



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**O processo de difusão do violão clássico no Brasil  
através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960.**

**Leandro Márcio Gonçalves**

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Doutora Vanda de Sá Martins da Silva  
e Prof. Dejan Ivanovic´

**Mestrado em Música**

Área de especialização: Interpretação

Trabalho Projecto

Évora, 2015

*Esta dissertação não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri*

**À minha esposa, Lavínia de Paula Ferreira Breve Gonçalves**  
**Aos meus pais Geraldo Sebastião Gonçalves e**  
**Raimunda das Graças Soares Gonçalves**

## Agradecimentos

À minha esposa Lavínia Gonçalves por todo teu infinito amor e apoio. Pela minha aceitação no teu coração e principalmente na tua vida, ainda mais diante de minha actividade musical que consome quase todo meu tempo. Por “cruzares o Oceano Atlântico” comigo, acreditares em mim para lutarmos pela concretização de meu sonho, que a partir da tua presença em minha vida em diante, se tornou *nosso sonho*, conforme tú mesma dizes. Ainda, além deste, concretizaremos outro, o de aumentarmos nossa família... Por lutares comigo dia após dia, pelas as difuculdades que juntos passamos, e não foram poucas, incluindo a superaração da dor da saudade, noites em claro que juntos passamos, estudando repertório, digitando, pesquisando, e ajustando as ilustrações deste trabalho. Também por teus incansáveis esforços para superarmos nossas dificuldades financeiras ao realizar trabalhos de manicure, pasteleira (brigadeiros, bombons, bolos, e doces brasileiros), e artesã, para que eu pudesse prosseguir com os estudos. Te amo infinitamente...

Aos meus pais Geraldo e Raimunda Gonçalves, com todo amor do mundo, por me ensinarem a acreditar e também por acreditarem em mim, apoiarem desde o início de minha trajetória, através de seus inúmeros esforços, principalmente nos momentos mais difíceis. “Acreditamos e buscamos sempre nossos sonhos, pois isso é viver a vida com plenitude” . Por seus inúmeros esforços para que eu pudesse prosseguir com os estudos por aqui, confeccionando e vendendo artesanatos dos mais diversos (brinquedos educativos por meu pai e enfeites caseiros por minha mãe). Também realizando e vendendo rifas, coletando e vendendo latas de alumínio para reciclagem. Todo este incondicional esforço, além de contribuir para que pudesse realizar os estudos aqui, convertendo nossos reais em euros, onde as perdas são enormes, foram para suprir a defasagem financeira, a qual após eu ter trabalhado durante quase seis anos com registro em carteira, ao sair para vir para cá, não ter obtido direito ao benefício de “Seguro Desemprego” que consta nas leis trabalhistas vigentes no país, em função de contratação errada por parte na Instituição Contratante.

Meu irmão Odirlei Soares Gonçalves “BROTHER” (te amo muito, obrigado por seres meu eterno irmão), e sua esposa Rita dos Santos Gonçalves.

À Querida Dona Laura F. Breve, primeiramente por seres a mãe da minha esposa, e por todo teu vital e importantíssimo apoio sem medir esforços, registro minha total gratidão, amor e carinho. Dona Elza F. Breve por vossas maravilhosas palavras de incentivo e alento

em momentos difíceis para com a Lavínia e comigo, juntamente com teu esposo, Sr. Samuel. Quando tudo parecia perdido, vossas palavras eram “combustível” para resgatarmos um sorriso no rosto, e obtermos forças para seguirmos em frente. Ao casal Fernanda e Cristiano Gonçalves por estarem conosco, nos apoiando e agradeço ao Cristiano em especial por me incentivar a jamais desistir...

Meus avós Francisco Soares Filho (in memoriam), Geralda Bernardes Gonçalves (in memoriam), João Gonçalves Leite e Maria Gonçalves Soares (in memoriam).

A todos os familiares, amigos e colegas, que no silêncio de suas orações, enviaram preces a Deus para me guiar ao longo deste caminho plenamente árduo repleto de novidades.

A tia Marli e família Skupien Monteiro por vosso importante apoio.

A Gilson Uehara Antunes, por todo teu incondicional apoio, por acreditares na minha pesquisa, me direcionares a realizar-lá aqui em Portugal, por todo o material cedido, compartilhamento de informações e dados, etc... Sem o apoio de Gilson Antunes, seria inviável a concretização deste trabalho.

A Rodrigo José Ruivo, por teu apoio sem medires esforços referente ao processo burocrático de obtenção do visto e toda a documentação que envolve os mesmos para mim e minha esposa, infinitamente obrigado...

A Maurício Orosco, violonista, compositor e pesquisador da vida e obra de Isaías Sávio, cujo apoio foi vital na secção final desta dissertação, ajudando-me sem medir esforços, enviando-me métodos e partituras.

A Alessandro Pereira, por teres sido a primeira pessoa a discutir comigo as informações contidas nesta pesquisa, quando ainda estava a começar a coletar informações.

A Luciano César Morais, pelos materiais cedidos no início da pesquisa e pelos anos de convívio.

A Giácomo Bartoloni, primeira pessoa a me ceder materiais, durante minha coleta dos mesmos, enviando-me gentilmente sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, ambas de grande importância para elucidação dos meus pensamentos e durante o processo de escrita.

A Patrícia Pereira Porto por me enviar gentilmente o que tinha em mãos sobre sua pesquisa referente à Josefina Robledo, assim como os exemplares das revistas *O Violão* e *A Voz do Violão*.

Aos meus professores e orientadores Dejan Ivanovic´, por ter tido paciência comigo, aperfeiçoar e reformular minha técnica de execução do instrumento, por me fazer acreditar em meu potencial, ter sido duro quando foi necessário, entretanto, sempre a visar meu progresso,

e Vanda de Sá, por ajudar a estruturar meus pensamentos e escritos, pelas informações musicais compartilhadas e realizar correções em pleno período de férias.

Ao Espaço Cultural Casa de Zorra de Évora, em especial à pessoa de Vítor Moreira, pelas digitalizações e ao Espaço, por ser o primeiro a me abrir as portas aqui em Portugal.

Agradecimento extra-especial a Deus, pois sem Ele nada disso seria possível, a começar por minha aprovação nesta Instituição de Ensino, e, principalmente por me guiar e conduzir a todo instante, em direcção aos meus ideais.

## **Resumo**

### **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960.**

Esta pesquisa visa analisar o processo de estruturação da prática e ensino do violão clássico no Brasil, assim como seu processo evolutivo através dos princípios da “Escola de Tárrega” disseminado inicialmente por seus alunos, e em seguida, pelos alunos de seus alunos e adeptos, entre 1916 e 1960.

O processo da prática instrumental foi analisado a partir da actuação de seus alunos registrada em biografias, periódicos e revistas voltadas à prática do violão. Já o processo de ensino foi analisado através dos métodos publicados no país baseados em seus princípios, em decorrência do contacto directo de seus autores com os alunos de Tárrega. Também, esta análise foi realizada a partir de informações coletadas em periódicos, revistas, entre outros.

**Palavras-chave:** Violão, Tárrega, Josefina Robledo, Brasil.

## **Abstract**

**The diffusion process of classical guitar in Brazil through the “School of Tárrega” between 1916 and 1960.**

This research aims to analyze the structuring process of the classical guitar's practice and teaching in Brazil, as well as its evolution process through the principles of "Tárrega's School" initially spread by his students and students of his students, and followers, between 1916 and 1960.

The process of instrumental practice was analyzed from the performance of his students registered in biographies, journals and magazines focused on the practice of guitar. The teaching process was analyzed through the methods published in the country based on its principles, due to the direct contact of its authors with Tárrega's students. Besides, this analysis was made through the information collected in journals, magazines, among others.

**Keywords:** Classical Guitar, Tárrega, Josefina Robledo, Brazil.

## Índice Geral

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>III</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>V</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>VI</b>
<b>Prefácio</b> .....	<b>1</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>2</b>
<b>I O VIOLÃO NO BRASIL (DA COLÔNIA ATÉ A REPÚBLICA)</b> .....	<b>5</b>
I.1 Os Primórdios.....	5
I.2 O Violão no Brasil Colônia.....	6
I.3 O Violão nos Reinados de D. Pedro I e D. Pedro II .....	12
I.4 O Violão na República (Até 1916) .....	14
<b>II A “ESCOLA DE TÁRREGA” – PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO</b> .....	<b>19</b>
II.1 Contextualização Histórica (Repertório Pré-Tárrega) .....	19
II.2 Antonio Torres e Julian Arcas .....	21
II.3 O Papel das Transcrições no Desenvolvimento da Praxis Instrumental de Tárrega.....	27
II.4 Tárrega Compositor .....	31
II.5 Publicações da Obra de Tárrega em Vida .....	32
II.6 A Actividade de Tárrega Como Professor .....	33
II.7 Elaboração e Publicação dos Métodos da “A Escola de Tárrega” .....	34
II.7-1 Pascual Roch - <i>A Modern Method of Guitar</i> (1921-1924) .....	36
II.7-2 Daniel Fortea - <i>Método de Guitarra</i> (1921) .....	40
II.7-3 Hilarión Leloup Cabanari – <i>Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega</i> (1923) .....	42
II.7-4 Emílio Pujol Vilarrubi- <i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> (1934-1971) .....	45

<b>III A PASSAGEM E ACTIVIDADE DOS DISCÍPULOS DE TÁRREGA PELO BRASIL .....</b>	<b>52</b>
<b>III.1 Miguel Llobet (1878-1938) .....</b>	<b>53</b>
<b>III.1-1 Biografia de Miguel Llobet.....</b>	<b>53</b>
<b>III.2 Josefina Robledo (1892-1972) .....</b>	<b>57</b>
<b>III.2-1 Biografia de Josefina Robledo .....</b>	<b>57</b>
<b>III.2-2 A Actividade de Josefina Robledo no Brasil (1916?-1923) .....</b>	<b>62</b>
<b>III.2-3 Sua Actuação Como Professora de Violão .....</b>	<b>89</b>
<b>III.2-4 Homenagens a Josefina Robledo .....</b>	<b>95</b>
<b>IV O CENÁRIO DO VIOLÃO BRASILEIRO APÓS A PARTIDA DE JOSEFINA ROBLEDO .....</b>	<b>99</b>
<b>IV.1 Revista <i>O Violão</i> .....</b>	<b>101</b>
<b>IV.2 A Passagem de Regino Sainz de la Maza Pelo Brasil (1929) .....</b>	<b>114</b>
<b>IV.3 Revista <i>A Voz do Violão</i> .....</b>	<b>116</b>
<b>V MÉTODOS PUBLICADOS NO BRASIL BASEADOS NOS PRINCÍPIOS DA “ESCOLA DE TÁRREGA” .....</b>	<b>121</b>
<b>V.1 <i>A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão</i> (1929) .....</b>	<b>121</b>
<b>V.2 <i>Lições Preparatórias, A Nova Técnica do Violão, Baseada na Escola de Tárrega</i> (1938) .....</b>	<b>124</b>
<b>V.3 <i>Escola do Violão, Baseada na Técnica de Tárrega</i> (1946) .....</b>	<b>125</b>
<b>V.4 <i>Nova Técnica do Violão, Baseada na Escola de Tárrega</i> (1946) .....</b>	<b>126</b>
<b>VI A MÚSICA DE TÁRREGA COMO TEMA DE ABERTURA DE PROGRAMA NA “RÁDIO NACIONAL” .....</b>	<b>127</b>
<b>VI.1 Dilermando Reis (1916-1977) .....</b>	<b>127</b>

<b>VII ISAÍAS SÁVIO E A REGULAMENTAÇÃO DO ENSINO DE VIOLÃO NOS CONSERVATÓRIOS DE MÚSICA DO BRASIL(1960).....</b>	<b>134</b>
<b>VII.1 Biografia de Isaías Sávio .....</b>	<b>135</b>
<b>VI.2 A Influência de Tárrega em Sávio .....</b>	<b>139</b>
<b>VI.3 Publicações da Obra de Tárrega .....</b>	<b>144</b>
<b>VI.4 A Actividade Pedagógica de Isaías Sávio .....</b>	<b>146</b>
<b>VI.4-1 As Composições de Sávio .....</b>	<b>147</b>
<b>VI.4-2 O Reconhecimento do Curso de Violão nos Conservatórios de Música .....</b>	<b>147</b>
<b>VIII Conclusão .....</b>	<b>155</b>
<b>IX Bibliografia</b>	
<b>X Anexos</b>	
<b>Anexo 1 Biografia de Francisco Tárrega</b>	
<b>Anexo 2 Matérias em Periódicos Divulgando a Passagem de Josefina Robledo pelo Brasil</b>	

## Prefácio

Meu interesse pelo assunto surgiu no ano de 2000, bem antes do início da coleta de informações para esta pesquisa, em 2011. Naquela ocasião em 2000, quando estava lecionando aulas particulares, alguns de meus alunos chegavam dizendo-me que inicialmente haviam aprendido a tocar ou obtido contacto com o instrumento através do “Método de Tárrega”, principalmente aqueles com maior idade. Sobre este facto, duas coisas me despertaram a atenção: a primeira delas é que eles comentavam sobre isso com muitíssimo entusiasmo e orgulho dizendo, “sou da Escola de Tárrega”; a segunda é que cada um destes alunos me apresentava um método diferente, elaborado por diversos autores desde a capa, propósitos, exercícios, porém em comum a designação “Escola de Tárrega”, além de uma foto sua com o instrumento.

Alguns anos mais tarde em 2003, junto a alguns colegas da cidade onde morava, fundamos a CVEP (Casa do Violão Erudito de Pindamonhangaba). Em nossas reuniões, era muito comum tocarmos e discutirmos sobre o repertório e tudo o que envolve o universo do violão clássico, em especial o nome e a obra de Francisco Tárrega. Era muito comum alguém levar alguma partitura que era novidade para nós, além de mais métodos e métodos sobre a “Escola de Tárrega”, sempre com esse título além de sua tradicional foto. Infelizmente, a Instituição não foi adiante devido à falta de recursos e dificuldade dos encontros, pois a maioria das pessoas eram pais de família sobrecarregados com seus compromissos e responsabilidades, no entanto esta experiência prosseguiu despertando-me mais atenção e interesse sobre o assunto, além da recordação que guardo com muito carinho dos colegas, do aprendizado obtido, além das apresentações que realizávamos.

Em 2009, no ano do centenário de falecimento de Francisco Tárrega (1852-1909), passei a estudar e buscar a compreender mais suas obras, em especial a série dos *Prelúdios*. A partir daí, meu interesse sobre o assunto se tornou cada vez maior, até que dois anos mais tarde, de forma definitiva, me propus a pesquisar de forma abrangente o tema. Aliado a isso, sempre busquei compreender a ligação do nome de Tárrega com a prática do violão clássico no Brasil, que para mim se tornou muito evidente principalmente ao deparar-me com alunos e praticantes do instrumento com idade mais avançada. A conjunção de todos esses factores me impulsionaram a realizar a pesquisa que aqui segue.

## Introdução

Esta pesquisa em forma de dissertação de mestrado, tem como foco principal analisar a evolução da prática do violão clássico no Brasil durante o século XX, entre a década de 1910 e o ano de 1960, no âmbito das práticas performativa e didáctica, além de ser também uma pesquisa de carácter histórico. No âmbito performativo, foram coletadas informações sobre a actuação de diversos instrumentistas, nacionais e estrangeiros, em recitais e concertos, através de periódicos, artigos, programas de concertos e revistas, entre outros. No âmbito didáctico, além destes, foram coletadas informações em diversos métodos, o que torna possível a compreensão da metodologia de ensino aplicada, assim como o processo evolutivo ao longo das décadas.

Sobre este processo aqui analisado, o mesmo está ligado ao nome e influência exercida por Francisco Tárrega, considerado mundialmente o principal e mais importante instrumentista e compositor da música de concerto voltada para violão no período romântico. Foi a importância de sua actuação musical que influenciou não somente seus alunos, que retransmitiram seus princípios e ensinamentos, mas também a prática em torno da música para violão ao longo do século XX, inclusive até os dias atuais.

Quanto à designação do instrumento, será utilizada a palavra *violão* e não *guitarra*, como é utilizada aqui em Portugal, Espanha e ao redor do mundo para designar o instrumento. O motivo é que o mesmo é chamado assim apenas no Brasil e devido ao facto desta dissertação abordar a prática instrumental neste país ao longo de séculos, será usado o termo violão ao invés de guitarra.

Ao abordarmos o nome de Francisco Tárrega, sua obra e suas contribuições para o violão, lidamos com uma seguinte polémica: logo após sua morte, tornou-se mundialmente conhecido, bem mais que em vida, sendo aclamado por seus discípulos e admiradores como um dos grandes “gênios” do instrumento. Deste modo, durante aproximadamente mais de dois terços do século XX, seus méritos, inovações e contribuições praticamente não eram questionados, entretanto também seus discípulos e admiradores não fundamentaram consistentemente de que constituíam essas inovações. Por outro lado, a partir da década de 1980, suas contribuições e inovações atribuídas, têm sido negadas. Seus críticos buscam demonstrar que os procedimentos técnicos, cujas invenções lhe são atribuídas, já haviam sido desenvolvidos por seus antecessores no passado. Baseadas nas diferentes técnicas de interpretação de seus vários alunos, ou por contrastes em seus procedimentos pedagógicos,

muitos também crêem que Tárrega não deve ser considerado nem fundador de uma escola, nem criador da técnica moderna de execução do violão.

Particularmente, compartilho o ponto de vista de Wolf Moser (1937), autor do livro *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960* (MOSER, 1996, P.9), onde escreve:

*- Sin embargo, em ambos bandos se aprecian flaquezas que no deben pasar por alto: los adversários carecen en absoluto del conocimiento de la situación de partida de Tárrega en cuanto guitarrista y de la comprensión del pensamiento musical que guió su trabajo con la guitarra. Deslumbrados por una personalidad extraordinaria, sus discípulos, amigos y partidarios, cuya respetuosa admiración se conserva imperecedera en la biografía de Tárrega escrita por Emílio Pujol, no fueron capaces de separar al hombre de su obra.*

Ou seja, é necessário muitíssima cautela, antes de julgar seus méritos, sendo fundamental buscar a compreensão da concepção musical e ideológica de Tárrega perante o instrumento, assim como seus propósitos. Também devido ao facto de ter sido uma pessoa extremamente carismática, seus admiradores não conseguiram analisar sua obra de forma objectiva e racional, separando o afeto que tinham por sua pessoa de sua obra.

Propositalmente o termo “Escola de Tárrega” está entre aspas em função de Francisco Tárrega não ter deixado nenhum método por escrito, assim como seus princípios técnicos e ideológicos, sendo os mesmos transmitidos para seus alunos apenas durante as aulas, ficando registrado por escrito além de suas obras, apenas alguns exercícios, o que gera até os dias actuais toda polémica em torno da sua obra. Também muitos se utilizaram deste termo para elaborarem métodos, e obterem ascensão com seus respectivos projectos profissionais, distorcendo seus princípios e difundindo seu nome de maneira indevida, o que requer muito cuidado ao referir ao termo “Escola de Tárrega” e principalmente aos seus verdadeiros princípios e contribuições para a prática do violão clássico ao longo do século XX.

O foco deste trabalho não consiste nesta discussão, e sim em analisar as contribuições dos princípios desta “Escola” para a prática do violão, em especial no Brasil, por isso, nesta pesquisa as publicações analisadas sobre métodos baseados na “Escola de Tárrega” ficaram restritas às concebidas por seus alunos directos, além das publicações realizadas no Brasil.

Sobre seu conteúdo, a presente dissertação foi dividida em “dez capítulos”. No primeiro deles, é relatado de forma sucinta a prática do instrumento no país desde seu descobrimento, abrangendo todo o período em que foi colônia de Portugal, seguido pelo período da independência, no início do século XIX, chegando até o início do século seguinte, na década de 1910. A prática aqui relatada restringe aos principais centros nacionais, uma vez que o Brasil é um país imenso, com dimensões continentais, e conforme relatado ao longo deste capítulo, sua prática instrumental ao longo de todo este período é bem restrita, o que certamente não é diferente nas demais regiões do país.

Já no capítulo seguinte, são abordados os princípios da “Escola de Tárrega”, iniciando com uma contextualização histórica sobre a prática do violão na Europa desde o período clássico, décadas antes de seu nascimento, retratando também a evolução do violão como instrumento até seus dias, seguido pelos princípios de constituição de sua “Escola”, incluindo sua actividade em vida, contribuições e difusão de seus princípios através de seus alunos.

O terceiro capítulo consiste na actividade desenvolvida no Brasil pelos discípulos de Tárrega ao longo das décadas de 1910 e 1920, suas contribuições e ainda o que ocorreu de relevante no cenário do violão brasileiro agregado ao nome e princípios de Francisco Tárrega. Os capítulos anteriores nos ajudam a compreender como se encontrava o cenário nacional de violão até a chegada dos alunos de Tárrega, juntamente com os princípios de sua “Escola” que foram introduzidos no país. Todavia, neste capítulo é analisada também a influência exercida por seus discípulos no meio violonístico brasileiro.

Os três capítulos seguintes relatam o que ocorreu de relevante no cenário nacional voltado ao violão clássico agregado ao nome de Tárrega, após a passagem pelo país de seus discípulos desde a criação de revistas, métodos e também a inserção de uma obra sua como prefixo de abertura de programa de rádio transmitido via nacional.

O sétimo capítulo relata a actividade no Brasil do pedagogo Isaías Sávio (1900-1977), até a concretização do reconhecimento do curso de violão pelo MEC (Ministério da Educação e Cultura) nos Conservatórios de Música, assim como sua ligação com o nome de Francisco Tárrega.

O capítulo oitavo, consta da conclusão, seguido pela bibliografia consultada e anexos.

# I O VIOLÃO NO BRASIL (DA COLÔNIA ATÉ A REPÚBLICA)

## I.1 Os Primórdios

Partindo do descobrimento do Brasil, em 1500, ainda se sabe pouco sobre a música praticada neste país a partir desta data e ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Muito do que se sabe, está baseado em cartas e relatos de viajantes que passaram pelo país e o que conseguiu ser resgatado deve-se a um árduo e incansável trabalho de músicos e principalmente musicólogos utilizando-se de arquivos particulares, públicos e eclesiásticos, entretanto, de acordo com as palavras do musicólogo Paulo Castagna (1959-) no programa *História da Música Brasileira*<sup>1</sup>, dirigido por Ricardo Kanji (1948-): *...Nem todos arquivos estão abertos aos pesquisadores, sujeitos a perdas, ou até mesmo a destruição, carecendo de uma política de acesso e preservação...*

Aliado a isso, a pesquisa musicológica brasileira referente à prática musical de séculos anteriores sofre imensamente com a falta de incentivos, embora nos últimos anos descobertas de grande relevância têm sido realizadas e instituições como o Museu da Música de Mariana, no Estado de Minas Gerais, têm contribuído na preservação e descobertas de diversas obras, principalmente dos séculos XVIII e XIX. De forma concreta, o que se sabe é que a música praticada no Brasil a partir de 1500 e ao longo do século XVI, foi trazida principalmente pelos portugueses que colonizaram o país até 1822. Além destes, também franceses, holandeses, espanhóis e ingleses deram suas contribuições.

Entre os membros da esquadra de Pedro Álvares Cabral que chegou ao Brasil em 22 de abril de 1500, Pero Vaz de Caminha em 26 de abril deste ano, escreveu sobre um dos primeiros contactos com os índios<sup>2</sup>:

*... Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas*

---

<sup>1</sup> Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 1-15 (Primeiros Tempos da Música no Brasil), Brasil-SP, 1999.

<sup>2</sup> O manuscrito original desta carta com sete folhas, cada um em quatro páginas, num total de vinte e sete páginas de texto encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (gaveta 8, maço 2, nº2).

ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquiveza como de animais monteses, e foram-se para cima...

Jean de Léry (1536-1613), pastor, escritor e missionário francês, autor de *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, dite Amerique* (1578), em português, *História de uma viagem feita à Terra do Brasil, chamada também de América*, em sua vinda ao Brasil em 1556, tentou transpor um trecho de uma melodia praticada pelos índios nativos para a notação musical europeia, embora essa notação musical não possa dar uma ideia precisa de como essa melodia era executada, conforme consta a ilustração abaixo coletada do livro, (LERY, 1578, P.174).



A prática musical ao longo deste século desenvolveu-se de forma mais consistente através dos jesuítas que chegaram no país em 1549, junto às navegações portuguesas utilizando-se da música como ferramenta para catequizar os índios, sendo o violão, nosso foco abordado, um dos instrumentos utilizados nessa prática, iniciando-se assim a actividade do instrumento no país, o que veremos a partir de agora.

## I.2 O Violão no Brasil Colônia

Ao longo de todo século XVI e conseqüentemente, do período renascentista, o alaúde foi o principal instrumento praticado na Europa, seja como instrumento solista, ou realizando acompanhamento de canto, tendo como principal expoente do instrumento, o inglês John Dowland (1563-1626). Era executado em praticamente toda a Europa, exceto na Península Ibérica (Portugal e Espanha), pelo menos nas cortes, em função da retirada dos mouros destes territórios após um domínio de quase oito séculos, sendo o alaúde um instrumento de origem árabe. Aliado a isso, portugueses e espanhóis preferiam a prática e cultivo das vihuelas, apelidada de viola em Portugal, além das guitarras renascentistas e no século seguinte, das guitarras barrocas, instrumentos antecessores ao violão e que correspondiam aos seus similares do período, já que o violão com seis cordas simples veio a surgir apenas no final do

século XVIII, conforme veremos no próximo capítulo. No Brasil, seguindo a tradição portuguesa, a vihuela ficou conhecida como *viola* e a guitarra barroca, além de ser conhecida também com o nome de viola, ficou conhecida popularmente como *viola de arame*. Devido a esse facto, usaremos a nomenclatura viola para designar a vilhuela, e viola de arame para designar a guitarra barroca ao longo deste capítulo, exceto quando chegamos no século XIX no ítem, “O Violão no Império nos Reinados de D. Pedro I e D. Pedro II”, onde usaremos violão, períodos em que a guitarra barroca fica em desuso.

Esses instrumentos chegaram ao país junto com as navegações portuguesas e os jesuítas que eram a elite intelectual da época, ensinaram os índios, principalmente os curumins (crianças indígenas) a tocar flautas, trombetas e violas em suas missões, que eram empreendimentos agrícolas, nos quais sob a proteção dos jesuítas, os índios estariam protegidos diante dos colonos que apenas queriam sua mão de obra escrava. Dessa forma, os jesuítas acreditavam que eles estavam sob proteção divina, embora perdendo sua identidade cultural. Além do aprendizado agrícola e musical, aprenderam a ler, contar, escrever e cantar. Anos mais tarde, em missões pelo sul do Brasil e Paraguai, os índios, além de aprenderem a tocar, passaram a fabricar regularmente seus próprios instrumentos. Aos jesuítas também foram atribuídas a criação de colégios, além das primeiras escolas de música<sup>3</sup>.

Desse período, destaque para o padre José de Anchieta (1534-1597)<sup>4</sup> que se utilizava da música para catequese, escrevendo versos sobre melodias existentes, se utilizando do acompanhamento da viola, como nas canções *Mira Nero*, com texto de sua autoria e música de Juan Bermudo (1510-1555), obra integrante da *Decaración de Instrumentos Musicales* de autoria de Bermudo (1555), e *Venid a Sospirar*, com texto de sua autoria e música de autor anônimo.

No século seguinte, já na era barroca, surge o nome do poeta e advogado Gregório de Matos Guerra (1636-1696), que tocava viola de arame, cantando seus versos com o acompanhamento do instrumento. Nascido em Salvador, Bahia, Gregório de Matos foi o primeiro brasileiro a realizar um trabalho de relevância utilizando-se de um instrumento da

---

<sup>3</sup> Fonte; Programa de televisão *História da Música Brasileira*, dirigido por Ricardo Kanji, (idem nota de rodapé nº1).

<sup>4</sup> Espanhol de nascimento, mudou-se para Coimbra, Portugal, aos quatorze anos e chegou ao Brasil em 1553, permanecendo no país até seus últimos dias, sendo um dos fundadores da cidade de São Paulo. Além de sua actuação religiosa e musical no país, foi o autor da primeira gramática da língua tupi, idioma praticado pelos índios brasileiros e paraguaios, compôs peças teatrais e poemas religiosos. Foi beatificado pelo papa João Paulo II em 1980 e canonizado em 2014 pelo papa Francisco.

família do violão, em concreto, a viola de arame, como ficou conhecida no Brasil, além de ser o primeiro poeta a cantar a vida cotidiana brasileira. Seu pai, também chamava-se Gregório de Matos e era fidalgo da série dos Escudeiros do Minho, Portugal, já sua mãe Maria da Guerra, era uma respeitável matrona. Estudou Humanidades no Colégio dos Jesuítas e depois transferiu-se para Coimbra, onde se formou em Direito. Sua tese de doutoramento, toda ela escrita em latim, encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Exerceu em Portugal os cargos de curador de órgãos e de juiz criminal, entretanto, ao não se adaptar à vida na metrópole, regressou ao Brasil aos 47 anos de idade. Na Bahia, recebeu do primeiro arcebispo, D. Gaspar Barata (1627-1686), os cargos de vigário-geral (só com ordens menores) e de tesoureiro-mor, mas foi deposto por não querer completar as ordens eclesiásticas. Apaixonou-se por uma viúva, com quem passou a viver, com prodigalidade, até ficar reduzido à miséria, passando a viver existência boêmia, aborrecido do mundo e de todos, e a todos satirizando com mordacidade. Ficou conhecido como “Boca do Inferno”, por ser extremamente polêmico e satírico, não poupava severas críticas ao governo, ao clero, em especial aos padres corruptos, aos mulatos, aos colonos, além de todas as camadas da sociedade. O governador D. João de Lencastre (1646-1707), que primeiro queria protegê-lo, teve afinal de mandá-lo exilado para Angola, a fim de o afastar da vingança de um sobrinho de seu antecessor, por causa das sátiras que sofrera o tio. Chegou a advogar em Luanda, mas pôde voltar ao Brasil para prestar algum serviço ao Governador. Estabeleceu-se em Pernambuco, na capital Recife, onde viveu até os seus últimos dias, falecendo aos 73 anos de idade<sup>5</sup>.

Hoje aceita-se a hipótese de que a maioria de seus poemas foram escritos para serem cantados, embora as melodias não tenham sobrevivido ao tempo. Uma das tentativas de reconstrução de sua obra é o poema *Marinícolas*, escrito no período em que viveu em Portugal.

Sobre o século XVIII, foram encontradas recentemente, em 1984, no município de Mogi das Cruzes, no estado de São Paulo pelo pesquisador Jaelson Trindade, onze manuscritos de obras escritas durante o Brasil colonial entre os séculos XVI e XVIII. Estas obras foram encontradas quando o pesquisador estava consultando um livro sobre florais do século XVIII e se deparou com os manuscritos, que estavam servindo como reforço para capa

---

<sup>5</sup> Informações coletadas no sítio da *Academia Brasileira de Letras*, [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br).

do livro. Dentre esses manuscritos, destaque para o villancico <sup>6</sup> de natal, *Matais de Incêndio*, canção a quatro vozes e instrumentos, a primeira composição polifônica encontrada em manuscrito musical brasileiro, cuja formação instrumental inclui viola de arame, instrumento muito usado nesse período como baixo contínuo em obras sacras. Essa obra foi escrita provavelmente entre 1720 e 1730 <sup>7</sup>.

Na segunda metade deste século, um gênero musical muitíssimo praticado em Portugal era a *moda*, uma canção séria em forma de dança de salão, derivada da ópera italiana, porém cantada em português. Trazido ao Brasil, na colônia, este gênero musical desenvolveu formas e características próprias que serviram como base para o desenvolvimento de uma música genuinamente brasileira, sendo chamada de *modinha*. Deste gênero, destaque para o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), filho de português com escrava angolana, e nascido no Rio de Janeiro. Caldas Barbosa difundiu a modinha e o lundu <sup>8</sup> na corte de D. Maria I, em Lisboa, sempre acompanhado de sua viola. Alguns de seus poemas foram musicados por compositores portugueses como Marcos Portugal (1762-1830), como é o caso da canção *Você trata amor em brinco*. Além desta, destaca-se *Homens Errados e Loucos* com versos de sua autoria e música de autor anônimo. Suas obras estão digitalizadas e disponíveis no sítio da Biblioteca Nacional de Lisboa.

No final deste século, a viola de arame ainda era muito praticada no Rio de Janeiro, a actual Rua Teófilo Otoni, naquela época era chamada de Rua das Violas, pois lá se estabeleciam os fabricantes de instrumentos.

Concluindo este período, e já em transição para seguinte, não podemos deixar de mencionar o principal compositor deste período, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que logo aos seis anos de idade ficou órfão de pai, sendo criado por sua mãe e sua tia. Possuidor de um grande talento, e voz muito afinada, aprendeu a tocar viola de ouvido, iniciando seus estudos musicais com Salvador José de Almeida e Faria (1732 ?-1799) nascido no estado de Minas Gerais, local com grande tradição musical desde o período barroco, “o

---

<sup>6</sup> Villancico é uma forma musical e poética, cantada em castelhano e português, muito popular entre os séculos XV e XVIII na Espanha, Portugal e América Latina. Eram originalmente canções profanas com estribilho, de origem popular e harmonizadas a várias vozes. Posteriormente passou a ser cantada em igrejas, associada às festividades de Natal.

<sup>7</sup> Ibidem nota de rodapé nº1 para todo o parágrafo.

<sup>8</sup> Lundu é uma dança brasileira criada a partir dos batuques dos escravos trazidos ao Brasil de Angola, e também de ritmos portugueses, sendo também considerado um ritmo afro-brasileiro no formato de canção.

Barroco Mineiro”<sup>9</sup>. Logo após o início dos estudos musicais, já tocava instrumentos de corda e sopro em bandas e orquestras; assim angariava dinheiro para auxiliar sua mãe.

Além da música, iniciou seus estudos de humanidades, latim, história, geografia, francês, inglês, italiano, grego e hebraico, além de filosofia. Seguiu a carreira eclesiástica, ordenando-se padre aos 25 de idade, embora tenha vivido maritalmente com Severiana Rosa de Castro (1789-1878), tendo com ela seis filhos. Em 1798 torna-se mestre-de-capela da Sé Catedral do Rio de Janeiro compondo com frequência, dirigindo músicos e cantores nas cerimônias da Sé, além de actuar como organista e cravista, tornando-se conhecido por suas habilidades e improvisar com facilidade.

Dez anos mais tarde, a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro, veio além de transformar a cidade do Rio de Janeiro, influir directamente na vida do compositor. A cidade passa a ser a sede administrativa da corte: ganha a Biblioteca Nacional, a Imprensa Régia, o Jardim Botânico, a Academia de Belas Artes e o Museu Nacional, sendo o mais importante para Nunes Garcia, a Capela Real que passou a receber músicos de toda a Europa.

O Príncipe-Regente D. João VI (1767-1826), grande admirador de música, nomeia o padre José Maurício mestre da Capela Real, recém-criada nos moldes da que existia na corte lisboeta e formada por músicos locais e europeus.

O período entre 1808 e 1811 é o mais produtivo de Nunes Garcia, durante o qual ele compõe cerca de setenta obras. Em 1809, D. João VI condecora-o com o *Hábito da Ordem de Cristo*, sinal da grande estima que tinha pelo músico. Em 1811 chega à corte Marcos Portugal, o compositor português mais célebre do seu tempo, que tinha suas obras apresentadas por toda a Europa de então. A fama do recém-chegado leva D. João VI a pôr Marcos Portugal à frente da Capela Real, substituindo Nunes Garcia. O brasileiro continua, porém, a ser custeado pelo governo e a compor esporadicamente novas obras para a Capela Real.

Em 1816 dirige na Igreja da Ordem Terceira do Carmo um *Requiem*, de sua autoria, em homenagem à rainha portuguesa D. Maria I, morta naquele ano no Rio, numa encomenda da família real ao compositor. Neste mesmo ano, conheceu o compositor austríaco Sigismund Neukomn (1778-1858), que recém chegado ao Rio de Janeiro em missão diplomática do

---

<sup>9</sup> O Barroco Mineiro é uma versão peculiar que o estilo barroco desenvolveu no Brasil, no Estado de Minas Gerais, nos diversos segmentos das artes entre os séculos XVIII e XIX, entre eles na música e principalmente na arquitetura, pintura e escultura.

duque de Luxemburgo, permaneceu no país até 1821, tendo durante esse período os dois compositores bastante contacto que contribuiu muito na actividade de Nunes Garcia.

Neukomn contribuiu muito também para a popularização no país da obra de Joseph Haydn (1732-1809), de quem foi aluno e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e em consequência dessa influência, Nunes Garcia regeu a estréia nacional do *Requiem*<sup>10</sup>, obra inacabada de Mozart, em dezembro de 1819, sob aprovação e críticas elogiosas de Sigsmund, além de sua influência, apoio e incentivo. Dois anos mais tarde, dirigiu também a estreia brasileira de *A Criação* de Haydn.

O empobrecimento da vida cultural após o retorno de D. João VI a Portugal e a crise financeira depois da Independência do Brasil (1822) causaram uma diminuição da sua actividade, agravada pelas más condições de saúde em que se encontrava.

Nunes Garcia também foi nomeado professor público de música e passou a dar aulas gratuitas em sua casa na Rua das Marrecas. Dos seus alunos, destaque para Francisco Manoel da Silva (1795-1865), autor do *Hino Nacional Brasileiro*<sup>11</sup>. Tamanha era sua escassez de recursos que dava exemplos musicais em uma viola de arame por não possuir um piano. Sua actividade nesse curso perdurou entre 1795 e 1822. De suas composições de modinhas para viola de arame, destaque para a obra *Beijo a Mão De Quem Me Condena*.

Como compositor, compôs principalmente obras sacras, com destaque para a *Missa em Si bemol*, a *Missa de Requiem*, a *Missa de Defuntos* e um *Tantum Ergo*, e em 1826 compôs sua última obra, a *Missa de Santa Cecília*, para a irmandade de mesmo nome<sup>12</sup>.

Uma curiosidade interessante é que dois dos principais compositores brasileiros de todos os tempos dedilhavam violão, num espaço de pouco mais de cem anos de nascimento entre eles, padre José Maurício e Heitor Villa-Lobos (1887-1959)<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Requiem (do latim réquiem “descanço”) ou Missa de Requiem, também conhecida como “Missa para os mortos” (do latim: Missa defunctorum), é uma Missa da Igreja Católica oferecida ao repouso da alma de uma ou mais pessoas falecidas.

<sup>11</sup> A música do Hino Nacional Brasileiro foi composta por Francisco Manoel da Silva e a letra por Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927).

<sup>12</sup> Informações coletadas no *Dicionário Biográfico Caravelas, Núcleo de Estudos de História da Música Luso-Brasileira*, escrito por Carlos Alberto Figueiredo em novembro de 2012.

<sup>13</sup> Citação de Fábio Zanon em seu programa de rádio “Violão com Fábio Zanon” transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo, Brasil, em 2006. Programa nº57, “O Violão no Brasil Colônia”.

### I.3 O Violão no Império nos Reinados de D. Pedro I e D. Pedro II

No início do século XIX, os fidalgos portugueses trouxeram ao Brasil o violão moderno com seis cordas simples. Assim sendo, a viola de arame ficou fora de voga nas cidades, ficando um instrumento típico dos sertões, sofrendo algumas alterações que geraram a “viola caipira”, com cinco ordens <sup>14</sup> de cordas, utilizada até os dias de hoje na música que retrata o sertão brasileiro.

No censo de 1822, a cidade de São Paulo tinha 6.920 habitantes e contava com três violeiros (fabricantes de violas) e cinco músicos profissionais <sup>15</sup>. Se levarmos em conta que o mesmo censo aponta pouquíssimos especialistas (três boticários, três professores de gramática, dois advogados e três letrados, por exemplo) a quantidade de fabricantes de viola e músicos profissionais nos dá a impressão de que o instrumento era bastante difundido na cidade, nesta época.

Logo após a independência do Brasil e conseqüentemente no reinado de D. Pedro I, entre 1822 e 1831, já se encontravam nos jornais, anúncios de aulas de violão. Durante esse período, no ano de 1828, é instituído em São Paulo no Largo de São Francisco, o primeiro curso de direito da cidade, que veio a contribuir imensamente para o desenvolvimento cultural da cidade. Quanto à prática do violão neste período, Carlos Penteado de Rezende (1918) escreve em seu livro *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo* <sup>16</sup>, sobre um trabalho estatístico relativo ao ano de 1836 que:

---

<sup>14</sup> Órdenes em português, ou “Órdenes” em espanhol, é o termo utilizado na Espanha do século XVI para descrever um par de cordas afinadas em uníssono ou à oitava., no caso das vihuelas, são seis cordas duplas e da guitarra barroca, cinco cordas duplas.

<sup>15</sup> Informação coletada na tese de doutoramento de Giacomio Bartoloni (2000, p:70), a partir da publicação de Affonso Antônio de Freitas (1868-1930) do artigo *São Paulo no dia 7 de setembro de 1822* na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (FREITAS, 1923, v: XXII, p: 34).

<sup>16</sup> Informação coletada na dissertação de mestrado de Gilson Antunes (2002, p: 15), a partir do livro *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, de Carlos Rezende Penteado (PENTEADO, 1954, p:42), Edição Saraiva.

- *O instrumento preferido pelos acadêmicos prosseguia sendo o violão. Tanto que o Correio Paulistano andou anunciando para vender em sua tipografia um método de violão de Francesco Molino, que é, daquela época, a única referência didática que possuímos. Aliás, ainda não se imprimiam músicas em São Paulo. No máximo, haviam copistas, talvez entre os funcionários da Sé Catedral. Tudo vinha de fora, da Corte ou da Europa, quer fossem livros, compêndios, partituras ou simples resmas de papel pautado.*

Ainda sobre a prática do instrumento nesse período, na revista *Violão e Mestres*<sup>17</sup>, publicada pelo fabricante de violões Giannini entre 1964 e 1968, há o seguinte relato:

- ... *Encontramos, por exemplo, Chalaça (Francisco Gomes da Silva), homem de confiança e grande favorito do príncipe . Boêmio do bom estilo, era também competente cantor de modinhas. E encontramos ao próprio príncipe, (D. Pedro I) ensaiando acordes sentimentais ao instrumento para a Marquesa de Santos, quando em memoráveis noites na chácara de Mataporcos, figurando nelas o “tocador” de violão Miquelina, do qual diziam “fazia chorar o pinho” com suas modinhas e lundus. D. Pedro I tocava clarinete, fagote , violino, violoncelo e trombone, além de conhecer composição, tendo realizado seus estudos de música com o Padre Maurício (que também tocava violão), e com o compositor Marcos de Portugal.*

D. Pedro I também estudou composição com Sigismond Neukomn em sua passagem pelo Brasil e de sua produção musical como compositor, destaque para *Hino da Independência*, com letra de Evaristo da Costa (1799-1837) e o *Hino da Carta*, considerado até 1911, o hino nacional português.

Já no império de D. Pedro II (1840-1889), começa a ter actividade no Brasil a execução do violão como instrumento solista, até o início do século XIX, infelizmente não há registros desta actividade no país, seja da viola ou vihuela, viola de arame ou guitarra barroca, muito menos do violão, sendo os instrumentos empregados apenas para acompanhamento.

O grande expoente do instrumento ao longo desse período, foi Clementino Lisboa que, além de engenheiro, foi violonista e compositor, sendo sem dúvida alguma, um dos primeiros violonistas brasileiros. Na primeira edição da revista *O Violão*<sup>18</sup> de dezembro de 1928, na coluna *O Violão Entre Nós*, ele é citado como “O Primeiro Herói”.

---

<sup>17</sup> *Violão e Mestres*, (1965, p:7- 38), São Paulo.

<sup>18</sup> *O Violão*, (1928-12, nº1), Rio de Janeiro, ano I, coluna “O Violão Entre Nós”.

Mereceu, por sua execução, elogios de grandes mestres como Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), Arthur Napoleão (1843-1925) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Lisboa tocava obras originais e transcrições, contando-se entre elas algumas de Gottschalk, com destaque para a obra *Gran Trêmolo*, que Tárrega veio a transcrever também mais tarde, segundo relata essa revista, em 1901. Em seu repertório também integrava a obra *Variações Sobre Temas de La Traviata* de Verdi, transcrita inicialmente para o violão por Julian Arcas, e posteriormente em outra versão por Tárrega. Infelizmente, há pouquíssimas informações sobre Clementino Lisboa, não se sabe o ano em que nasceu e faleceu, entretanto, o que se sabe é que viveu nesse período, morreu jovem e como todo artista pobre, deixou apenas saudade profunda para aqueles que foram seus amigos. Somente conheceu seu trabalho quem teve o privilégio de escutá-lo e apreciá-lo, sendo lamentável que suas obras originais e transcrições se perderam, ficando inviável assim, de apreciar e analisar sua obra musical. Dessa mesma época, também merece destaque Francisco Mascarenhas, de quem não sabemos maiores informações, além de ter sido violonista de câmara do imperador D. Pedro II.

#### **I.4 O Violão na República (Até 1916)**

Após a proclamação da República no Brasil, em 1889 aparecem as primeiras publicações para violão editadas pela Casa Arthur Napoleão do Rio de Janeiro, que eram modinhas para canto, com acompanhamento de violão. Nesse mesmo período, também começam a surgir maiores manifestações da prática do violão como instrumento solista e de concerto no país, tendo Alfredo de Souza Imenez (1865-1918) como o maior expoente de todo esse período. Nascido no Rio de Janeiro, realizou seus estudos pelo método de Dionísio Aguado (1784-1849), tornando-se exímio instrumentista e diretor da *Estudantina Cosmopolitana Fluminense* do Rio de Janeiro. Conheceu o guitarrista espanhol Garcia Tolsa (1858-1905), integrando sua *Estudantina Fígaro*, apresentando-se com esse conjunto em Montevideu (Uruguai) e Buenos Aires (Argentina), radicando-se nesta cidade de 1892 a 1893. Regressando ao Rio, realizou audições e participou de inúmeros eventos artísticos, inclusive merecendo crônicas elogiosas da imprensa. Esteve nos Estados Unidos de 1903 a 1904, onde chegou a ser regente da “Metropolitan Mandolin Orchestra”, obtendo grandes triunfos. De volta ao Brasil, sua vida prosseguiu sempre agitada, ocupando cargos importantes ligados à música. Faleceu no dia 24 de abril de 1918.

Seguindo em ordem cronológica, no ano de 1900, Heitor Villa-Lobos compõe para violão, sua primeira obra, intitulada *Panqueca*, em homenagem à sua mãe Noêmia. Em 1903, passou a morar com sua tia “Fifina”, para ter mais liberdade de contacto com os *chorões*<sup>19</sup>, já que tocava violão escondido de seu pai, em função da má fama que tinham as pessoas que tocavam o instrumento naquela época. Cinco anos mais tarde, como fruto dessa convivência, compôs *Mazurka-Choro*, obra de abertura da *Suíte Popular Brasileira*, concluída em 1923.

Ainda em 1903, o violonista cubano Gil Práxedes Orozco chega a São Paulo dando um concerto no antigo Teatro Santana, e em 1904 outro concerto seu é anunciado e divulgado no jornal *O Estado de São Paulo*<sup>20</sup>. No período em que esteve no Brasil, Orozco percorreu várias cidades do interior do Estado de São Paulo, radicando-se na capital, lecionando violão, até 1908, ano em que regressa a Cuba. Abaixo, segue um programa do recital de Gil Orozco no Salão Steinway, em São Paulo, no ano de 1906; um facto interessante é que das onze obras que constam no programa, seis são de autoria de Francisco Tárrega, numa ocasião em que ele ainda era vivo. Esta é a primeira notícia que temos da execução de sua obra no Brasil.

- *Prelúdio em Acordes (Tárrega)*
- *Estudo em harpejos (Tárrega)*
- *Valsa em Lá (Arcas)*
- *Cantos de Andalucia (Arcas/Tobosso)*
- *Dança Cubana (Tabarez/Orozco)*
- *Duas Mazurcas (Soria/Penella)*
- *Prelúdio (Tarrega)*
- *Minuetto (Tarrega)*
- *Coro de Bispos (Meyerbeer)*
- *Capricho Arabe (Tarrega)*
- *Jota Aragonesa (Arcas/Tarrega)*

Nestes primeiros anos do século XX, outros nomes de destaque que se apresentaram ao violão na cidade de São Paulo foram o português Alberto Baltar, que também se apresentou na cidade de Campinas, no interior do Estado de São Paulo em 1906, o espanhol Manuel Gomes que em 1911 também se apresentou em São Paulo e Campinas, e o português Francisco Pistoresi que realizou duas apresentações no Conservatório Dramático e Musical de

---

<sup>19</sup> Chorões é o nome dado aos executantes do gênero musical “Choro” ou “Chorinho”, gênero da música instrumental brasileira que surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX.

<sup>20</sup> *O Estado de São Paulo*, (1904-05-07, p:2), São Paulo, ano 30 n° 9288, coluna Artes e Artistas, Gil Orozco.

São Paulo em 1914. Sobre o último destes, abordaremos um pouco mais no terceiro capítulo. Além dos nomes citados, ainda merece destaque a actuação na cidade do violonista italiano Eugene Pingitore esteve por lá esteve entre 1912 a 1915, e muito contribuiu para a troca de informações entre os violonistas locais.

No Rio de Janeiro, o poeta e cantor Catullo da Paixão Cearense (1863-1945) foi o primeiro artista a se apresentar tocando violão na Escola Nacional de Música, cantando modinhas de sua autoria e acompanhando-se ao instrumento. Outro êxito de Catullo foi o de conseguir se apresentar no palácio do governo. Para a concretização deste êxito, contribuiu muito a primeira dama Nair Teffé (1886-1980), esposa do então presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca (1855-1923). A primeira dama estudou violão na França com Alfredo Cottin (1863-1923) <sup>21</sup>, grande entusiasta do instrumento e amigo de Francisco Tárrega. Nair divulgou à sociedade do Rio de Janeiro diversas canções que cantava e se acompanhava ao instrumento, além de executar sortidas obras como solista, com destaque para a *Pensée Melodique* de Alfredo Cottin. Como naquele tempo, quem tocava violão não gozava de boa reputação, alguns jornais, quando almejavam criticar o governo diziam que “até violão já se tocou no palácio” <sup>22</sup>.

Para se ter uma ideia mais ampla da reputação do instrumento e seus adeptos naquela época, por parte das camadas mais abastadas da sociedade, eis aqui alguns artigos relatando isso: em 1906, o jornal *O Estado de São Paulo* <sup>23</sup> relata que o violão é considerado ... *próprio somente para modinhas e serenatas ao luar* e alguns anos mais tarde, em 1914, ainda o julga ... *vulgar e, por isso, sem valor* <sup>24</sup>.

A imprensa do Jornal do *Commercio* <sup>25</sup> do Rio de Janeiro compartilha a mesma opinião assim se expressando:

- *Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve nesse sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer tirar efeitos mais elevados na*

---

<sup>21</sup> A obra *Recuerdos de la Allambra* de Tárrega foi dedicada ao seu amigo Alfredo Cottin.

<sup>22</sup> Revista *Violão e Mestres* (1965, p:38-39), São Paulo.

<sup>23</sup> *O Estado de São Paulo*, (1906-11-29, p:2), ano 32, nº10220, coluna Os Municípios.

<sup>24</sup> *Idem*, (1914-02-22, p:3), ano 40.

<sup>25</sup> *O Jornal do Commercio*, (1916-05-07, p:6), Rio de Janeiro.

*arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado ou mesmo resultado apreciável. A arte, no violão, não passa por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco.*

Alguns anos antes, em 1910, o jornal *Correio da Manhã*<sup>26</sup> também do Rio, notícia a prática do instrumento em colunas policiais, conforme segue abaixo:

*- Pedem-nos os moradores das ruas Pereira Nunes e adjacentes chamar atenção das autoridades da 15ª circunscrição para um bando de desocupados, chefiados por um tal Faisca, que a altas horas da noite, incommoda as famílias ali residentes com serenatas e cantorias de violão. As tardes também, grupos de vadios e creanças reúnem-se á esquina da referida rua, a passos de capoeiragem, gestos e palavras obscenas, obrigam se aos moradores retirarem-se das janellas! Não é a primeira vez que apparecem reclamações nesse sentido, por isso chamamos atenção da polícia para o caso afim de que não continue semelhante anarchia e immoralidade.*

Essa reputação negativa diante da apreciação e execução do instrumento começou a ser revertida a partir de 1916, ano em que o violão passou a ter seu valor reconhecido e ser aceito pela alta sociedade. Para isto, a vinda de dois estrangeiros ao país foi fundamental, são eles o paraguaio Augustín Barrios (1885-1944), e a espanhola Josefina Robledo, de quem abordaremos em pormenor no capítulo III.

Trechos extraídos do periódico *A Lanterna*<sup>27</sup> comprovam isso:

*- Bárrios*

*O último concerto de Barrios, o violonista paraguayo, realizado a 9 deste mez, attrauiu animadora concorrência. Mas o que houve de mais animador foi o applauso estrepitoso e evidentemente sincero que sagrou cada um dos números do programma.*

*Os jornaes não tiveram medida em louvar o artista, desde que surgiu entre nós, dando um interesse novo aos concertos da estação e a algumas recepções elegantes da alta roda...*

*... O que ha em tudo isso a gabar e encarecer, é a entrada victoriosa do Violão nos grandes salões brasileiros. Justo também é que penetre a Modinha. Porque ha modinha e modinha... como ha ironia e chalaça. Tanto é alcool o champagne como o paraty. A questão é saber escolher.*

---

<sup>26</sup> *Correio da Manhã*, (1910-02-02, p:5), Rio de Janeiro, ano IX, nº 3122.

<sup>27</sup> *A Lanterna, Jornal da Noite*, (1916-11-16), Rio de Janeiro, ano I, Nº10, quinta-feira.

Barrios chegou ao país no final de 1915 pelo Rio Grande do Sul, vindo do Uruguai, permanecendo nesta nação por dois períodos, de 1915 a 1920, e de 1929 a 1931. Foi o principal violonista e compositor para violão nascido na América do Sul durante a primeira metade do século XX. No Brasil, esteve em contacto com os grandes nomes do instrumento do período como João Teixeira Guimarães, mais conhecido como “João Pernambuco” (1883-1947), Américo Jacomino “Canhoto” (1889-1928), o cantor Catullo Cearense, com quem dividiu recitais, além de poetas e escritores, entre eles, Olavo Bilac (1865-1918), entre outros, compartilhando informações e experiências musicais. Era um dos poucos violonistas actuautes no país que sabia ler partitura. Para se ter uma idéia, grandes nomes do violão brasileiro como os já mencionados aqui, João Pernambuco e Canhoto, praticamente não tinham conhecimento dessa escrita musical.

No Brasil, Barrios foi muitíssimo bem acolhido. Actuou em concertos de Norte a Sul do país, repleto de êxitos e críticas elogiosas de jornais, ao contrário de sua passagem anterior pela Argentina, onde sua actuação profissional não era bem vinda em função de tocar com violão com cordas de aço, além de considerar suas composições até aquele período inferiores por remeterem a ritmos e danças sulamericanas. Casou-se com a brasileira Glória Silva, também conhecida como Glória Seban, bailarina nascida na cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul, em sua segunda passagem pelo país, vivendo com ela até seus últimos dias.

Como compositor, escreveu obras que remetem para ritmos brasileiros, como *Maxixe* e *Choro da Saudade*. Uma de suas principais composições, *Un sueño en la Floresta*, foi composta em 1918, período em que viveu no país. Nesta composição, ele utiliza uma nota “Do” localizada no vigésimo trasto<sup>28</sup> da primeira corda. Para conseguir esse feito, o luthier Romeo Di Giorgio<sup>29</sup> lhe confeccionou um violão especial com a nota “Do” na referida localização, uma vez que os violões convencionais possuem apenas dezenove trastos, sendo o

---

<sup>28</sup> Trastos ou trastes são os filetes de metal que atravessam o ponto dos instrumentos de cordas dedilhadas, como é o caso do violão, onde o executante posiciona os dedos. No português do Brasil, os espaços entre os trastes são chamados de “casas”.

<sup>29</sup> Romeo Di Giorgio foi um luthier italo-brasileiro, nascido em Roma em 1889, que veio para o Brasil em 1908, residindo em São Paulo. Iniciou sua actividade de luthier na construção de violinos e em seguida instalou uma grande fábrica e loja de instrumentos musicais de sua confecção, incluindo violões, que passou a ser o principal instrumento de sua confecção. Essa empresa fabricante de violões existe nos dias actuais. Dentre seus diversos modelos de violões produzidos, existe um intitulado “Di Giorgio- Modelo Tárrega”.

último de primeira corda, correspondente a nota “Si”<sup>30</sup>. Sobre suas composições também, destaque para *Variaciones Sobre Un Tema de Tárrega*, composto sobre o prelúdio *Lágrima*. Sua obra mais conhecida é *La Catedral*, composta em três movimentos: *Prelúdio (Saudade)*, *Andante Religioso* e *Allegro Solenne*.

Em seus programas de concerto, costumava executar obras de Tárrega, de acordo com o programa abaixo, referente ao seu concerto realizado no Rio em 1916<sup>31</sup>.



Exerceu, também no Brasil, actividade de professor. Dentre seus alunos, destaque para José Augusto de Freitas, violonista nascido no estado de Minas Gerais, que se mudou para o Rio logo na infância, sendo na cidade um entusiasta do violão durante várias décadas. Freitas estudou com Barrios durante segunda passagem pelo país.

## II A “ESCOLA DE TÁRREGA” PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO

### II.1 Contextualização Histórica (Repertório Pré-Tárrega)

Francisco de Assis Tárrega y Eixea, mundialmente conhecido como Francisco Tárrega, nasceu em Villareal de los Infantes, distrito de Castellón de la Plana, na província de Valência, Espanha, em 21 de novembro de 1852, e viveu até 15 de dezembro de 1909.

<sup>30</sup> Informação coletada no encarte do CD da violonista grega Antigoni Goni (1969), *Barrios: Guitar Music Vol.1* (2001), *Naxos*.

<sup>31</sup> Extraído do jornal *Correio da Manhã* (1916-08-19).

Principal responsável pelo ressurgimento do violão no final do século XIX e primeira década do século XX, efetuou com excelência, um extraordinário trabalho na renovação do repertório do instrumento, principalmente através do processo das transcrições<sup>32</sup>, suas composições, reformulações técnicas quanto à execução do instrumento e no campo didático, através de vários de seus alunos que se tornaram concertistas mundiais de renome. Para entender melhor a sua actuação no cenário da música de concerto para violão, é necessário compreender como se encontrava este cenário antes de seu surgimento.

Ainda no século XVIII, aproximadamente em 1780, o violão passa a ter seis cordas simples, ao contrário de seus antecessores, a vihuela com seis ordens ou pares de cordas e a guitarra barroca, com cinco ordens. Esse novo formato, logo se espalhou por toda Europa e já no início do século XIX, começaram a surgir os primeiros compositores e virtuosos do instrumento, com destaque para Ferdinand Carulli (1770-1840), Francesco Molino (1775-1847), Mauro Guiliani (1781-1829), Ferdinand Sor (1778-1839), Dionísio Aguado (1784-1849), e Matteu Carcassi (1792-1853), sendo Sor e Guiliani os principais compositores para o instrumento desse período.

Mesmo numa época com predomínio da ópera e da primeira geração de virtuosos do violino e piano, a popularidade do violão era imensa em várias capitais europeias, especialmente em Viena, Paris e Londres, para onde migraram ou passaram vários dos virtuosos espanhóis e italianos. Também não foi por acaso que alguns dos principais compositores do período como Niccolò Paganini (1782-1840), Franz Schubert (1797-1828), Hector Berlioz (1803-1869) e Carl Maria Von Weber (1786-1826) tocaram e publicaram obras para o instrumento.

Uma geração seguinte de compositores instrumentistas como Napoleon Coste (1805-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) e Giulio Regondi (1822-1872), escreveram um repertório magnífico, entretanto presenciaram o declínio do instrumento por diversos motivos artísticos e sociológicos, entre eles o facto do instrumento não possuir volume para “preencher” sonoramente uma sala de concerto e as demandas da música de câmara. Berlioz, apesar de amar o instrumento, diz em seu tratado de orquestração que é necessário que o compositor seja capaz de tocá-lo para escrever música de maiores conseqüências para o instrumento; em decorrência, os maiores compositores do período não escreveram para o violão.

---

<sup>32</sup> Transcrição é um processo de arranjar e adaptar uma obra originalmente escrita de um instrumento ou combinação musical para outro. Exemplo: Adaptar uma obra originalmente escrita do piano para o violão.

O instrumento progressivamente se restringiu às manifestações musicais domésticas, folclóricas e como acompanhamento para a dança, exceto na Espanha, que tinha como principal expoente, Julian Arcas (1832-1882), que influenciou muito Tárrega.

É nesse contexto que Francisco Tárrega conseguiu com excelência resgatar e reestabelecer o violão como instrumento de concerto, se utilizando através de uma obstinação e dedicação sem medir esforços, além de conforme já mencionado, um exímio trabalho na renovação do repertório do instrumento, reformulações didáticas e também técnicas, as quais estão associadas ao processo de modernização do violão em relação aos mesmos utilizados na época de Sor e Giuliani. Além de Tárrega, contribuíram também nesse processo de modernização do instrumento, o seu antecessor, Julian Arcas como instrumentista e o luthier Antônio Torres, como construtor de instrumentos. Abordaremos sucintamente sobre a trajetória desses dois últimos e suas contribuições para modernização do instrumento.

## II.2 Antonio Torres e Julian Arcas



*Antonio Torres*



*Julian Arcas*

A trajetória dessas duas figuras importantíssimas do violão no século XIX desenvolveu-se de forma conjunta, pois os dois possuíam estreitos laços de amizade além de suas respectivas actividades profissionais estarem diretamente ligadas, conforme veremos abaixo.

Antonio Torres Jurado, espanhol de La Cañada de San Urbano, Almeria, nasceu em 13 de junho de 1817. Foi o principal construtor de violões do século XIX, iniciando-se na carpintaria como aprendiz aos doze anos de idade, no vilarejo de Vera, onde fixaria residência

com sua família em 1834, tornando-se conhecido por sua habilidade no vilarejo em 1837. Não há informação concreta sobre quem lhe ensinou o ofício da lutheria, no entanto de acordo com sua biografia, escrita por José Luis Romanillos, (1932)<sup>33</sup>, seu primeiro violão foi construído entre 1836 e 1842 em Granada, onde obteve contacto com o luthier Jose Pernas.

O instrumentista Julian Gabino Arcas nasceu em 25 de outubro de 1832 em María, também na província espanhola de Almería, realizando seus estudos de violão com seu pai, através do método de Dionísio Aguado. Sua carreira de concertista, começou a desenvolver-se de forma intensa após concluir os estudos escolares, e em setembro de 1852, realizou sua estreia em Madrid, retornando à capital espanhola em maio do ano seguinte, quando também se anuncia como professor.

Antonio Torres tem o auge de sua produção de instrumentos dividido em dois períodos, o primeiro deles quando passou a residir em Sevilla, a partir de 1845, e o segundo quando retorna a Almeria, a partir de 1870.

No primeiro deles, Antonio Torres se muda para Sevilla em 1845, logo após a morte de sua esposa, Juana Maria Torres, intensificando sua produção na década de 1850. Em 1852, conheceu Julian Arcas que estava de passagem pela cidade. Logo começaram a estabelecer contacto, ocasião em que Torres lhe mostra seus instrumentos construídos em seu tempo livre. A partir daí, passa a trocar conselhos e informações com Arcas, os quais contribuíram muitíssimo para seu aprimoramento, além de o estimular a produzir mais, sendo seu primeiro instrumento autenticado datado de 1854<sup>34</sup>.

Em 1856, como fruto dessa troca de informações, encontrou o modelo ideal de construção de violões, que veio a se tornar referência para os construtores, ficando mundialmente conhecido como “Modelo Torres”. Outro fruto desse trabalho foi o violão construído para Arcas neste mesmo ano, apelidado de *La Leona (A Leoa)*, considerado o principal de todos instrumentos construídos por Torres, que Arcas utilizou até o fim da vida. Dois anos mais tarde, construiu o violão considerado o mais bonito de todos, de acordo com sua biografia<sup>35</sup>, conquistando com este, medalha de bronze na Exposição Agrícola, Industrial e Artística Celebrada em Sevilha, conseguindo consolidar-se como grande construtor de

---

<sup>33</sup> ROMANILLOS, J.L. *Antonio Torres, Guitar Maker, His Life and Work*, (1987, p:15). Part I, Life and Times, 2-Sevilla.

<sup>34</sup> Idem, p:19.

<sup>35</sup> Ibidem, p:23.

instrumentos. Um ano mais tarde, construiu o violão que Miguel Llobet, principal aluno de Tárrega, veio a adquirir posteriormente a utilizar durante parte de sua carreira musical.

No ano de 1860, Julian Arcas era considerado o principal violonista da Espanha, começando a editar também a partir deste ano suas obras. Sua actividade como concertista e pedagogo, junto ao seu irmão Manuel, resultou em um dos duos de violão mais activos de sua época, durando uma década, mesmo suas actuações sendo restritas a poucas cidades grandes, como Barcelona por exemplo. Arcas, em 1862 se apresenta em Castellón de la Plana, ocasião em que Francisco Tárrega, próximo de completar dez anos de idade, estava entre os presentes, ocasião em que pela primeira vez pôde apreciar o violão sendo executado com maestria, algo que lhe causou profunda admiração. Após o concerto, o pai de Tárrega junto a um grupo de amigos, foram até Arcas, pedindo-lhe que escutasse seu filho. Arcas o fez e encantado com o talento do pequeno Tárrega naquela ocasião, se ofereceu para lhe ensinar os rudimentos do instrumento. Seu pai conseguiu reunir fundos e enviar o aprendiz até Barcelona, onde Arcas residia. Chegando lá, não foi possível se encontrarem e assim seu pai teve que ir buscá-lo.

Neste mesmo ano de 1862, destaque ainda para suas actuações com êxito na Inglaterra, em especial as realizadas nos palácios de Duques de Wellington e Cambridge.

Antonio Torres, em 1860, como fruto de seu relacionamento com Josefa Martín Rodado, teve um filho, uma enorme alegria para sí, pois no seu primeiro casamento, dos três filhos que teve, apenas a mais velha sobreviveu. Oito anos mais tarde, Torres casa-se com Josefa, selando oficialmente a união.

Em 1870, com sua segunda esposa e filhos, volta viver em Almeria, interrompendo sua actividade de luthier para abrir uma loja especializada em porcelanas e cristais da China, alegando que com a construção de violões não obteria renda suficiente para sustentar sua família, principalmente em função do declínio da actividade do violão nesse período, ocasião em que Julian Arcas também se aposenta da vida de concertista, retomando sua actividade anterior, no segmento do comércio de farinha e cereais, também em Almeria <sup>36</sup>. Nesse período, ambos não se afastaram totalmente da actividade ligada ao violão. Arcas passou a ensinar, e três anos mais tarde, Torres retransmitiu seus ensinamentos para Joaquim Alonso, construtor de violões que se considerava “discípulo de Torres”.

---

<sup>36</sup> Ibidem, p:28 a 31. Part I, Life and Times, 2-Sevilla.

No ano de 1875, Antonio Torres retoma sua actividade de luthier, iniciando o segundo período de sua produção, e em 1876, Julian Arcas retoma a actividade de concertista, apresentando entre outras obras, a estréia de *Mí Segunda Época*, composta especialmente para a ocasião, prosseguindo com a actividade até seus últimos dias. No ano de 1879, de acordo com biografia escrita por Emílio Pujol (1886-1980)<sup>37</sup>, Arcas se encontra com Tárrega, lhe apresentando seu discípulo Luis de Soria, nascido exatamente um ano antes de Tárrega, em 21 de novembro de 1851.

Arcas veio a falecer em 16 de fevereiro de 1882, vítima de ataque cardíaco em Antequera, na província de Andalucia, durante uma turnê, deixando uma obra com trinta e cinco composições, com destaque para *Jota Argonesa, Soleá, Los Panderos y El Paño*; esta última durante um período integrou o repertório de outros instrumentos. Além de suas composições, sua obra também inclui dezessete arranjos em forma de transcrições de autores como Sigsmund Thalberg (1812-1871), Guiseppe Verdi (1813-1901) e Émile Prudent (1817-1863), que serviram como estímulo e modelo para Francisco Tárrega.

Um ano antes do falecimento da Arcas, Torres comprou a sua primeira casa, em La Cañada de San Urbano, na periferia de Almeria, embora passou a residir-la somente em 1883, após a morte de sua segunda esposa. A partir deste ano, intensificou sua produção de instrumentos, que entre 1875 e 1883, era de seis instrumentos por ano, e a partir de 1883, dobrou para doze, mantendo esta actividade de forma integral, como única fonte de renda, até seus últimos dias, vindo a falecer em 19 de novembro de 1892 em Almeria.

Francisco Tárrega ouviu pela primeira vez o som de um violão Torres ao assistir o concerto de Arcas em Castellón, vindo a adquirir ao longo de sua carreira, três destes violões, um construído em 1864, do primeiro período de Sevilha (FE 17)<sup>38</sup>, e outros dois em 1883 (SE 49) e 1888 (SE 114), no período de Almeria. O primeiro destes, foi adquirido em 1869, com a ajuda de D. Antonio Cánesa, um rico comerciante que era admirador de Tárrega e também o ajudou muito financeiramente, tanto nessa ocasião, quanto no período em que foi estudar no Conservatório de Madrid, entre outros. Nesta ocasião, D. António estava assistindo uma audição de Francisco Tárrega junto a um grupo de amigos, quando um dos presentes relatou do concerto em Castellón de Julian Arcas em 1862, com um instrumento de maior volume sonoro, que possibilitava maior variedade de timbres, construído por um luthier de

---

<sup>37</sup> PUJOL, E. *Tárrega, Ensayo Biográfico* (1960, p:83), cap.III- juventud.

<sup>38</sup> Essas especificações técnicas FE 17, SE 49 e SE 114, assim como as referidas informações foram extraídas do livro de Romanillos (Idem, p:180) Part II- Materials and Methods, 11- Tárrega's Guitars.

Sevilha chamado Antonio Torres. Antonio Cánesa, imediatamente se propôs em ajudar o jovem Tárrega naquela altura a obter um instrumento ideal para o seu desenvolvimento e como teria que ir à Sevilha a negócios, aproveitou a ocasião para realizar ambas actividades. Chegando à oficina de Antonio Torres, Tárrega começou a experimentar um dos instrumentos e para sua enorme surpresa, Torres se dirige a ele dizendo que este violão não era para ele. Adentrando em sua oficina, voltou logo em seguida com um instrumento construído para seu uso pessoal dotado de qualidades superiores, dizendo que este era o instrumento ideal para Tárrega, por essa razão que em 1869, adquiriu o primeiro violão Torres construído em 1864.

Com esse instrumento, Tárrega tocou até 1889, quando o levou para manutenção em Barcelona, sob os cuidados de Enrique Garcia, entretanto, o trabalho não foi bem sucedido e o instrumento ficou inapto para uso. Dessa forma Tárrega teve que adquirir outro instrumento Torres. Anos mais tarde, Enrique García pediu a Tárrega uma segunda chance para reparar o instrumento, que foi aceita e felizmente dessa vez, ele conseguiu um resultado satisfatório com êxito em 1897.

Antonio Torres foi o grande responsável pela modernização do violão nesse período. Através de seu trabalho, o violão obteve alterações em relação aos instrumentos do século XIX, com o aumento de tamanho, assim como o comprimento das cordas que aumentou para 65 centímetros, a escala que foi levantada e o tampo foi estruturado e reforçado por baixo com um leque radial que disciplinava as ondas sonoras, entre outros diversos aspectos técnicos. Não se sabe ao certo, se todas essas foram inovações de Torres, entretanto, foi através dele que se alcançou um resultado satisfatório, com excelência. A partir dessas alterações é que o instrumento passou a ser chamado de violão moderno, que é o utilizado nos dias de hoje, com essas dimensões e estruturas, além de que todas as inovações e melhorias realizadas ao longo do século XX, e agora no século XXI, são feitas a partir deste instrumento. O resultado dessas alterações foi um violão de concerto com maior volume sonoro, variedade de timbres e projeção sonora direcionada, tornando-o ideal para um novo conceito estético de interpretação.

Nas páginas seguintes, encontram-se modelos de uma vihuela, uma guitarra barroca, um violão do início do século XIX e violões modelo Torres.



*Vihuela, c.1500*

*Este foi o único exemplar que chegou aos dias atuais.*



*Parte de trás do mesmo instrumento.*

*Actualmente, o instrumento pertence à colecção do Musée Jacquemart-André do Institut de France, em Paris.*



*Exemplar da frente, lateral e fundo de uma guitarra barroca com cinco ordens de cordas construída por Antoine Aubry em Mircourt em 1779.*



*Violão do início do século XIX construído em Paris, aproximadamente em 1830 por Jean- Nicolas Grobert (1794-1869). Este instrumento foi utilizado por Paganini e Berlioz, pertencendo atualmente no Museu Cité de la Musique em Paris.*



*Etiqueta de um violão Torres de 1880.*



*Violão Torres de 1856 (La Leona).*

### **II.3 O Papel das Transcrições no Desenvolvimento da Praxis Instrumental de Tárrega**

O surgimento de um novo instrumento obrigou a um complexo processo de reformulação ao nível da técnica e sua adaptação a um novo repertório; Tárrega foi o responsável por essa adaptação, pois selecionou e adaptou a esse novo instrumento o que de melhor havia sido feito por seus antecessores. Em boa parte, os fundamentos de hoje empregados pela maioria dos violonistas foram sistematizados por ele, como o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho<sup>39</sup>. Foi ele quem aboliu definitivamente o uso do dedo mínimo apoiado sobre o tampo do violão, liberando dessa forma a mão direita para se movimentar ao longo das cordas quando necessário, obtendo e explorando maior variedade de timbres.

<sup>39</sup> Banquinho no português do Brasil, ou pedal como é chamado em Portugal, é o nome dado ao apoio do pé utilizado pelo violonista.



*Foto de Matteu Carcassi. Embora ele já utilizava o violão sobre a perna esquerda levantada com o auxílio de um banquinho, ou algo similar. Havia uma grande dificuldade em buscar uma posição ideal para tocar, em função do tamanho do instrumento.*



*Ilustração do método de Ferdinand Sor de 1831. Neste método, ele afirma que esta é a melhor posição para tocar o instrumento, com o mesmo apoiado na perna direita, aliado a uma mesa, que ajuda no apoio ao lado esquerdo.*



*Litografia de Dionísio Aguado e seu Tripodison em seu método de violão de 1843. Ele desenvolveu o Tripodison com o intuito de sustentar o instrumento sem ser apoiado no corpo, proporcionando o livre movimento das mãos.*



*Foto de Francisco Tárrega. A partir dele, essa posição foi padronizada ao longo do século XX, como a ideal para execução do instrumento. Os violões Torres, por possuírem um formato maior, tornaram-se mais fáceis de serem ajustados ao corpo do executante, além de uma postura mais confortável.*



*Na foto, sou eu, Leandro Márcio Gonçalves*

*Além destes, conforme mostra esta ilustração, também é possível tocar o instrumento com as duas pernas ao chão e o auxílio de um ergoplay apoiado sob a perna e acoplado ao violão. Ele foi desenvolvido no final do século XX e é muito utilizado pelos instrumentistas actuais.*

Uma significativa inovação sua é a adoção de um estilo de digitação ao longo das cordas, ao qual os violonistas chamam de cordas presas ou pisadas, resultando num fraseado mais expressivo, em relação aos violonistas do século XIX, que tendiam a empregar as cordas soltas e posições abertas, buscando um brilho e amplitude que faltavam a seus instrumentos. Esse desenvolvimento de digitação ao longo das cordas é similar ao do violino, capaz de explorar uma sonoridade com maior beleza e de carácter cantabile, ressaltando assim os movimentos caprichosos do fraseado musical e as riquezas harmônicas através da sonoridade executada nas posições altas. O uso constante de glissandos<sup>40</sup> torna o fraseado mais fluido, permitindo a manutenção de longas linhas melódicas. Estas inovações podem ser detectadas nas centenas de suas transcrições e também em suas composições originais.

Através destas adaptações e inovações técnicas, escolheu como via para aumentar a respeitabilidade do instrumento numa época em que não era bem aceito, as transcrições. Por conhecer muitíssimo bem e ter tocado piano, aliado ao seu conhecimento em harmonia, contribuiu imensamente para que se tornasse um violonista diferenciado em relação aos demais do seu período, e conseqüentemente na arte de transcrever, adaptando para o violão, obras originalmente escritas para piano, violino, entre outros, sendo que em muitas dessas, as obras soavam como se fossem originalmente compostas para o instrumento, como as obras de Isaac Albeníz (1860-1909), que chegou a dizer que preferia muitas das transcrições de Tárrega, aos seus originais.

---

<sup>40</sup> Glissando é uma técnica instrumental que consiste no deslizamento dos dedos, no caso do violão, sobre as cordas do instrumento.

Transcreveu com sucesso para o instrumento, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), as obras *Coro Crucifixus da Missa em Do Menor BWV 232*, *Fuga da Sonata para violino BWV 1001*, *Bourée da Partita BWV 1002*, *Loure da Suíte para Violoncelo BWV 1009*, entre outras. De Ludwig Van Beethoven (1770-1827), *Adágio Cantabile da Sonata n°8, Op.13 para piano*, *Andante da Sonata n°9, Op.47 para violino e piano*, *Clarão da Lua da Sonata n°14, Op.27 n°2 para piano*, *Fragmento do Sétimo Op.20*, etc., Fryderik Franciszek Chopin (1810-1849), *Mazurkas Op.33 n°4 e Op. 67 n°4*, *Nocturnos Op. 9n°2 e Op.32 n°1*, *Prelúdios Op.28 n°s 1, 4,6,7,11, 15 e 20 e Valsa Op.34 n°2*, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Andante da Sonata para piano n°10 KV 330*, *Marcha Turca (3º movimento da Sonata para piano n°11, KV 331)*, *Minuetto em Re Menor, do Quinteto n°5 para cordas*, etc... De Felix Bartholdy Mendelsson (1809-1847), *Barcarola Veneziana Op.19 n°6*, *Romance Sem Palavras Op.30 n°s 3 e 6*, etc, de Franz Schubert (1797-1828), *Minuetto da Sonata Op.78 para piano*, entre outras, além de outros compositores, transcrevendo ao todo mais de duzentas obras para violão solo e dois violões, de acordo com sua biografia escrita por Pujol <sup>41</sup>.

Através das transcrições, conseguiu provar que o violão é capaz de ser executado como instrumento de concerto, expressando um argumento musical consistente e convincente, inclusive em sua viagem a Argélia, no Norte da África, em 1900 encontrou-se com o compositor francês Camile Saint-Saëns (1835-1921) que o admirou como violonista, músico e intérprete, em especial sua versão do *Nocturno Op.9 n°2 em Mi Bemol Maior*, de Chopin.

Esse processo veio a trazer uma enorme contribuição no repertório do instrumento no século XX. Até o século XIX, somente quem tocava violão conseguia escrever para o instrumento, devido ao facto dele ser idiossincrático, com uma execução e abordagem muito peculiares e conforme mencionado, Berlioz já dizia isso em seu tratado de orquestração.

No início do século XX, o violonista Andrés Segóvia (1893-1987), principal expoente do instrumento neste século, conseguiu convencer compositores não violonistas e especializados em composição, a escreverem para violão, lhes enviando inicialmente como material de referência justamente as transcrições de Francisco Tárrega.

---

<sup>41</sup> Idem, p:261-266. Transcripciones Para Guitarra.

## II.4 Tárrega Compositor

Além de suas transcrições, desenvolveu actividade de compositor. Suas obras contribuíram para inserir o instrumento no contexto de sua época, explorando de forma exímia os recursos técnicos e estilísticos do instrumento. Também, do ponto de vista técnico, são exequíveis para estudantes, desde o iniciante, até os concertistas profissionais de excelência, além de estarem sempre presentes nos programas de concertos para violão por todo o mundo. Além de tudo isso, sua obra foi gravada pela maioria dos principais violonistas do século XX.

Suas composições abrangem prelúdios, estudos e composições originais, sendo muitas delas escritas em forma de danças de salão do século XIX, como as valsas *Gran Valsa* e *Paquito*, as mazurcas *Adelita*, *Marieta* e *Mazurca em Sol Maior*, polca *Rosita*, danças espanholas, como *Tango*, *Gran Jota*, *Malagueña*, além de danças de séculos anteriores como *Pavana*, *Minueto*, *Estudo em Forma de Minueto*, a gavota *Maria*, entre outras. Entre suas composições, destaque ainda para *Danza Mora*, *Capricho Árabe* e *Recuerdos de la Allambra*, uma das obras mais conhecidas para violão ao redor do mundo.

Não se sabe ao certo quantas composições e transcrições realizou ao todo. Constantemente novas obras de sua autoria são descobertas por pesquisadores, pois infelizmente em vida, Tárrega não as catalogou. Tinha por hábito presentear amigos e alunos com obras manuscritas, o que veio a possibilitar essas constantes descobertas. Outro facto interessante sobre esta abordagem é que ele escreveu versões diferentes de muitas de suas obras, adaptando-as de acordo com o nível técnico e também de conhecimentos de quem as recebia. Para se ter uma idéia, Domingo Pratt Marshall (1866-1944) em seu *Diccionario de Guitarristas*<sup>42</sup> de 1934, aponta um número de 34 obras, já na biografia escrita por Pujol, o número aumenta para 78, (1960, P.259-261), entretanto na biografia escrita décadas mais tarde por Wolf Moser (1937)<sup>43</sup>, aponta um número de 115 obras.

Algumas de suas obras como *Recuerdos de la Allambra*, foram transcritas para diversos instrumentos como violino, por Ruggiero Ricci (1918-2012), piano, harpa, instrumentos sintetizadores numa releitura de Mike Oldfield (1953), entre outros, além de outras formações instrumentais.

---

<sup>42</sup> PRATT, D. *Diccionario de Guitarristas* (1934, p:315).

<sup>43</sup> MOSER, W. *Francisco Tárrega y la guitarra em España entre 1830 y 1960*, (1996, p:428-444)  
*I-Composiciones y Bocetos (originales/arreglos)*

Nos dias actuais, suas composições também integram a trilha sonora de comerciais de televisão, além de ser toque de chamada de telemóveis do fabricante *Nokia* que utilizou a obra *Gran Valsa* para essa finalidade.

Sua única gravação que chegou aos dias actuais encontra-se disponível na série de CD's "*Segovia & His Contemporaries*"<sup>44</sup>, publicado pela selo canadense "*DoReMi*". Neste CD, a última faixa é uma interpretação do próprio Tárrega da sua gavota *Maria*; trata-se de uma gravação original em cilindro de cera, considerada sua única gravação até os dias de hoje.

## II.5 Publicações da obra de Tárrega em Vida

Em vida, Tárrega preparou e supervisionou quarenta e sete edições de quarenta e oito obras de sua autoria publicadas, entre composições originais e transcrições, para três editoras entre 1902 e 1909. Sobre as editoras e edições, abaixo seguem alguns dados:

- *Antich y Tena (1902/ 1903)*<sup>45</sup>; editora de Valência, a qual Tárrega publicou dezoito obras, sendo onze composições autorais e sete transcrições. Foi realizada em duas séries, a primeira lançada em 1902 e a segunda em 1903. Além destas, cada uma das obras foi publicada individualmente. Dentre as publicações destas edições, constam *Capricho Árabe*, *Gran Valsa*, *Adelita*, *Rosita* e *Prelúdios n.ºs 1 a 5* de sua autoria, além de transcrições como *Largo da sonata 4, Op.7* de Beethoven, *Menuet de La Fantasie Op. 78* de Franz Schubert e *Preludios 6, 7 e 20* de Chopin.

- *Vidal, Llimona y Boceta (1907)*; editora de Barcelona com a qual firmou um contrato em que se comprometia a entregar cinco obras mensais por 500 pesetas<sup>46</sup>. Vinte obras foram publicadas por esta editora incluindo as composições *!Sueño! Trémolo-estudio*, *Preludios n.ºs 6 a 9*, *Estudio en forma de Minueto e Recuerdos de la Allambra*, além das transcrições, *Bourée da Sonata II BWV 1002* de Bach, *Largo Assai (do Cuarteto en Sol menor Op.74, n.º3)* de Haydn, *El ratón, zaruela (tango de la cadera) (Mtr. Calleja)*, entre outras.

---

<sup>44</sup> *Segovia & His Contemporaries*, Vol. 12, El CírculoMusical:Tárrega, His Disciples & Their Students, DHR-7996, "DoReMi".

<sup>45</sup> Os números entre parênteses referem-se ao ano de publicação.

<sup>46</sup> Pesetas era a moeda espanhola vigente naquele período.

- *Sociedad Editorial de Música (1909/1910)*; editora de Madrid, realizou inicialmente a publicação de dez obras, sendo *Mazurka* a única composição autoral, e dentre as transcrições, constam *Fuga da Sonata BWV 1001* de Bach, *Nocturno Op.9 n.º2* de Chopin, *Berceuse* de Schumann, entre outras.

Esta editora neste mesmo período sofreu alteração em seu nome, mudando para *Orfeo Tracio S.A.*, continuando com sede em Madrid. Além das publicações aqui mencionadas, republicou todas as de seus antecessores, inicialmente as pertencentes a Vidal Llimona y Boceta, e em seguida as duas séries da Antich y Tena.

Após seu falecimento, seu filho Francisco Tárrega Rizo assinou um contrato com a editora *Imprenta Musical* de Buenos Aires em 1914, e através desta foi lançada a primeira edição de “*Obras Póstumas Para Guitarra*”, contendo as obras, *Danza Mora*, *Lágrima* e *Preludio con Coral* de George Friedrich Haendel (1685-1759). No início da década de 1920, a editora *Ildefonso Alier* de Madrid relança esta mesma série junto a outras obras. A partir daí e ao longo de todo o século XX, diversas foram as publicações realizadas de sua obra.

## **II.6 A Actividade de Tárrega Como Professor**

Outro talento de Tárrega, considerado por muitos o principal de todos, foi sua actividade como professor. Vários de seus alunos tornaram-se mundialmente reconhecidos por suas actividades musicais, com destaque para Miguel Llobet, seu principal aluno a desempenhar a actividade de concertista, e Emílio Pujol, seu principal aluno a desempenhar actividade didáctica. Além destes, destaque também para Daniel Fortea (1882-1953), Maria Rita Brondi (1889- 1941), Pepita Roca (1897-1956), Josefina Robledo, entre outros. Estes alunos prosseguiram dando continuidade nos seus ensinamentos, e essa prática ficou conhecida como “Escola de Tárrega”.

Como não publicou nem deixou nenhum método de violão por escrito, principalmente em função do seu estado de saúde em seus últimos anos de vida, seus conhecimentos foram transmitidos apenas por via oral, além dos manuscritos de exercícios e obras que ele passava para seus alunos.

Alguns deles tentaram cumprir esse papel, e conseqüentemente, alunos dos alunos de Tárrega, entretanto em sua grande maioria, os métodos refletem as qualidades e limitações de seus autores. Décadas após sua morte, ainda se publicavam métodos intitulados “A Escola de

Tárrega”, com uma foto sua impressa na capa, ou contracapa, que não passavam de uma coletânea de exercícios de origem e eficácia duvidosa, aproveitando-se de forma indevida do legado e reputação de Tárrega. Conforme já mencionado na introdução deste trabalho, por essa razão e principalmente por não deixar nenhum método escrito, muitos questionam o termo “Escola de Tárrega”, alegando que essa Escola Musical nunca existiu, no entanto nosso objetivo aqui não é adentrarmos neste assunto e “analisarmos” os frutos desse trabalho, o que ocorreu através da actividade de Tárrega e seus discípulos em prol do violão ao redor do mundo e principalmente no Brasil, foco de nossa pesquisa. Quanto aos métodos de violão baseados nos ensinamentos, na concepção ideológica e didáctica de Francisco Tárrega, iremos analisar e relatar os que foram escritos no Brasil, e agora abordaremos de forma bem sucinta os métodos publicados pelos discípulos diretos de Tárrega.

## II.7 Elaboração e Publicação dos Métodos “A Escola de Tárrega”

Após o falecimento de Tárrega em 1909, nenhum de seus alunos publicou um método buscando deixar seus ensinamentos em forma de livro, e também ao longo da década de 1910. Domingo Pratt Marsal, espanhol de Barcelona, que passou a viver em Buenos Aires, a partir do início do século XX, publicou em 1910 o método *Escalas y Arpeggios*<sup>47</sup>, repassando os ensinamentos adquiridos no “círculo” de Tárrega, entretanto, ele não era mais que um ouvinte, já que foi aluno de Miguel Llobet. Além disso, em seu método ele somente mencionou o nome de Tárrega como autor de três de oito *Ejercicios*.

**Ejercicio por Tárrega**

Los dedos 2 y 1 de la mano izquierda que se colocan en la quinta (5) y tercera (3) respectivamente, no se levantarán del diapasón durante todo el ejercicio. Para que resulte útil a la mano izquierda hágase de manera que cuando se concluye el primer compás los cuatro dedos de la mano izquierda queden puestos en el diapasón. Enseguida se arrastrarán a la vez un semitono más alto, haciéndose ahí todo el ejercicio y así se irá ascendiendo sucesivamente para descender luego.

*Um dos exercícios do método, cuja autoria é atribuída à Tárrega por Prat extraída da página 15 do método.*

<sup>47</sup> MOSER, (Idem, p: 294), II- Los Métodos “Tarrega”.

Não há dúvidas de que todo o material contido é baseado na técnica interpretativa de Tárrega, no entanto que os outros exercícios de escalas e arpejos deste, estão em outras edições de métodos posteriores que se utilizam do nome de Tárrega, embora Pratt não faz nenhuma citação referente onde adquiriu tais conhecimentos, assim como o conteúdo publicado. Apesar de ter sido uma das primeiras pessoas a retransmitir os princípios de Tárrega fora da Espanha e a primeira na América do Sul, o fez com reservas, pois era contra alguns de seus princípios, embora por ele possuísse uma grande admiração. Essas posições ambíguas são relatadas no seu *Diccionario de Guitarristas*, do qual foram utilizadas muitas informações nesta pesquisa.

Abaixo, seguem alguns trechos <sup>48</sup>:

*-TARREGA EIXEA, Francisco. Éximio ejecutante guitarrista y notable compositor español...*

*Es Tárrega, como hemos dicho, eminente artista; no es solamente un diestrísimo ejecutante: encanta al oírle la ternura y sentimiento, su elegante y clásico fraseo, el huir de amaneramientos sensuales tan comunes entre los guitarristas. De su ejecución maravillosa, nada queremos decir: ...*

*...Porque mucho he querido a Tárrega y porque es justo decir la verdad y documentarla, sin llevarse de frases elogiosas, que no serán luego otra cosa que mistificaciones históricas; porque ansío poner las cosas en el lugar que les corresponden, critico y lamento el abandono en la cultura guitarrística del que tanto influenciara para elevar el instrumennto a la categoria que se reconoce, y del hombre de quien en esos años dependia la educación del ambiente guitarrístico español.*

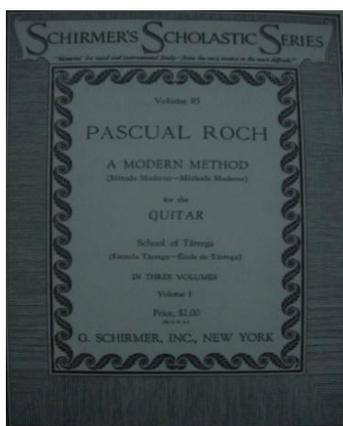
No parágrafo acima deste extracto, Pratt menciona sua opinião contrária em relação à concepção do repertório que Tárrega, seus discípulos e a maioria dos violonistas da época actuavam, pois ele era favorável em manter a tradição do predomínio de um repertório composto originalmente para violão das gerações anteriores, através das obras de Carcassi, Regondi, Coste, entre outros, e não repleto de transcrições como foi o predomínio da prática instrumental da época.

A primeira publicação de um método buscando retratar os ensinamentos de Francisco Tárrega, ocorreu apenas em 1921, mais de uma década após sua morte, por Pascual Roch (1864-1921?) .

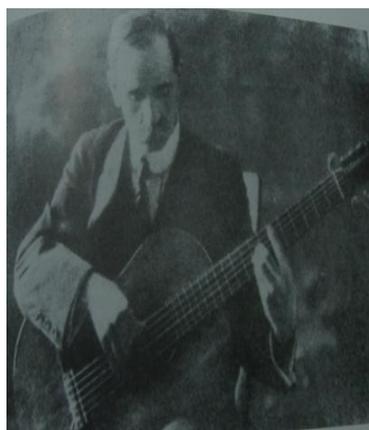
---

<sup>48</sup> Idem, p: 311-319

## II.7-1 Pascual Roch- *A Modern Method for The Guitar*



Capa do Primeiro Volume do Método



Pascual Roch

Nascido em Valência, Espanha, Roch foi violonista, professor, compositor e luthier, radicando-se em Havana, Cuba. Publicou pela Editora *G. Schirmer* de Nova Iorque, *A Modern Method for the Guitar – School of Tárrega* em três volumes, 1921, 1922 e 1924. Inicialmente, seu trabalho merece mérito por ser o pioneiro a buscar e deixar por escrito os ensinamentos de Tárrega. Escrito em três idiomas, espanhol, inglês e francês, logo na introdução do Volume I, ele expressa com total franqueza sua consciência pelas próprias limitações sentida por todos discípulos de Tárrega diante das dificuldades em realizar esta tarefa (ROCH, 1921, P.7)

*Este modesto trabajo, que la reconocida benevolência de los amantes de la guitarra nos anima a dar a la publicidad, bien podemos asegurar que es fruto de muchos desvelos, dudas y desalientos.*

*Tentados estuvimos más de una vez de abandonar tal empresa, superior por todos conceptos a nuestra limitada inteligéncia y la falta de elementos y datos necesarios a toda obra que, cual ésta, requiere estar bien acabada; pero el cariño imenso que profesamos a la guitarra y la sacrosanta memória guardamos en el fondo de nuestra alma para el que fué nuestro maestro y amigo leal y cariñoso, el incomparable y maravilloso guitarrista Don Francisco Tárrega, fueron causas obligadas para detertminarnos a dar fin a nuestro empeño.*

Assim como os demais métodos escritos pelos alunos de Tárrega, foram utilizados como materiais base os manuscritos de Tárrega, cedidos aos seus alunos através das aulas, o aprendizado assimilado por cada um deles, além das habilidades de cada autor em retransmitir os conhecimentos através dos métodos. Roch também, na introdução e na mesma página descreve sobre o método completo, os três volumes que foram divididos em cinco partes:

*Hemos dividido la presente obra en cinco partes dedicadas exclusivamente a ejemplos y ejercicios de mecanismo, necesarios para la educación e independencia de los dedos de ambas las manos; al conocimiento musical del diapason, y las innumerables bellezas y efectos propios de la guitarra. El resto se compone de Estudios, Preludios y Composiciones.*

O Volume I é contido de 145 páginas, sendo o mais teórico de todos, cuja abordagem consiste na descrição das partes do violão, madeiras utilizadas na construção de violões de concertos, posicionamento e movimentação dos dedos das mãos direita e esquerda, escolha das cordas e modo de estudar e afinar o instrumento. Também, entre as páginas 20 e 22, no item *Fernando Sors y Dionísio Aguado - Sus Escuelas y Métodos Para Guitarra – Tárrega y Sú Escuela Única*, o autor enfatiza as vantagens dos princípios da “Escola de Tárrega” comparado com os métodos de Sor e Aguado, em especial na utilização do dedo anelar da mão direita, eis alguns trechos:

*- ... Hizo precisamente al dedo anelar de la mano derecha un digno rival de los otros, y del pulgar, una maravilla...*

*...Buscó el mayor número de combinaciones y, por eso pulso todo su empeño en una esmerada educación de todos los dedos...*

*...Así pues, no es de extrañar que el célebre Sors – “llamado en justicia el Beethoven de la guitarra” – luchase con dificultades conocidas para el Sr. Tárrega. Sors se vio obligado a hacer uso a cada paso, de un mismo dedo, para ejecutar una o varias notas. Idéntico camino siguió el insigne Aguado, lo cual demuestra que ambos se equivocaron en asunto de tanta monta e importancia. – ¿Que escuela pues es, pues, la más fácil? Casi no hace falta formular esta pregunta. El mismo discípulo puede contestarla. Si la de Sors y Aguado ofrecen dificultades, y la de Tárrega lo resuelve todo, es indudable que ésta es la más fácil y la única.*

Após a abordagem teórica, seguem vários exercícios para a mão direita com diversas combinações de dedos, seguidos de exercícios de trêmolo <sup>49</sup>, arpejos <sup>50</sup>, escalas <sup>51</sup> maiores e menores em todas as tonalidades, meia pestanas <sup>52</sup> e pestanas inteiras, e acordes <sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Trêmolo é um recurso estilístico e técnico que consiste na repetição de uma nota ou alternância rápida entre duas ou mais notas musicais. No violão, é executado com a combinação dos dedos polegar, anelar, médio e indicador, de forma que o polegar varia de corda e os demais são executados rapidamente, quase ao mesmo tempo.

<sup>50</sup> Arpejo ou harpejo (do italiano arpeggio, isto é, à maneira da harpa), é a execução sucessiva de notas de um acorde, tocadas uma a uma.

<sup>51</sup> Escala é um conjunto de notas musicais ordenadas em sequência, geralmente da nota mais grave para a aguda.

<sup>52</sup> Pestana, conforme utilizado no português do Brasil e barra, utilizado em Portugal, consiste na técnica onde com um dedo, pressionamos todas as cordas do violão ou guitarra.

<sup>53</sup> Acorde é um conjunto de três ou mais notas tocadas simultaneamente em um instrumento musical.

A partir da página 122, seguem alguns estudos, prelúdios e obras musicais, das quais *Valse*, *Schottische* e *Habanera* são de sua autoria, além de várias transcrições.

O Volume II do método contém 141 páginas, e ao contrário do primeiro volume, não possui conteúdo teórico, iniciando com exercícios de trêmolo com pestanas, seguidos por exercícios variados para as mãos direita e esquerda incluindo arpejos, escalas e ligados <sup>54</sup>, sons harmônicos <sup>55</sup>, e efeitos obtidos através das notas localizadas nos baixos <sup>56</sup>, além de pizzicatos <sup>57</sup>. A partir da página 111, iniciam-se as obras musicais, doze ao todo, das quais nove são transcrições de Tárrega, entre elas o tango *¡O Sole Mio!* de Eduardo di Capua (1865-1917) e *Momento Musical* de Schubert, e duas transcrições de Roch, *Andante* de Beethoven e *Canzonette* de Mendelsson, ambas não mencionadas o Opus.

A última das doze obras deste Volume é uma composição de Pascual Roch intitulada *Cuatro Notas Sentidas*, dedicada à Tárrega com a seguinte frase na página 140:

- *A la sacrosantamemória de mi Maestro.*

O Volume III é o menos extenso dos três, com 109 páginas, no entanto, por outro lado, é o mais prático, constando apenas de exercícios de ligados nas primeiras páginas, e na página 16, iniciam-se as obras musicais. Das obras contidas neste volume, quase todas são transcrições de Tárrega, além de algumas composições, entre elas *Aires Nacionales Españoles* <sup>58</sup>, *Carnaval de Veneza* e *La Cartagenera*, embora não mencionadas sua autoria, em função de direitos autorais. O Volume também contém duas transcrições de Roch e uma transcrição de Miguel Llobet de uma das *Canções Populares Catalãs* que ele trancreveu para violão solo.

Após as obras musicais, na página 106 consta uma conclusão, seguida de conselhos para tocar em público, sugestões de locais apropriados para concertos de violão, e a relação das obras de Tárrega publicadas pela editora *Ildefonso Alier* de Madrid.

---

<sup>54</sup> No violão, a técnica de ligados consiste em tocar uma nota e logo depois, tocar a nota a seguir apenas com os dedos da mão esquerda.

<sup>55</sup> No português de Portugal, a grafia correta da palavra é “harmônicos”, enquanto que no português do Brasil é “harmônicos”.

<sup>56</sup> Baixos ou bordões remetem-se às notas localizadas nas cordas graves do violão, localizadas respectivamente na 4ª, 5ª e 6ª cordas.

<sup>57</sup> No violão, pizzicato consiste em tocar as notas com o polegar da mão direita e simultaneamente abafar o som apoiando a lateral da palma da mão direita sobre as cordas do instrumento.

<sup>58</sup> *Aires Nacionales Españoles* é o nome atribuído actualmente a *Gran Jota*. Essa mesma obra foi executada por Tárrega por quase quarenta anos em concertos, de formas diferentes. Ele costumava modificá-las. Também em função disso, a obra foi intitulada como *Aires Nacionales*, *Gran Fantasia Sobre Motivos de la Jota*, *Fantasia Española*, *Jota Aragonesa*, *Gran Jota de Concierto*, *Jota e Variaciones Sobre la Jota*. O primeiro manuscrito desta obra é datado de 1872 e trata-se da primeira composição de Francisco Tárrega.

Seu contacto com Tárrega, de acordo com a biografia de Francisco Tárrega escrita por Wolf Moser (1996, P.337), provavelmente se deu durante os três anos em que viveu com sua família na cidade de Turia, na região de Valência. Após esse contacto e as aulas, torna-se um seguidor e discípulo incondicional.

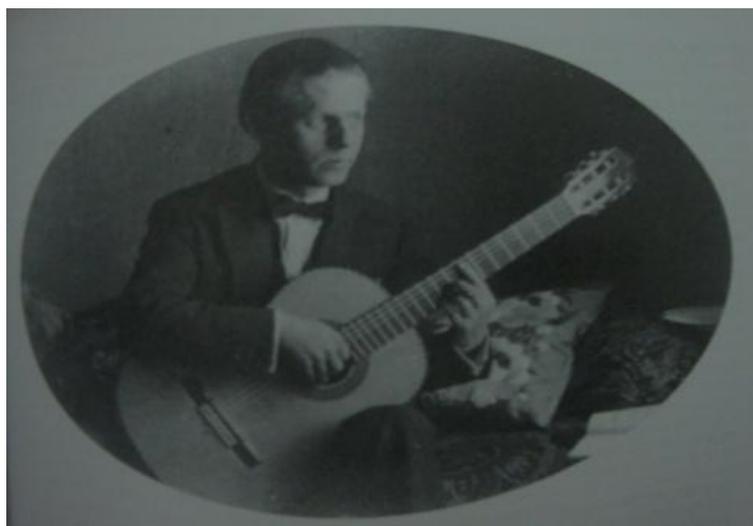
Ao mudar-se para Havana, com aproximadamente 45 anos, além de sua actividade como luthier, tornou-se um professor muito solicitado e provavelmente foi persuadido por violonistas cubanos ou americanos a editar um método, principalmente após os êxitos obtidos pelos concertos de Miguel Llobet na Europa e no continente americano, que chamaram a atenção do mundo sobre o violão e a técnica de Tárrega.

Seu provável ano de falecimento é 1921, pouco antes da publicação do Volume I de seu método.



- Concerto de Francisco Tárrega em Valência para um grupo de amigos. Da esquerda para a direita: T. Tello, Pascual Roch, Jose Orellana, Francisco Corell, Baldomero Cateura, Santacruz, Manuel Loscos, Tárrega e Vicente Pujol.

## II.7-2 Daniel Fortea- *Método de Guitarra*



Nascido em Benlloch, Espanha, próximo de Castellón, provavelmente em 1882, obteve suas primeiras lições musicais com seu pai que era professor do ensino primário e também de música. Além do violão, aprendeu a tocar bandurria <sup>59</sup>, clarinete, piano e um pouco de violino.

Seu método, intitulado *Método de Guitarra*, também foi publicado em 1921 em Madrid, com muitas diferenças em relação à publicação de Pascual Roch: Fortea publicou somente dois dos seis livros anunciados em seu primeiro volume, enquanto Roch publicou os três anunciados, além de ter elaborado um material mais completo que inclui técnica de execução, digitação de ambas as mãos e obras, princípios condizentes com a pedagogia de Tárrega, além de que Fortea não menciona com frequência o nome de Tárrega, ao contrário de seu antecessor.

Tanto Roch como Fortea compraram manuscritos de Tárrega que serviram de base para elaboração de seus respectivos métodos. Essa compra serviu também como ajuda a Tárrega em momentos de difícil situação financeira.

Obteve seu primeiro contacto com Tárrega em 1901, ano em que ingressou no serviço militar, e prosseguiu tendo aulas até 1904, quando começa a realizar concertos públicos,

---

<sup>59</sup> Bandurria é um instrumento musical de cordas utilizado principalmente na música popular espanhola, além de ser utilizado também na música praticada nas Filipinas e também em países da América do Sul que foram colonizados pela Espanha.

inclusive actuando em conjunto com seu mestre em duo de violões no Teatro Vall d'Uxó, em Castellón em novembro, cuja matéria saiu em um jornal local <sup>60</sup>;

*Para final de una velada feliz, Tárrega y sú discípulo entrañable intepretaron a dos guitarras algunas obras de Tosti, Mozart, Gounod e Haydn con maravillosa precisión y ajuste, uniendo al placer de oír a Tárrega, el de admirar la fina y acabada labor de su discípulo Fortea, honra del Maestro.*

A partir daí, passou a actuar como concertista e professor, mudando-se para Madrid em 1911, onde actou também como editor, criando uma Biblioteca e Editora Musical, publicando entre outras obras, o seu opus 1, intitulado, *Improvisación Para Guitarra*. Com o passar dos anos, sua actividade como editor e arranjador se distingue cada vez mais, inclusive Llobet, Pujol e Segóvia lhe cederam diversas composições originais para violão e transcrições, que foram sendo publicadas gradativamente. Em 1919, sua Biblioteca Musical passou a ser conhecida sob nome empresarial de *Biblioteca Fortea*, e durante as décadas seguintes chegaram até Madrid pedidos de todo o mundo.

Devido a direitos autorais, nenhuma composição de Tárrega poderia ser incorporada a um índice editorial até 1930. A partir desta década, a Biblioteca Fortea passou a publicar suas obras, embora suas publicações tenham gerado uma grande polémica devido ao facto de Fortea realizar mudanças de títulos em suas edições, reescrever as obras em tablatura, além de alterações na partitura e nas digitações. Assim, suas edições não são fidedignas em relação às originais.

Em 1935, passou a ser publicada pela sua editora, uma revista musical mensal, dedicada ao violão. A primeira edição foi dedicada a Francisco Tárrega devido a recente comemoração do seu 25º aniversário de falecimento. Dezessete anos mais tarde, em 1952 a revista passa a ser publicada trimestralmente em função de dificuldades financeiras. Neste mesmo ano participou da grande homenagem ao centenário de nascimento de Tárrega. Daniel Fortea também foi compositor, e entre suas obras, escreveu, em homenagem ao seu mestre, *Elegia a Tárrega*.

Faleceu no dia 05 de março de 1953 e foi enterrado em Castellón, no mesmo cemitério em que está enterrado Francisco Tárrega.

---

<sup>60</sup> MOSER, (Ibidem, p: 334), Cuarta Parte, REPERCUSIÓN, 2-Capítulo, DISCÍPULOS, II- Papeles secundários.

### II.7-3 Hilarión Leloup Cabanari – *Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega.*



Espanhol de Bilbao, nascido dia 21 de outubro de 1876, iniciou seus estudos musicais no violão, aos cinco anos de idade, sob orientação de seu pai. Aos treze, passou a integrar um grupo musical, com o qual viajou pela Espanha e França, actuando com êxito na Exposição Mundial celebrada em Paris, em 1889. A partir de 1893, actuou em Bilbao como professor de violão e contrabaixo, integrando um quarteto de violões da Banda Municipal e tornou-se membro da Sociedade Filarmônica de Bilbao.

A partir de 1912, passou a viver na Argentina e onze anos mais tarde, em 1923, lançou em Buenos Aires seu método, *Método Elemental Para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega.*

Ao contrário dos métodos anteriores de Roch e Fortea, *Método Elemental Para Guitarra...* foi publicado em apenas um volume com 40 páginas e não contém obras musicais. É iniciado com um prefácio, seguido pela parte teórica que inclui noções gerais sobre a estrutura do violão, posição de como tocar o instrumento, formas de produzir o som e afinação do instrumento. Desta secção, destaque para o ítem *Escuela Moderna de la Guitarra Según los Preceptos de Tárrega - Posición*, na página 04, onde ele menciona que a posição ideal para tocar o instrumento é justamente a que foi sistematizada por Tárrega e que se tornou padronizada ao longo do século XX, conforme consta o extracto abaixo:

- ... *El principiante tomará asiento en una silla de unos 46 a 48 centímetros de altura hasta el asiento, y se procurará un banquito que en ningún caso tenga menos de 16 centímetros, ni más de 20 de altura. Una vez sentado poco más adentro del borde del asiento, colocará el pié izquierdo sobre el banquito de modo que el pié derecho asienta sobre él, y separará la pierna derecha de la izquierda llevando el pié derecho algo hacia atrás...*

Ele prossegue a dizer que esta é a posição para os homens, pois para as mulheres, principalmente em função de tocarem com vestido, ele sugere as seguintes alterações:

- ... *Para la mujer difiere en algunos detalles la posición. En primer lugar deberá sentarse un poco más adentro del borde del asiento y al colocar el pié izquierdo sobre el banquito, unirá la pierna derecha a la izquierda y retirará el pié derecha hacia atrás; colocará la guitarra calzando la curva o cintura del arco en la pierna izquierda y la parte ancha de la guitarra descansará sobre la pierna derecha. En los demás puntos son aplicables las relas indicadas para el varón.*

Na sequência do método, na página 09, inicia-se a parte prática com cinco exercícios para a mão direita e na página seguinte, exercícios para mão esquerda sobre as seis cordas do violão. As páginas a seguir, constam de exercícios para as mãos direita e esquerda com diversas combinações, baseados em arpejos e escalas. Na página 20, iniciam os exercícios sobre ligados, e na 23, destaque para o exercício nº58 do método em forma de estudo musical intitulado *Andante*, estudo polifônico a quatro vozes que remete ao estilo composicional de Ferdinand Sor, referente ao período clássico. Nesta mesma página, logo abaixo do *Andante*, segue um exercício sobre a técnica de mordente<sup>61</sup> que prossegue pelas páginas seguintes. Na página 26, o exercício nº70 consta de um exemplo de trêmolo, o de nº75 da página 28 consta de um exercício sobre harmônicos e o exercício nº77 da página seguinte é sobre arpejo de quatro notas. As últimas páginas constam de diversos exercícios técnicos, uma explanação intitulada *Complemento General de la Enseñanza y Consejos Utiles*, e termos referentes à intensidade do som (pianíssimo, sforzando, fortíssimo, etc...) e andamentos musicais (adágio, allegretto, moderato, etc...).

Hilarión Leloup conheceu Tárrega em 1902, através da Sociedade Guitarrística (Sociedade Violonística) de Bilbao, que convidou Francisco Tárrega para lecionar um curso de violão. Hilarión, como membro da sociedade, participou activamente do curso, chamando a atenção de Tárrega pelo seu talento e dedicação.

Após o curso, os dois planejaram tocar em duo, conforme Tárrega ainda mencionava em uma carta de 1905, mas infelizmente eles não voltaram a se encontrar. Mesmo se utilizando do toque com unhas, sua concepção musical era toda baseada nos princípios de Tárrega.

---

<sup>61</sup> Mordente ou mordento é um ornamento que indica que uma nota deve ser tocada em uma rápida alternância com a nota superior ou inferior.

Como fruto daquele encontro de 1902, fundou em 1914, na cidade de Buenos Aires, a instituição pedagógica *La Academia de Guitarra Tárrega*, junto com Antonio Sinópoli (1878-1964), que mais tarde se desliga da academia. Com essa instituição e actividade pedagógica, Leloup realizou um trabalho muito bem sucedido, formando diversos alunos que se tornaram concertistas e professores de destaque na Argentina. Sua filha, María Carmen Leloup, nascida em Bilbao, em 1907, seguindo seus passos, se tornou professora de violão em Buenos Aires e Hilarión Leloup também publicou um álbum com Oito Peças Fáceis, e “Método de Solfeo Aplicado a la Guitarra”.

Embora seu contacto directo com Tárrega, tenha sido apenas durante aquele curso em Bilbao, este lhe causou tamanha impressão que perdurou por toda sua vida.



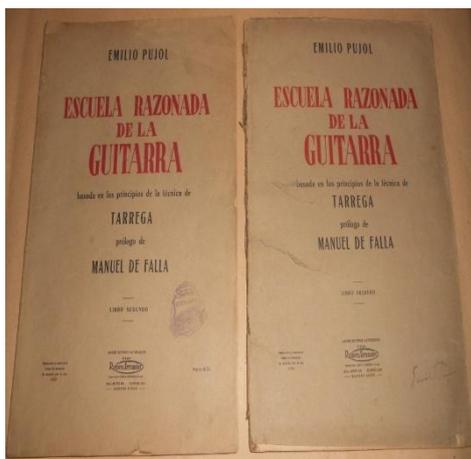
*Tárrega junto aos organizadores e participantes do curso em Bilbao. Hilarión Leloup é o segundo sentado da esquerda para a direita.*

Sobre a polémica referente ao toque com unhas utilizado no início da carreira por Tárrega, e o toque com polpa (sem unhas) da mão direita, utilizado em sua última década de vida, até hoje não se sabe com exatidão o porquê da mudança. Dentre seus alunos, Miguel Llobet e Hilarión Leloup utilizaram o toque com unhas, enquanto alunos como Emílio Pujol, Josefina Robledo, entre outros utilizaram o toque sem unhas.

Sobre esse assunto, Leloup escreve em seu método (1923, P.6):

*- Tárrega había suprimido en sus últimos años el empleo de la uña para todos sus dedos; como es natural, respecto y apruebo este procediminto, pero soy partidario de pulsar con yema y uña por la razón de que la guitarra es el instrumento más rico en efectos pero más pobre en sonido, y por lo mismo hay que procurar sacar la mayor cantidad posible del sonido sin descuidar la buena calidad, como nos revela el eminente guitarrista Miguel Llobet.*

## II.7-4 Emílio Pujol Vilarrubi- *Escuela Razonada de la Guitarra*



*Folhas de rosto ou contracapas da primeira edição do método*<sup>62</sup>.



*Emílio Pujol*

Nascido em 07 de abril de 1886 em La Granadella, na província de Lérida, Espanha, iniciou-se na música logo na infância, tocando bandurria e integrando um grupo musical de estudantes, junto a seu irmão mais velho, que na ocasião estava se preparando para cursar faculdade de ciências, e era um dos mais activos do grupo. Com esse grupo, Emílio viajou a Paris e em uma das apresentações pela cidade, estava assistindo o então presidente da república, Monsieur Félix Faure (1841-1899), que encantado com o então talento precoce, veio a ter com ele, pedindo para ouvi-lo. Após esse êxito, passou a dedicar-se com afinco ao violão, actividade que desenvolveu até seus últimos dias.

Foi um dos violonistas mais importantes e influentes de todo o século XX, desenvolvendo ao longo de sua vida intensa actividade como concertista, musicólogo, compositor e pedagogo. Como pedagogo, deu continuidade aos ensinamentos de seu mestre, Francisco Tárrega, sendo o aluno que mais disseminou seus princípios, obteve melhores êxitos, possuindo também maiores conhecimentos musicais, e dos alunos que publicaram métodos baseados na “Escola de Tárrega”, foi o que mais tempo estudou com ele, por um período ininterrupto de sete anos, entre 1902 e 1909.

<sup>62</sup> A foto da esquerda corresponde ao segundo volume e a da direita ao primeiro volume do método.

Em 1920, concebeu seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes, respectivamente em 1934, 1935, 1954 e 1971.

Diversas foram as dificuldades para publicação de seu método, entre elas sua extensa actividade entre conferências, ensino, concertos, entre outros, além de conseguir uma editora que publicasse o mesmo, êxito obtido em 1934 quando a *Casa Romero y Fernández* de Buenos Aires publicou o Volume I, e no ano seguinte o Volume II. Em 1936, concluiu o Volume III, que entretanto, só foi lançado em 1954, e o Volume IV em 1971, quando o autor já estava com oitenta e cinco anos de idade. Na segunda página de cada volume, está escrito a seguinte homenagem a seu mestre:

- *A la memoria de FRANCISCO TARREGA, fênix espiritual de la guitarra.*

Justamente por essa razão, a de buscar editar da forma mais próxima possível e até mesmo com exatidão, um método baseado na real concepção e como Tárrega planejava, as edições de Pujol também demoraram para ser concebidas e publicadas, até porque um trabalho nessas dimensões exige uma dedicação extremamente árdua.

Tárrega havia esboçado seu método com “ingredientes” extraídos do passado, diferente dos métodos existentes em seu tempo e Pujol aplicou esta concepção em seu método, de forma que *Escuela Razonada* foi fundamentado com três quintos pelos métodos de Sor, Aguado e a didática de Tárrega. Outro quinto pode atribuir-se a fontes históricas através de obras que vão de Luís Milán (-1536) até Federico Moretti (1760-1838), e escritos musicais sobre pedagogia musical no primeiro terço do século XX, e o último quinto fundamentado através do trabalho que Emílio realizou resgatando a herança espanhola. De acordo com a biografia escrita por Wolf Moser, (1996, P.306), antes da aparição do Volume I, Pujol expôs a sua visão em relação ao método de Tárrega em uma conferência:

- *La obra de Tárrega, encuadrada toda en los límites de la guitarra, contiene la quintaesencia del espíritu instrumental. ...Desde el primer elemento hasta el detalle más inmaterial, todo fué estudiado, resuelto y ordenado por El, a costa de enormes sacrificios. ...Estos procedimientos son los que constituyen la escuela de Tárrega, que debería llamarse la Escuela Razonada de la Guitarra.*

Também logo na Introdução do Volume I <sup>63</sup>, ele define os *princípios razonados de la Escuela de Tárrega*:

- *El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpeggios, ligados y efectos instrumentales, están previstos y tratados de manera que los dedos adquieran con el trabajo metódico, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles. Ninguna obra puede ofrecer a esta preparación técnica, la sorpresa de un procedimiento que no este fundamentalmente resuelto.*

E em seguida prossegue:

- *...Aplasando siempre el deseo de ordenar en un Método los principios razonados de su escuela para esa tréguera de paz crepuscular que el ocaso de la vida ofrece al virtuoso, Le sorprendió la muerte. Sólo algunos ejercicios y estudios quedarán esparcidos desordenadamente entre amigos y discípulos, como páginas sueltas de un libro inestimable que nadie podrá leer integralmente.*

*Muchas veces insinue sin éxito, la necesidad de reunir esos manuscritos, ordenarlos y editarlos para que sirviesen de base durable a una escuela auténtica de tárrega, capaz de orientar los esfuerzos de cuantos deseen conocer o practicar este instrumento. Lejos de esto, hemos visto aparecer varios de sus ejercicios, estudios y obras, en ediciones defectuosas con lamentables incorrecciones y no siempre acompañados del nombre de su autor.*

Em seu método também, assim como nos dos outros alunos de Tárrega, o estudo da mão direita obteve um foco primordial. Tárrega dedicou os seus anos de maturidade à produção do som, sendo este um dos seus principais enfoques como professor, e a mão direita é a que produz o som quando pulsada nas cordas do instrumento, necessitando de um enfoque especial. Pujol, no Volume I, (1934, P. 80) de seu método, escreve sobre este item:

*Los dedos reunidos por sus extremos y encorvados con flexibilidad, quedarán en dirección paralela a las divisiones de los trastes. Procúrese que el índice, médio y anular coincidan por sus extremos en un mismo plano a finde que estén a igual distancia de las cuerdas. El pulgar, conservado paralelamente al índice, coincidirá com este en el borde de su falange extrema. Esta colocación de mano característica de la escuela de TARREGA, es la más lógica, dada la disposición del*

---

<sup>63</sup> PUJOL, E. (1934, p:12-13).

instrumento, de la mano y de los dedos, para obtener la facilidad y firmeza de pulsación que exigen una sonoridad amplia y robusta.

Roch<sup>64</sup> e Leloup<sup>65</sup> em seus métodos, escrevem sobre o mesmo ítem:

- Roch: *Los dedos índice, médio y anular... han de pulsar de forma tal que con solo el movimiento de sus dos últimas falanges y con las puntas de sus yemas hieran las cuerdas en la forma que lo verifica el badajo una campana, sin mover ni mesmo saltar la man. Es indispensable para ello que los dedos permanezcan naturalmente extendidos y que al pulsar las cuerdas ló hagan en dirección a la inmediata superior, es decir, al pulsar la prima, la segunda, articularemos el dedo en dirección a la tercera, etc... Los dedos, al articular para herir una cuerda, no solo la atacarán en dirección a la inmediata superior, sino que descansarán por tendència natural en ésta: así que el dedo que pulse la prima terminará su articulación una vez que se haya apoyada ligeramente en la segunda.*

- Leloup: *.. He de recomendar muy especialmente al principiante, que al atacar las cuerdas, ló haga sin brusquedad, evitando golpes inútiles, así como martillar sistemáticamente, pues nada de ello significa escuela Tárrega.. ...La uña de los dedos índice, médio y anular deberá ser corta y redondeada.*

Além da produção do som, Tárrega focava uma movimentação sistematizada de cada um dos dedos, buscando maior agilidade, menor esforço, inclusive analisando anatomicamente a movimentação de cada um destes.

Além deste enfoque quanto à mão direita, os mesmos princípios foram aplicados na mão esquerda. Sobre esta, Pujol escreve em sua biografia sobre Tárrega (1960, P.85):

- *La mano izquierda se mueve em sentido diagonal al cuerpo y paralelo al mástil y a las cuerdas. No debe alterar nunca dicha posición ni hacer esfuerzos o contradicciones inútiles que impidan sus elasticidad. Su misión es la de conducir los dedos al nível de los trastes en que deban pisar las cuerdas, ofreciéndoles la ductilidad y fuerza necesarias para que puedan actuar libremente en cualquier región del diapason y sobre cualquier cuerdas.*

A partir de Tárrega, esses princípios foram estudados de forma mais minuciosa ao longo do século XX e aprimorados nas últimas décadas deste século pelo uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001).

---

<sup>64</sup> ROCH, P. (1921 , p.13-16), Vol I.

<sup>65</sup> LELOUP, H. (1923, p.4-6).

O Volume I de *Escuela Razonada de la Guitarra* contém 98 páginas numeradas mais a bibliografia consultada, é totalmente teórico e aborda a nomenclatura das partes que compõem o violão, cordas, afinação, a escrita para o instrumento (desde a escrita em tablatura para vilhuela até a notação moderna na pauta musical), posição de como tocar, das mãos e uma advertência sobre a maneira de estudar ao violão e simbologias utilizadas na partitura ao final do método.

O Volume II é composto por exercícios iniciados logo após a introdução e abrangem arpejos, escalas e ligados. A abordagem utilizada é bem mais aprofundada e fundamentada em relação aos métodos anteriores, assim como a explicação que é bem mais minuciosa. No final do volume, destaque para o exercício nº 96 que se trata de um estudo de ligados em forma de tercinas <sup>66</sup>, de autoria de Pujol, intitulado *Estudio- Vivace*. Na sequência do estudo, são abordados os harmônicos e o volume é concluído com doze estudos de Ferdinand Sor extraídos dos Op.31 e 35, mais a obra final, que neste método, está escrita para ser executada para dois violões. A obra é de Schumann e recebe o título de *Melodia*.

O Volume III em continuidade ao anterior, prossegue com a série de exercícios que abrangem a técnica do instrumento. A partir da página 96, há uma série de estudos intitulados como *Estudios Complementarios*, sendo o primeiro deles enumerado como treze, em continuidade aos doze do anterior. Estes estudos correspondem a obras escritas desde o século XVI (Renascença), até aos contemporâneos de seu período, explorando os recursos técnicos do instrumento, e também estilísticos, além de formas musicais como nocturno, bolero, vilancicos, entre outros. Destes, destaque para o *Estudio nº22*, que é de autoria de Francisco Tárrega. Sobre o estudo, Pujol escreve (1954, P. 99):

- *Estudio XXII [sic]*

(Original de Tárrega)

-*Acción sucesiva de los dedos índice médio y anular sobre dos cuerdas con pulsación simultánea del índice y pulgar.*

a) *Atiéndase la digitación de ambas manos.*

b) *Evítense los falsos arrastes en las terceras sucesivas entre las dos notas del arpeggio en cuerdas inmediatas. Cuidar ao mesmo tiempo que las notas simultáneas con el pulgar sean claras y que las pulsadas con el dedo médio no interrumpan el sonido de las notas dadas por el índice en la cuerda inmediata.*

*El movimiento y los matices señalados no figuran en el manuscrito que creemos es cópia del original. Las indicamos según el recuerdo de los que el próprio autor les imprimía al ejecutarlo.*

---

<sup>66</sup> Tercina é um grupo de notas que indica o uso de três notas ocupando o tempo que normalmente seria de duas.

ESTUDIO XXII

ÉTUDE XXII

(Original de Tárrega)

(Originale de Tárrega)

Allegretto (♩. = 120)

10.

Estudo em La Maior de Francisco Tárrega extraído da página 121 do método.

Este volume é concluído com um estudo para dois violões.

O Volume IV é o mais extenso de todos, com 255 páginas, cuja abordagem consiste em sincronismo dos dedos de ambas as mãos e também agilidade, principalmente na mão esquerda. No decorrer do livro, na página 99 é abordada o trêmolo, na 121 ligados duplos, na 132 pizzicattos, além de outros recursos técnicos e estilísticos abordados ao longo do método.

A partir da página 172, inicia-se a série dos *Estúdios Complementários* com um breve comentário sobre cada um deles e na página 190 inicia o primeiro estudo da série numerado a partir do número quarenta, em sequência aos volumes anteriores. O último destes estudos é uma adaptação para dois violões do *Estudo Op.25 nº1* de Chopin.

Além de *Escuela Razonada de la Guitarra*, Emílio Pujol publicou o livro *Tárrega, Ensayo Biográfico*, a primeira biografia sobre Francisco Tárrega, compôs em sua homenagem as obras *Homenaje a Tárrega e Becqueriana (endecha)*, além de inúmeros artigos, sempre mencionando seu nome.

Ainda no campo pedagógico, destaque para sua criação no ano de 1947, do primeiro curso oficial de violão em Portugal no *Conservatório Nacional de Lisboa*. Entre seus alunos, destaque para a brasileira Maria Livia São Marcos (1942), que frequentou o curso no ano de 1964. Criou e lecionou também em diversos festivais de música como o de Siena, na Itália, entre outros.

Como musicólogo, além da biografia publicada já mencionada, realizou um importantíssimo trabalho de resgate referente à música renascentista, inclusive sendo pioneiro na execução destas obras com vihuela no século XX.

Sua actividade como compositor, embora sua obra não seja muito executada nos dias actuais, possui juízo de valor, abrangendo mais de uma centena de composições, entre *prelúdios, romanzas, impromptus, estudos e obras de concerto*, destacando-se além das obras já mencionadas em homenagem ao seu mestre, *Abejorro, Capricho Variado Sobre Um Tema de Aguado, Guajira Gitana*, entre outras.

Em sua homenagem o musicólogo Juan Riera escreveu a biografia *Emílio Pujol por Juan Riera*, e o compositor violonista e didacta Isaías Sávio lhe dedicou o *Estudo nº4*, da série dos *25 Estudos Melódicos*.

### III A PASSAGEM E ACTIVIDADE DOS DISCÍPULOS DE TÁRREGA PELO BRASIL

Entre o final do século XIX e início do século XX, países da América do Sul como Argentina e Uruguai já possuíam um círculo em torno da prática do violão clássico. Contribuíram para esse feito, a emigração de diversos instrumentistas espanhóis, entre eles Domingo Pratt e Antonio Jimenez Manjón (1866-1919), que foram no início do século. Também emigraram vivendo durante um período Miguel Llobet, Josefina Robledo, e Andrés Segóvia, entre outros, além dos que por lá estiveram de passagem um turnês internacionais, como foram os casos de Emílio Pujol e Regino Sainz de la Maza (1896-1981).

Algumas razões que impulsionaram esta emigração por parte dos instrumentistas espanhóis foi o idioma comum entre seus países, além da vantagem que enquanto na Europa, os violonistas tinham que dividir as apresentações com outros músicos, na América do Sul eles tinham a possibilidade de se apresentar em recitais solo, obtendo conseqüentemente maior atenção e divulgação. Além disso, na América do Sul eles tiveram oportunidades de realizar gravações, publicar livros, métodos e obras, sem contar a satisfação artística de se apresentarem para novos públicos.

Por outro lado, quanto à prática do violão clássico no Brasil, conforme já relatado nesta dissertação, (Cf. Cap. I), durante esse período estava apenas nos “primeiros passos”, vindo a desenvolver-se apenas ao longo do século XX, (conforme se decorrerá neste estudo). Nesse processo, o nome de Francisco Tárrega teve ligação direta e importante com esse desenvolvimento no país, embora este jamais tenha estado na América do Sul, tampouco no Brasil. Seus princípios foram difundidos por seus alunos que estiveram por lá, por isso nesta pesquisa relatamos como era a prática instrumental até então e os princípios de constituição da “*Escola de Tárrega*”, pois assim podemos compreender os conhecimentos musicais que eles levaram ao país e também como era a prática instrumental até então.

Dos seus discípulos directos, dois deles estiveram no Brasil; o primeiro deles esteve apenas de passagem, enquanto que o segundo exerceu uma longa actividade pelo país ao longo de anos, conforme veremos neste capítulo. São eles Miguel Llobet e Josefina Robledo.

### III.1 Miguel Llobet

Sua passagem pelo país foi muitíssimo breve e não mencionada nos principais periódicos nacionais da época, até porque não se apresentou nos principais centros do país. Apresentou-se no Norte do Brasil, de acordo com sua biografia escrita por Ronald Purcell (1932-2011), no livro *Miguel Llobet, Guitar Works*<sup>67</sup>. Abaixo, segue sua biografia, incluindo sua passagem pelo Brasil.

#### III.1-1 Biografia de Miguel Llobet

Nascido em 18 de outubro de 1878 em Barcelona, Miguel Llobet Soles iniciou seus estudos violonísticos com o professor local, Magín Alegre, aos onze anos, após obter um violão de seu tio. Neste mesmo ano, seu professor o levou para assistir uma audição do violonísta cego e virtuose Antonio Jimenez Manjón que se apresentou com um violão Antonio Torres de onze cordas. Após essa audição ocorrida em 18 de dezembro, Llobet ficou convencido de que através do violão queria exercer a música como profissão, inclusive interrompendo seus estudos musicais iniciados ao piano e violino.

Em outubro de 1892, seu professor o levou a outra audição de violão, desta vez na *Casa de los Guitarreros*, um ponto de encontro dos violonistas de Barcelona. Lá, Marín Alegre o apresentou a Francisco Tárrega, que costumava frequentar o local. Llobet executou alguns exercícios e estudos buscando demonstrar suas habilidades, e Tárrega havia executado na audição seus arranjos de *Granada* de Albeníz e *Ouverture (abertura)* de *Tannhauser* de Richard Wagner (1813-1883).

Dois anos mais tarde, iniciou os estudos com Tárrega no *Conservatório Municipal de Música de Barcelona*, prosseguindo com esses estudos por quatro anos. Foi seu primeiro grande aluno, e conseqüentemente, um dos primeiros a disseminar os princípios da “*Escola de Tárrega*” pela Europa e o continente americano, além de ser considerado o principal violonista do primeiro quarto do século XX.

Durante o período de estudo e contacto com o Maestro Tárrega, costumava apreciar sua execução durante horas, e ao chegar em casa, pegava o seu violão não só para praticar o conteúdo das aulas, mas também o que havia assimilado de sua execução. Deste período, em

---

<sup>67</sup> PURCELL, R *Miguel Llobet, Guitar Works*, (1989, p:iii), Vol, 1-Original Compositions, Introduction.

1896, Tárrega lhe dedicou sua composição *Prelúdio N°2*; cuja publicação consta com a seguinte dedicatória:

- *A mí queridísimo discípulo Miguel Llobet.*

Em 1898, começou a realizar concertos privados, para pessoas ligadas ao círculo de violão da cidade, com o apoio e presença de Tárrega. Dois anos mais tarde, realizou um concerto em Málaga, onde conheceu Doña Concepción Jacoby, ex- patrocinadora de Tárrega que após esse concerto, passou a patrociná-lo, algo que veio a implusionar sua carreira.

Sua primeira audição pública ocorreu em 1901, no Conservatório de Valência, e nos dois anos seguintes, se apresentou em Madrid. Na apresentação de 1903, entre os presentes estava o seu compatriota Ricardo Viñes (1875-1943)<sup>68</sup>, que o apresentou no exterior, de forma que no ano seguinte, realizou seu primeiro concerto fora da Espanha, em Paris.

Entre 1905 e 1910, viveu em Paris e se apresentou por diversas partes da Europa, incluindo Reino Unido. No mesmo ano de 1910, realizou sua primeira turnê na América do Sul por intermédio de Domingo Pratt, realizando sua primeira audição em Buenos Aires. Colaboraram também para sua ida, Ruiz Romero, proprietário da editora de partituras *Romero y Fernandez* e Juan Anido, professor local de violão e pai da grande violonista argentina Maria Luísa Anido (1907-1996).

Em Buenos Aires, permaneceu até 1912, quando seguiu em turnê pelo Norte do Brasil, e América Central, chegando aos Estados Unidos neste mesmo ano, tendo realizado seu primeiro concerto em Boston na *Ópera House*, um concerto privado para membros da Orquestra Sinfônica de Boston e cantores de ópera. Neste concerto, actuou em duo com a soprano Marian Clark, além de apresentar obras solo, delas destaque para *Capricho Árabe* e

---

<sup>68</sup> VIÑES, Ricardo (1875-1943) notável pianista espanhol que realizou estréias de obras de Claude Debussy (1862-1918), Manuel de Falla (1873-1946), Maurice Ravel (1875-1937), entre outros.

*Fantasia Espanhola* <sup>69</sup> de Tárrega. Dos Estados Unidos, seguiu para Paris, e diversas localidades européias, além de ter percorrido e actuado com enormes êxitos na Alemanha.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Llobet, retornou à Buenos Aires, e seguiu realizando concertos por todo o continente americano. Durante esse período, em 1915, retornou a Espanha, onde lecionou para Andrés Segóvia, considerado o principal violonista de todo o século XX. Neste mesmo ano, realizou uma tentativa de gravação nos estúdios da Victor, em Nova Iorque, entretanto, não ficou satisfeito com o resultado e o trabalho não foi lançado publicamente. Ainda durante esse período, além de realizar concertos solo, actuou também dividindo o palco com a pianista Paquita Madriguera (1900-1965) <sup>70</sup> e o trompetista Giovanni Martino (1851?-1922) <sup>71</sup>.

Entre 1920 e 1921, percorreu a Espanha, Alemanha, e no ano seguinte, actuou pela primeira vez em Viena, na Áustria, retornando à cidade dois anos mais tarde, apresentando-se junto com a soprano russa Nina Koshetz (1891-1965), as *Siete Canciones Populares Españolas*, de Manuel de Falla, cuja transcrição para violão é de autoria do próprio Llobet, importante contribuição sua para o repertório do violão no contexto da música de câmara.

Em 1923, de volta a Buenos Aires, passou a lecionar para Maria Luiza Anido com quem, em 1925 formaram um duo que foi um dos primeiros grandes do gênero de todo o século XX. Em 1930 gravaram em duo para o selo *Odeon-Parlophone*, cujas gravações actualmente são distribuídas pelo selo *DECCA*. Durante esse mesmo período, gravou solo também em Buenos Aires, estas gravações actualmente foram compiladas no CD *MIGUEL LLOBET, The Complete Guitar Recordings, 1925-1929*, distribuído por *Chanterelle Historical Recordings*.

Actuou novamente na Europa entre 1930 e 1931, em Londres, Berlim, Hamburgo, Munique, Viena, Budapeste, Bolonha, entre outras cidades. A partir do ano seguinte, suas actividades diminuem intensamente. Permaneceu lecionando em Barcelona, excursionando apenas uma vez entre 1932 e 1934 para a Escandinávia. Juntamente com sua esposa, assistia a

---

<sup>69</sup> *Fantasia Espanhola* é o nome atribuído actualmente à obra *Gran Jota*, conforme já mencionado também em nota de rodapé, (Cf. Cap. II).

<sup>70</sup> RONDÓN, Francesca Paquita Madriguera (1900-1965). Nascida na Espanha e falecida no Uruguai, foi a principal aluna de piano de Enrique Granados (1867-1916) e segunda esposa de Andrés Segóvia, com quem teve três filhos.

<sup>71</sup> MARTINO, Giovanni (1851/1852-1922). Também conhecido como John Martin, foi um soldado e trompetista ítalo-americano.

muitos concertos e era frequentemente visitado por Emílio Pujol e Manuel de Falla, quando estes estavam de passagem pela cidade.

Faleceu de peluseria em 22 de fevereiro de 1938, período em que seu país foi dominado pela Guerra Civil Espanhola.

Além de suas habilidades musicais, também possuía vocação para as artes visuais (desenho e pintura), desenhava com destreza, inclusive havia iniciado suas actividades neste segmento das artes, antes de seguir com a música. Abaixo, segue um desenho de sua autoria, retratando seu mestre:



Sua obra publicada abrange aproximadamente cem números de acordo com sua biografia publicada por Purcell (1989). Destes, vinte e cinco são composições originais de sua autoria, com destaque para *Romanza* (1896), *Variaciones Sobre Un tema de Sor Op.15* (1908), *Scherzo Vals* (1909), *Respuesta- Impromptu* (1922), dedicada à Maria Luisa Anido, entre outras. Transcreveu obras para violão solo, dois violões, além de conforme já mencionado, transcreveu as *Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla, original para piano e voz.

A concepção interpretativa e composicional de Llobet, principalmente após sua convivência em Paris, se diferenciou da de Tárrega. Isso se atribuiu por razões naturais como diferença de idade e o ambiente musical rodeado, incluindo sua influência. Enquanto Tárrega tinha a concepção das seis cordas do violão constituindo uma orquestra, Llobet, atraído pela

diversidade de timbres de uma orquestra, tinha a concepção de que cada corda do instrumento representava um instrumento distinto.

Sua relação de amizade, admiração e afeto fraterno permaneceu até o fim da vida de seu mestre; inclusive após Llobet prosseguir com sua carreira e mudar-se para Paris, jamais perdeu contacto com ele, visitando-o com frequência quando ia à Barcelona. Em seus concertos ao longo de sua carreira, no repertório sempre estavam inclusas as composições e transcrições de seu professor, em entrevistas, palestras, aulas e até mesmo em conversas informais, sempre divulgava o nome e os ensinamentos de Tárrega.

Como professor, seus principais alunos foram Andrés Segóvia, Domingo Pratt, Maria Luisa Anido, Isaías Sávio, e o cubano José Rey de la Torre (1917-1994), além do brasileiro Homero Alvarez, conforme veremos no próximo capítulo.

A ele foram dedicadas as obras *Estudo nº11*, da série dos *25 Estudos Melódicos*, escrita por Isaías Sávio, e *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy*, escrita por Manuel de Falla, obra de vital importância na literatura do instrumento e que também influenciou muito a escrita para violão ao longo do século XX. Essa obra, o próprio Falla realizou uma transcrição para orquestra.

## **III.2 Josefina Robledo**

Sua passagem pelo país, ao contrário da de Miguel Llobet, foi bem intensa. Ela viveu no país por longos anos, criando vínculos, deixando discípulos, influenciando e impulsionando a prática do instrumento, inclusive contribuindo para reverter a imagem negativa sobre a prática do violão.

### **III.2-1 Biografia de Josefina Robledo**

Josefina Robledo Gallego nasceu em Valência, Espanha, no dia 10 de maio de 1892, iniciando seus estudos de violão em seu ambiente familiar. Estando um dos seus irmãos enfermos, tendo que ficar de repouso e recluso da vida social em plena juventude, sua mãe contratou um professor para ensinar-lhe a tocar o instrumento, além dela própria dedilhar alguns acordes buscando reanimá-lo. Ao falecer seu irmão, o instrumento ficou em desuso por

um tempo, até que o professor de música da família decidiu formar com os irmãos de Josefina um trio, e ela escolheu tocar o violão. Conforme desenvolvia o aprendizado no instrumento, foi-se destacando no trio, conhecendo, executando e se adquirindo gosto cada vez mais pelo repertório para violão, até que em 1904, em uma das diversas passagens de Francisco Tárrega em Valência para concertos, seu pai foi apresentado a Tárrega, pedindo-lhe que ouvisse sua filha para saber se ela tinha ou não condições de prosseguir com os estudos ao instrumento. Tárrega concordou em escutá-la um dia após seu concerto na cidade; entretanto, logo após o mesmo, pediu que ela tocasse algo. Reconhecendo as habilidades da pequena Robledo naquela ocasião, combinaram a primeira aula para a manhã seguinte.

Durante o período em que permaneceu em Valência, teve aulas com Tárrega durante todas as manhãs e para dar continuidade, Josefina passou a ir a Barcelona onde Tárrega vivia, acompanhada de sua mãe. Aliado a isso, no ano seguinte, o mestre passou uma longa temporada em Valência na casa da família Robledo, se recuperando de um ataque de paralisia, ocasião em que o aprendizado se desenvolveu com fluência e Josefina decidiu seguir profissionalmente a carreira de musicista.

Realizou seu primeiro concerto no Conservatório de Valência em 1907, com Tárrega na platéia prestigiando, além de prosseguir os estudos com seu mestre até seu falecimento, em 1909. Nos anos seguintes, além de dar continuidade nos estudos musicais, realizou alguns concertos pela Espanha e, em 1914 viajou para a América do Sul, buscando novos rumos para sua carreira musical, inicialmente na Argentina, fixando residência na capital Buenos Aires, percorrendo o país até o final de 1915, quando retornou à capital. Em seguida, se apresentou em Mar del Plata (1915-16), onde obteve bons êxitos, retornando em seguida para Buenos Aires, onde permaneceu por alguns meses, partindo logo depois em turnê por parte da Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. Devido ao êxito de seus concertos no Brasil, por lá viveu até 1923, inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, percorrendo o país de norte a sul, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul, dedicando-se também ao ensino, introduzindo no país o nome, a obra e os ensinamentos de Tárrega. Também contribuiu muito para a aceitação do violão no país como instrumento de concerto, a prática do instrumento por mulheres, além de seu nome estar frequentemente veiculado a críticas elogiosas nos mais importantes jornais do país.

Com três concertos anunciados em Buenos Aires para 11, 14 e 20 de setembro de 1923, mudou-se novamente para a capital argentina com intuito de residir permanentemente lá como

concertista e professora de violão, sendo nomeada no ano seguinte professora titular do *Conservatório Willians*, além de dar dois concertos na cidade, respectivamente em 13 e 16 de maio, no entanto, em seguida teve de regressar à Espanha devido ao grave estado de saúde de seu pai.

De volta ao seu Espanha, depois de um período de dez anos, realizou uma ampla turnê de concertos pelo país, com destaque para a actuação no Teatro de la comedia de Madrid, além de actuações em Paris e Bruxelas, conseguindo em seguida contratos para concertos em Cuba e Estados Unidos. Entretanto, a morte inesperada de sua mãe e uma irmã impediram-a de cumpri-los.

Durante esse período, conheceu Ricardo García de Vargas, com quem se casou em março de 1927, vivendo com ele até seus últimos dias. Após casar-se, sua actividade de concertista limitou-se apenas na Espanha, dedicando-se mais ao ensino, embora jamais tenha deixado de ensaiar e se apresentar para pequenos grupos de amigos, sempre em homenagem ao seu mestre Tárrega, além de estar sempre fazendo o mesmo no campo didáctico.

Participou do recital em homenagem ao centenário de nascimento de Francisco Tárrega, ocorrido em sua cidade natal, Villa Real de los Infantes, no dia 20 de novembro de 1952, recital que também teve a participação de Daniel Fortea, Emílio Pujol e Pepita Roca, discípulos de Tárrega vivos naquela ocasião. Foi a organizadora do festival em homenagem aos seus cinquenta anos de falecimento em 1959 no Conservatório de Valência, sendo esta sua última apresentação pública.

Um facto bem peculiar em sua trajetória musical é que no Conservatório de Valência Josefina assistiu pela primeira vez em 1904 um concerto de Francisco Tárrega, realizou seu primeiro concerto público em 1907, seu último em 1959 e poucos meses antes de completar oitenta anos e de seu falecimento, realizou uma conferência com o tema escolhido por ela própria, *Como era Tárrega*.

Faleceu em 25 de maio de 1972 na cidade de Godella, nos arredores de Valência.

Entre os alunos de Tárrega que tocavam sem unhas, seu toque era considerado o que mais se aproximou da arte interpretativa de seu mestre. Domingo Pratt, ao escrever sobre ela em seu *Diccionario de Guitarristas*,<sup>72</sup> expressa:

- ... *De los discípulos que seguieron al maestro Tárrega, al dejar de pulsar con yema- uña, en 1900, ninguno sobresalió tan ventajosamente comola que nos ocupa...*

Não exerceu actividade como compositora, no entanto, Eduardo Lopez Chavarri (1871-1970), compositor, professor e musicólogo espanhol dedicou-lhe sua *Sonata nº2* e o compositor brasileiro João Octaviano Gonçalves (1892-1962), dedicou-lhe quatro obras no formato de suíte em março de 1920, durante o período em que viveu no Brasil.

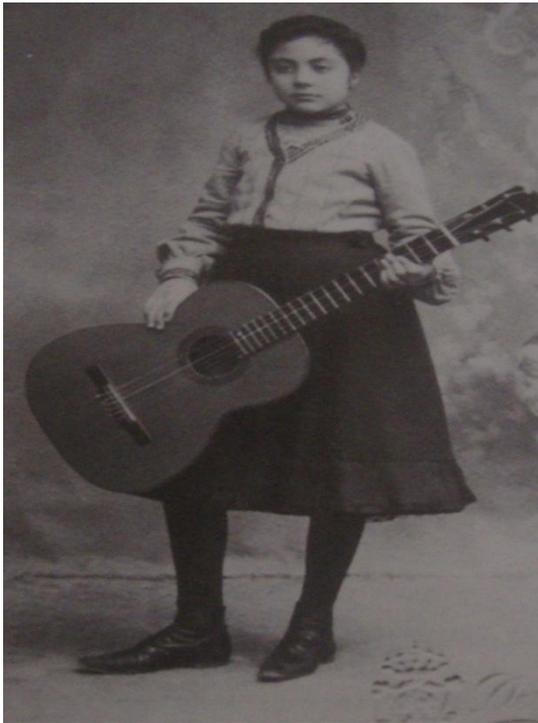
Seu marido Ricardo Garcia de Vargas publicou com seus próprios custos dois anos após seu falecimento em sua homenagem, o livro “*In Memoriam*” *Josefina Robledo*, além de ter enviado ao Museu Tárrega de Villareal diversos programas de concertos, críticas de jornais, uma fita cassete com suas interpretações, e fotos, contribuindo para que seu nome e seu trabalho jamais fossem esquecidos. Essas gravações em fita cassete foram remasterizadas e hoje estão disponíveis na internet, além de integrarem alguns CD’s, como *Segovia & His Contemporaries Vol. 12: DHR-7996 El Círculo Musical: Tárrega, His Disciples & Their Students*, publicado pela selo canadense<sup>73</sup> “DoReMi”. Neste CD, entre as gravações, constam quatro faixas interpretadas por Josefina Robledo, *Prelúdios nº 1, 2,5 e Capricho Árabe* de Francisco Tárrega.

Nos dias actuais, a administração municipal de Godella criou a série de concertos *Ciclo de Guitarra Josefina Robledo*, além do Concurso Internacional de Violão Josefina Robledo.

---

<sup>72</sup> PRAT, (Ibidem, p:264).

<sup>73</sup> No português do Brasil, o adjetivo pátrio canadense, é utilizado referente à pessoa que nasce no Canadá, enquanto que no português de Portugal o adjetivo utilizado é canadiano.

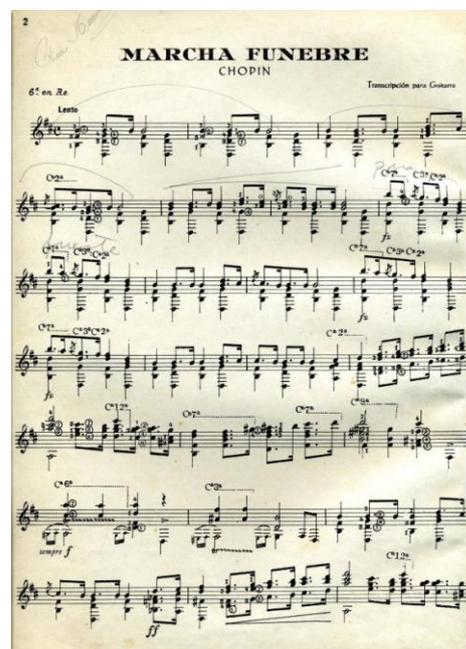


- Josefina Robledo em Valência no ano de 1907, período em que estudou com Francisco Tárrega. Foto extraída da biografia de Wolf Moser (1996, P.102).

Realizou e publicou diversas transcrições para violão, como mostram as ilustrações seguinte referentes à *Marcha Fúnebre* de Chopin editadas pela *Casa Romero y Fernandez* de Buenos Aires.



- Capa da obra *Marcha Fúnebre*



-Primeira página da obra

### III.2-2 A Actividade de Josefina Robledo no Brasil (1916?-1923)

A chegada de Josefina Robledo ao país aporta novidades no que diz respeito à propagação e difusão do conhecimento sobre técnica e repertório de concerto para violão; contribuiu imensamente para o movimento de aceitação do instrumento para a sociedade, em especial à crítica de periódicos da época. Actuou como pedagoga, difundindo no país os princípios da “Escola de Tárrega”, que era o que de mais moderno havia sobre ensino e técnica do instrumento, refletindo uma nova concepção de aprendizado nos violonistas brasileiros.

Como concertista, conseguiu veicular seu nome nos grandes periódicos nacionais, assim como nos das localidades por onde se apresentou, além de revistas, um feito inédito para os instrumentistas de violão no Brasil, uma vez que o instrumento não era bem visto e aceito perante as camadas mais abastadas e cultas da sociedade, assim como diante da imprensa, conforme relatado, (Cf Cap I), na condição de instrumento solista e voltado à música clássica.

Foi a primeira mulher a se apresentar no país em recitais que se têm conhecimentos até os dias actuais. Nesta pesquisa, foram encontrados registros sobre a actividade de mulheres no ensino de violão a partir de 1910, no entanto até sua chegada à nação, não foram descobertos registros sobre um recital de violão realizado por mulheres.

Seu nome, sempre ligado ao de seu maestro Francisco Tárrega, tanto nas divulgações, quanto nas críticas de seus concertos, eis um exemplo abaixo <sup>74</sup>:

*- Discípula de um dos maiores violinistas[sic]mundiaes, o maestro Tárrega, Josefina Robledo, já aos 12 annos de idade, revelava-se em Valença [sic], na Hespanha, concertista notável, a ponto de lhe escrever, em um retrato que lhe offertava, a seguinte e expressiva dedicatória: “A minha mais presada[sic] discipulazinha Josefina Robledo, nos albores de sua gloriosa carreira artística, seu mestre Francisco Tárrega. 1905”.*

---

<sup>74</sup> A Rua, (1918-07-08, p:5), ano 5, nº185, Rio de Janeiro.

Inseriu nas salas de concerto, um repertório inédito incluso por composições de Tárrega e também transcrições dele das obras de muitos dos maiores nomes de toda história da música, entre eles Beethoven e Chopin, obras de Isaac Albeníz e Enrique Granados (1867-1916), contemporâneos naquela altura, além de incluir obras de autores brasileiros.

Interou-se com o meio musical brasileiro, com o meio artístico e também social, conforme veremos ao longo deste capítulo.

Sobre sua chegada ao Brasil, a revista *O Violão*<sup>75</sup> relata que após chegar ao Brasil em 1916, no Rio de Janeiro, fixou residência em São Paulo no ano seguinte, dedicando-se aos concertos e ao ensino. Ainda sobre esta mudança, a revista também relata um facto importante para a vida do violão: sua infiltração nas camadas sociais mais abastadas. Assim relata a revista :

*- É que a divinal artista Josefina Robledo, depois de estar no Rio, trasladou-se para a Paulicéia, ali prodigalizando sábios ensinamentos às moças da alta sociedade e rapazes de real mérito, uns já tendo estudos adiantados do mavioso e querido instrumento, outros iniciando seus primeiros passos sob a direção da divinal artista valenciana.*

*... Foi o que sucedeu. O violão se infiltrou nas altas camadas sociais de São Paulo e é cultivado com enorme carinho.*

Embora, conforme mencionado acima, a revista *O Violão* relate sua chegada ao Brasil em 1916, há divergências entre vários artigos e dissertações sobre o assunto, pois também é atribuída sua chegada ao país em 1917. Nesta pesquisa, informações concretas sobre sua actividade foram encontradas a partir de 1917.

Seu primeiro concerto de grande importância ocorreu na cidade de São Paulo em 23 de julho de 1917, oferecido à imprensa, pois de acordo com o costume local, o artista primeiro dava um concerto fechado à imprensa, e em seguida, após alguns dias, um oferecido ao público.

---

<sup>75</sup> *O Violão*, (1929-01), ano 1, nº2.

No dia seguinte, 24 de julho, o jornal *O Estado de São Paulo* <sup>76</sup> relatou a seguinte crítica:

*-Trouxemos da audição de hontem [sic] <sup>77</sup> á tarde na Rotisserie Sportsman uma impressão excelente.*

*A Sra. Robledo é, em verdade uma artista de talento, uma executante que reúne a profundos conhecimentos de técnica uma sensibilidade commovente e encantadora .*

*Sóbria no estylo, segura no phrasear, tirando das cordas do violão os máximos effeitos, a sra. Robledo sabe elevar esse rebelde instrumento a categoria dos que, num concerto público exercem sobre o auditório a maior impressão do encanto...*

Na sexta-feira, dia 27 de julho, no mesmo jornal <sup>78</sup> saiu a divulgação de seu primeiro concerto oferecido ao público paulistano <sup>79</sup> :

*- Como já diessemos, é no domingo às 20 horas e meia, no salão do Conservatório, que se apresentará a notável violonista sra. Josefina Robledo, com a colaboração do festejado violoncellista sr. Fernando Molina. Será observado o seguinte programa:*

*1ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1- Serenata Hespanhola- Albéniz*

*2- Waltz- Godard*

*3- Trémolo- Gottschalk*

*4-Jota Aragoneza-Tárrega*

*2ª Parte*

*Violoncello e Violão: F. Molina e J. Robledo*

*1-Prière- Squire*

*2-Nina-Pergolese*

*3- Sur le Lac-Godard*

*4-Serenata Hespanhola-Glazounov*

---

<sup>76</sup> *O Estado de São Paulo* (1917-07-24, p:4), ano 43, nº14089, coluna Artes e Artistas.

<sup>77</sup> Sic é um advérbio latino que em português significa, “assim” , “deste modo” , “desta forma” , “exatamente assim” e “assim mesmo” . É escrita entre parênteses, após uma palavra, ou frase de terceiros, quando estas aparentam estranheza, ou apresentam algum erro, mas foi desta forma que o autor escreveu.

<sup>78</sup> Idem, (1917-07-24), ano 43, nº14092, coluna Artes e Artistas.

<sup>79</sup> Paulistano refere-se à pessoa que nasce na cidade de São Paulo, capital de um Estado do Brasil que leva o mesmo nome, São Paulo.

### 3ª Parte

Violão: *Josefina Robledo*

1-Granada-Albéniz

2-Bourrée-Bach

3-Nocturno Op.9 n°2- Chopin

4-Carnaval de Veneza-Paganini

*Entre cada uma das partes, havia um intervalo de quinze minutos.*

A obra *Carnaval de Veneza* executada ao violão hoje é atribuída a Tárrega, pois ele realizou um arranjo original para violão inspirado na composição de Paganini para violino. A partir da composição original de Paganini, a obra foi adaptada para diversos instrumentos, além da versão que Tárrega concebeu para o violão, destaque ainda para a versão de Giulio Bricciadi (1818-1871) para flauta, entre outras.

Na segunda-feira, 30 de julho, a matéria sobre seu concerto do dia anterior relata diversos elogios para a performance da artista, lamenta o pouco público presente e também relata a execução de algumas obras do programa. Abaixo, seguem alguns trechos da matéria <sup>80</sup> :

*- Nesta secção já temos feito várias referências ao excepcional valor da concertista Josefina Robledo, que hontem [sic] deu a sua primeira audição pública de violão, no salão do Conservatório.*

*Foi, por isso, com alguma surpresa que verificamos não corresponder o número de pessoas presentes ao acontecimento artístico que devia ser, como foi, o concerto de Josefina Robledo. ...Há uma circuntância que, de algum modo, justifica a pouca curiosidade do público pelas execuções ao violão. Esse instrumento vulgar muito raramente encontra quem o eleve da sua condição de simples acompanhador de cantos e dansas [sic] populares, para que fora do seu habitual, possa interessar a platéa [sic] educada.... Mas Josefina Robledo é uma excepção. Nesta admirável “virtuose”, reúnem-se, num conjunto incomparável, uma técnica [sic] maravilhosa, uma fina educação musical e um temperamento artístico de escola....*

*O seu concerto de hontem foi um triumpho[sic]... Desde o “trêmolo” de Gottschalk até o Noturno op.9 n°2 de Chopin, e a Bourré [sic] de Bach, com escalas pelas Jotas Aragonezas e outras peças características...*

*Estamos certos de que num segundo concerto o público paulista saberá corresponder ao extraordinário valor da violonista sra. Josephina Robledo, que é, uma authentica notabilidade.*

---

<sup>80</sup> Ibidem, (1917-07-30, p:3) ano 43, n°14095, coluna Artes e Artistas.

Ainda sobre sua primeira apresentação na cidade de São Paulo, saiu na revista *A Cigarra*<sup>81</sup>, revista de coluna social com publicação quinzenal do dia 26 de julho de 1917, uma divulgação de que em breve ela faria sua estréia na capital, entretanto de acordo com o jornal *O Estado de São Paulo* e já comprovado aqui, antes desta data ela já estava na cidade.

Abaixo, segue a referente divulgação extraída da revista:

Brevemente em S. Paulo  
CONCERTO DE Violão  
da Notavel Artista Hespanhola de Fama Mundial

Josephina Robledo Discipula do  
Celebre TARRAGA

REPERTORIO CLASSICO E DE  
PEÇAS CARACTERISTICAS Sucesso ! Grande Sucesso !

- Anúncio de seu concerto na revista *A Cigarra*.

<sup>81</sup> *A Cigarra*, (1917-07-26), ano 4, nº71, São Paulo.

No dia 01 de agosto, ela realizou o segundo concerto público na cidade, de acordo com a divulgação do jornal <sup>82</sup>, publicado no dia do concerto. Abaixo segue o programa executado:

*1ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1-Capricho Arabe-Tárrega*

*2-Recordações de Alhambra-Tárrega*

*3-Cançoneta do quarteto Op.12-Mendelssohn*

*4-Carnaval de Veneza-Paganini*

*2ª Parte*

*Violoncello e Violão: F.Molina e J. Robledo*

*1-Berceuse-Godard*

*2-O Cisne-Saint Saens*

*3- Era um Sonho- Molina*

*4- Canção Andaluza-Ros*

*3ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1-Serenata-Malats*

*2-Loure-Bach*

*3-Asturias (Leyenda)-Albeniz*

*4-Jota Aragonesa-Tárrega*

O repertório apresentado neste recital sofreu alterações em relação à primeira apresentação. Na primeira parte, enquanto que no primeiro recital ela executou apenas uma composição de Tárrega, *Jota Aragonesa*, neste ela executou as duas primeiras obras do programa, mais o *Carnaval de Veneza*, conforme já citado, actualmente atribuída a Tárrega. Já na segunda parte, as obras são totalmente diferentes comparadas ao concerto anterior, incluindo uma composição de Fernando Molina. Na parte final do concerto, com exceção de Bach, em ambas apresentações o repertório executado foi composto por obras de autores espanhóis, incluindo Tárrega.

---

<sup>82</sup> Ibidem (1917-08-11, p:4), ano 43, nº14097, coluna Artes e Artistas.

Nesta etapa inicial de sua actividade de concertista pelo país, ela tinha um promotor de concertos, conforme relata a informação coletada do jornal <sup>83</sup>:

*- Concerto Musical-Campinas, 11-Visitou-nos hoje o Sr. José Soler, que veio [sic] a Campinas promover um ou dois concertos da notável violonista, sra. Josephina Robledo e de seu esposo, o distinto violoncellista, Sr. F. Molina.*

*- ...Campinas vae [sic], pois, ter o ensejo de ouvir dois artistas de renome e de manifestar o entusiasmo com que acolhe sempre as notabilidades que nos visitam.*

*Brevemente serão designados o local e o dia que se realizará [sic] o concerto.*

Entretanto, Josefina acabou de facto concretizando um concerto na cidade de Campinas, localizada no interior de São Paulo, somente em 1919, como veremos mais adiante.

Ao longo do mês de agosto daquele ano, ela proseguiu dando concertos pela cidade e também em Santos, no interior do Estado, seguindo para o Rio de Janeiro, onde realizou um concerto no salão do periódico *Jornal do Comércio* no dia 30 de agosto, permaneceu lá durante o mês de setembro, inclusive em algumas ocasiões, dividindo o concerto com Catullo da Paixão Cearense.

---

<sup>83</sup> Ibidem, (1917- 08-13, p:3), ano 43, nº14109, coluna Notícias do Interior e do Litoral do Estado.

Abaixo, segue o programa extraído da revista *Violão e Mestres*<sup>84</sup>, referente ao concerto realizado no Teatro Fênix no dia 24 de setembro:

*TEATRO FENIX*

*Rio de Janeiro*

*Segunda, 24 de Setembro de 1917- às 8 ½ da noite*

*Grandioso e extraordinário Sucesso*

*Concerto Robledo, Catullo, Molina*

*Josefina Robledo, a melhor violonista do mundo, com a cooperação do distinto violoncelista Fernando Molina e o festejado poeta patrício, Catullo Cearense, com o concurso do bandolinista patrício João Martins.*

*PROGRAMA*

*1ª Parte*

*Robledo e Catullo*

*1-Sonho das flores-poema de Catullo Cearense e música de Tárrega*

*2-Capricho Árabe Tárrega*

*3-Minuetto Bizet*

*4-Sonho Tárrega*

*2ª Parte*

*Catullo, Molina e Robledo*

*1-Berceuse (violoncelo e violão) Jocelyn*

*2-Sertanejo enamorado Nazareth (letra de Catullo)*

*3-O Lenhador do Sertão-poema Catullo*

*4-Duas músicas nacionais João Martins*

*5-Canção Andaluza (violoncelo e violão) Ross*

*6-Coro dos Anjos (Fantasia de violoncello e violão sôbre um estudo de Cramer).*

*3ª Parte*

*Robledo*

*1-Adagio da Sonata Pathetica Beethoven*

*2-Loure Bach*

*3-Um punhado de pérolas, valsa e Mazurka de Tárrega e canção do berço de Pujol*

*4-Jota Aragoneza Tárrega*

---

<sup>84</sup> *Violão e Mestres*, (1965), São Paulo.

Partindo do Rio, ela seguiu sua turnê pelo Brasil indo para o Norte, se apresentando em Belém do Pará, mas antes notícias suas foram coletadas do periódico *A Província*<sup>85</sup>, de Recife, Pernambuco, na região Nordeste do país. Abaixo segue o conteúdo da matéria:

*- Tournée Artística*

*A bordo do paquete “Manãos” viajam com destino a capital paraense o sr. Fernando Malina [sic], hábil violoncellista e sua esposa, d. Josephina Robledo, consagrada musicista que toca admiravelmente violão.*

*O amável casal saltando nesta cidade visitou a imprensa, demorando-se aqui nesta redacção por algum tempo, mostrando-nos artigos de vários jornaes, tanto do Brasil como de outros paízes, onde enaltecem os dotes musicaes de d. Josephina Robledo.*

*Procedente de S.Paulo e Rio de Janeiro, esse casal artístico pretende executar alguns concertos no Pará, fazendo o mesmo no Recife quando regressar nos meados do mez de novembro próximo.*

*Somos gratos pela visita dos estimados concertistas.*

De facto, o que ocorreu é que logo após sua passagem por Belém do Pará, ela seguiu para Manaus, no Estado do Amazonas, Região Norte do Brasil.



*- Jornal A Capital de Manaus, Amazonas de 21 de novembro de 1917. A matéria relata a presença dos dois na cidade, divulga o primeiro concerto a realizar-se em poucos dias no Theatro Amazonas, e um encontro com o governador do Estado.*

<sup>85</sup> *A Província* (1917-10-18), ano 40, nº287, Recife, Pernambuco.

Em Manaus, Josefina permaneceu até o final de dezembro, e nos primeiros dias de 1918, mais precisamente no dia 08 de janeiro, ela realizou em São Luís do Maranhão seu primeiro concerto na cidade. Na matéria, assim como nas notas periódicas sobre sua passagem pelo Brasil, é mencionado que Josefina Robledo era esposa de Fernando Molina, no entanto, ela veio a casar-se oficialmente, conforme relatado em sua biografia apenas em 1927, período em que já não residia mais na América do Sul.

O periódico local *O Pacotilha*<sup>86</sup> dias antes do seu concerto, publicou uma matéria anunciando seu recital na cidade daí há alguns dias, Abaixo seguem alguns trechos desta:

*- Nótulas artísticas*

*Em dezembro de 1913, isto é, há quatro anos atrás, tive o sumo prazer de apresentar aos meus patrícios a exímia pianista Rosenstock.*

*Embora actualmente com a calma daqueles tempos, mas envolvidos nesta desgraçada guerra que a tudo veio perturbar, quero mais uma vez, ter o prazer, que só nós artistas sentimos, quando nos achamos ao lado de artistas de valor, de apresentar aos meus patrícios a notável instrumentista espanhola Josefina Robledo.*

*... Já tive ocasião de mostrar que o violão é um instrumento excluído da palheta instrumental, aparecendo no conjunto instrumental, que me lembre agora, em um trecho do Barbeiro de Sevilha de Rossini, e em outro da ópera Oberon de Weber. Preciso justificar que ataquei, nos pontos vulneráveis, o instrumento vagabundo, tangido por inéptos trovadores, exploradôres absolutos do vocábulo-Arte.*

*Eis, se não quando, por apreciável recomendação, me procura a exímia e talentosa artista Josefina Robledo, a mais perfeita e expressiva executora do violão.*

*Não era difícil, para colorir estas linhas, trancrever trechos de jornais insuspeitos e penas respeitáveis, tanto do país como do estrangeiro, a respeito da artista, que, sem exagêro, podemos proclamar perfeita, debaixo de todos os pontos de vista artísticos...*

*Por sua excessiva bondade, ouvi-a em cinco peças: um Noturno, de Chopin; o Trêmulo [sic], de Gottschalck, dois exercícios de técnica, sendo um Re Maior, para o qual a executora baixa um tom o bordão de Mi, afim de aproveitar a tónica[sic] e um pedaço de Beethoven.*

*... Josefina Robledo acha-se de passagem nesta capital. Bom seria que nós, sempre apreciadores da boa música, a ouvíssemos, com ouvidos de artistas, com ouvidos de quem gosta do que é bom.*

*... Só se vendo e ouvindo, que contando não se acredita.*

*Anima-la hia a fazer-se ouvir, se os meus patrícios quiserem auxiliá-la.*

**Aldeniam Corrêa.**

---

<sup>86</sup> *O Pacotilha*, (1917-12-29), ano 37, nº 307, São Luís, Maranhão.

Quanto à guerra referida no artigo, trata-se da Primeira Guerra Mundial ocorrida entre 1914 e 1918.

Este mesmo jornal publicou uma matéria sobre ela nos dias 06 e 08 de janeiro, além de outra no dia 11 de março, comentando o êxito de sua passagem pela cidade.

Em março, estive em Recife, onde visitou mais uma vez a redação do jornal *A Província* e no dia 16 de março, ela se apresentou no Theatro Santa Izabel, principal casa de espetáculos da cidade, de acordo com o jornal.

Prosseguindo, entre o final de maio e agosto deste mesmo ano, notícias suas foram encontradas em diversos periódicos e também revistas sobre sua passagem pelo Rio de Janeiro. Deste período, destaque para publicação de sua passagem pela cidade no jornal *A Noite*<sup>87</sup> e também para um concerto realizado em Juiz de Fora, no Estado de Minas Gerais no dia 02 de junho, de acordo com o periódicos *Correio da Manhã*<sup>88</sup> e *O Pharol*<sup>89</sup>. Deste período também, outro periódico, *O Imparcial*<sup>90</sup> relatou que no início de junho do corrente ano, ela estava de partida para dar concertos em Juiz de Fora e Belo Horizonte, actual capital de Minas Gerais, retornando em seguida para o Rio.

Aqui segue a publicação referente ao jornal *A Noite*:

- *Josephina Robledo*

*Acha-se nesta capital, de regresso pela sua excursão pelo norte do Brasil, a exímia violonista D. Josephina Robledo, que visitou a redação desta folha por intermédio do seu marido, Sr. Fernando Molina. É possível que D. Josephina Robledo dê dois novos concertos no Rio.*

---

<sup>87</sup> *A Noite*, (1918-05-24), Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> *Correio da Manhã*, (1918-06-01), Rio de Janeiro.

<sup>89</sup> *O Pharol*, (1918-06-04), Juiz de Fora.

<sup>90</sup> *O Imparcial*, (1918-05-27), Rio de Janeiro.

Na verdade, ela realizou muito mais do que dois concertos nesta estadia pela cidade, e a circulação de seu nome juntamente com sua carreira de intérprete, tornaram-se mais intensos. Seu nome passou também a estar inserido também no setor publicitário do jornal, conforme a divulgação abaixo <sup>91</sup> :

**REPUBLICA**  
 EMPRESA OLIVEIRA A. C.  
 Companhia de operetas de qual tem por a atriz ADRIANA NORONHA — Maestre Roman Taglia — Director de Alfredo Ilvada e João Silva.  
**HOJE --- A's 8 34 --- HOJE**  
 RECITA COLEMBOWATTA DO JORNAL LITTERARIO DO EMMENTOS DO BRASILERO  
**::: RUY BARBOSA :::**  
 Foi representada a peça (fantasia) de grande espezanção:  
**A FILMA DO FETICHERO**  
 Françoise Jabouca — ADRIANA NORONHA  
 FREDER — Pina e amovos, 137; Loureila e habebes 21 e 23, entrada, 1800.  
**::: Luxuosa montagem :::**  
 (B. 2464)

**TRIAXION** Empresa Staffa & Comp. Companhia Leopoldo Fróes  
**HOJE HOJE** **TERÇA-FEIRA, 13** **HOJE**  
**A'S 8 A'S 10**  
**Grande festival em homenagem a RUY BARBOSA**  
 O mais retumbante successo do anno — A comedia  
**O SYMPATHICO JEREMIAS**  
 3 actos do engraçadissimo comediographo GASTAO TOJEIRO  
**LEOPOLDO FROES**, o comediante querido, num dos seus mais brilhantes papéis  
 Notavel conjunto artistico desta Companhia — Lindo scenario de **JAYME SILVA**  
 A seguir — «O CORAÇÃO MANDA» (Le cœur dispose) para a reaparição da querida atriz **BEATRIZ D'ALMEIDA**  
 Em ensaios — «EU ARRANJO TUDO», 3 actos de Claudio de Souza.  
 O ponto preferido pela elite carioca  
**HOJE** — Matinée extraordinaria ás 4 horas — **HOJE** Recital da notavel violonista **Josefina Robledo** a celebre artista do violão  
**Programma inteiramente novo**  
**FERNANDO MOLINA** ao violoncello.  
**A'S 4 HORAS**

Posterior a essa passagem pelo Rio de Janeiro, em setembro notícias suas foram encontradas referentes a sua passagem por Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul através do periódico *A Federação* <sup>92</sup>, anunciando a visita dela à redação do jornal juntamente com Fernando Molina, e que dentro de alguns dias ela actuaria na cidade.

Dias mais tarde, o jornal *O Rebate* <sup>93</sup> da cidade de Pelotas, também no Estado do Rio Grande do Sul anuncia sua passagem pela cidade:

*- Pelotas vai ter a fortuna de applaudir, dentro de poucos dias, uma celebridade artística, consagrada pela critica de vários países cultos, onde se tem exhibido por entre lá aclamações.*

*Referimo-nos á festejada virtuose hespanhola, exma. sra. d. Josephina Robledo, violonista de raro valor e que, no dizer do Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, é de uma virtuosidade brilhante, de extraordinária nitidez de execução, conquistando para o violão uma atenção digna, uma consideração elevada e uma nobre hierarchia".*

*...Vê-se então que os dedos finos de sua mão aristocratica, parecem azas que farfalham e adejam, communicando hymno de amôr e emoções de vida, nas cordas de um instrumento vulgar, que ella nobilita...*

*Toda a imprensa carioca e bem assim a da Republica Argentina, a do Uruguay e a do Paraguay, afina pelo mesmo diapasão, attribuinto á distincta virtuosé que nos vista altos predicados de talento, de emotividade, de technica. Em S. Paulo, d. Josephina Robledo alcançou o mesmo exito, arrebatando as platéas.*

<sup>91</sup> *Correio da Manhã* (1918-08-13).

<sup>92</sup> *A Federação*, (1918-09-10), ano 35, nº214, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

<sup>93</sup> *O Rebate*, (1918-09-28), Pelotas, Rio Grande do Sul.

*Na execução, de uma nitidez fóra do commum, dispõe de recursos assombrosos que lhe asseguram o dominio completo de seu instrumento e lhe permitem aiçar todo o seu talento de interprete vibratil e fina sensivel mas conscienciosa e de uma rara probabilidade artistica.*

*E' preciso vêr, para se poder acreditar: a mão da executante parece uma massa inerte, mas que só contorce ao imperio dos sentidos, enquanto que os dedos numa actividade prodigiosa, vão comando, num crescente victorioso, essa como que féra indomesticavel, que é o violão ” .*

*Mas outra surpresa, talvez maior para o público, é quando Josephina Robledo abandona no instrumento a mão direita e com a esquerda realisa o canto e o acompanhamento.*

*Chega-se ao assombro, ao constatar que aquelles cinco dedos à força de estudo, constante e prolongado, possam realisar uma execução em que ha notas de uma doçura de veludo e ressonancias cuja nitidez só deve ser possivel ao impulso desses dedos privilegiados.*

*D. Josephina Robledo, que deu-nos, hontem o prazer da sua visita, acompanhada de seu digno esposo, o applaudido violoncellista sr. Fernando Molina, realizará apenas um concerto nesta cidade, talvez no Theatro Sete de Abril, em dia que ainda não foi designado.*

*O público pelotense não deve perder a oppurtunidade de ouvir a brilhante artista.*

Nos dias seguintes, o jornal prosseguiu divulgando o concerto que veio a ocorrer no dia 04 de outubro, numa sexta-feira às 21 horas, repleto de êxito, conforme um trecho extraído da matéria publicada pelo jornal do dia seguinte <sup>94</sup> :

*- O seu annunciado concerto de violão, por d. Josephina Robledo, teve logar, hontem, às 21 horas, no Theatro 7 de Abril, sob uma profusão de applausos, vibrados por um auditorio selecto.*

*O que se verificou do estro artistico da sra. Josephina, confirma em todos os seus assertos, o que disse a respeito dessa eximia violonista o insigne critico, do illustrado "Jornal do Commercio", de nossa metropole federal...*

Na passagem de 1918 para 1919, Josefina Robledo esteve em Curitiba, capital do Estado do Paraná, onde realizou um concerto no Teatro Guayra. Nesta mesma cidade, o violonista Augustín Barrios também havia se apresentado anteriormente com êxito.

Segundo o jornal *O Estado de São Paulo* <sup>95</sup>, ela teria dado em Curitiba mais um concerto, entretanto não o fez em função do seu estado de saúde, retornando à cidade de São Paulo, onde tinham fixado residência.

---

<sup>94</sup> Idem, (1918-10-05).

<sup>95</sup> *O Estado de São Paulo*, (1919-01-11, p:4), ano 45, nº14622, coluna Artes e Artistas.

Nesta mesma matéria, está relatada a visita do casal Josefina Robledo e Fernando Molina à redação do jornal no dia anterior e que no dia seguinte iriam partir para o Rio, em seguida para Petrópolis, também no Estado do Rio de Janeiro, além de Caxambú e Poços de Caldas, ambas no Estado de Minas Gerais, e que antes de partirem do país, ainda dariam um concerto de despedida em São Paulo.

Em 27 de março, a Coluna *Artes e Artistas* do *Estado de São Paulo*<sup>96</sup> publicou que ela estava de partida para a cidade mineira<sup>97</sup> de Poços de Caldas onde daria vários concertos junto com Fernando Molina.

Em maio próximo, Josefina realizou dois concertos em Campinas no Club Semanal de Cultura Artística, retornando à São Paulo para dar o concerto de despedida da cidade no dia 26 do corrente mês. Este concerto foi muito comentado pelo jornal *O Estado de São Paulo*<sup>98</sup>, nos dias antecedentes ao mesmo, havia uma grande expectativa, pois ao despedir-se do público da cidade de São Paulo, regressaria à Espanha. Abaixo, seguem a matéria do dia do concerto, junto com o programa executado:

*- Despede-se hoje do público paulista, com um concerto no salão do Conservatório, a notável violonista, a sra. Josefina Robledo, sem dúvida a mais completa virtuose do violão que jamais veio [sic] ao Brasil. Neste concerto também tomará parte o distinto violoncellista sr. Fernando Molina.*

*O programa do concerto é o seguinte:*

*1ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1-Serenata Hespanhola-Malats*

*2- a) Dansa Hespanhola nº10- Granados*

*b) Dansa Hespanhola nº11- Granados*

*3-Recordações de Alhambra- Tárrega*

*4-Noturno Op.9 nº2- Chopin*

---

<sup>96</sup> *O Estado de São Paulo*, (1919-03-27, p:5), ano 45, nº14696, coluna Artes e Artistas.

<sup>97</sup> Mineiro é o adjetivo usado para quem nasce no Estado de Minas Gerais, assim como para as cidades pertencentes a este mesmo Estado.

<sup>98</sup> Idem, (1919-05-26, p:5), ano 45, nº14753, coluna Artes e Artistas.

*2ª Parte*

*Violoncello e Violão: F. Molina e J. Robledo*

*1-Canção Andaluza-Ros*

*2-O Cysne-Saint Saens*

*3-a) Oriental- Cesar Cui*

*b) Coro dos Anjos- Cramer*

*4-Serenata Hespanhola-Glazounov*

*3ª Parte*

*Violão:Josefina Robledo*

*1-a) Asturias- Albeniz*

*b) Granada- Albeniz*

*2-Canção do Berço- Pujol*

*3-Bourée-Bach*

*4-Jota Aragoneza- Tárrega*

*Entre cada uma das partes, intervalo de quinze minutos.*

*Tratando-se uma artista excepcional em seu gênero, é de crer que não faltem ao concerto hoje os amigos da boa música, e especialmente, os apreciadores de violão, que não são poucos em S. Paulo.*

A matéria do dia seguinte ao concerto, além de elogiar a actuação de Robledo, em especial as duas danças do compositor Enrique Granados, anuncia um próximo concerto para o dia 11 de junho. Nas matérias seguintes que antecedem o dia do concerto, o mesmo também é anunciado como o de despedida da célebre violonista.

No dia 11 de junho, assim como no dia do concerto anterior, saiu no jornal a matéria transcrita logo abaixo <sup>99</sup>, referente ao concerto junto com o programa executado, que teve uma novidade; A inserção de duas danças compostas pelo compositor brasileiro Antônio Francisco Braga (1868-1945) <sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Ibidem, (1919-06-11, p:5), nº14769, coluna Artes e Artistas.

<sup>100</sup> Compositor, regente e professor nascido e falecido no Rio de Janeiro. Foi aluno de Jules Massenet (1842-1912) no período em que viveu em Paris-França e autor do Hino a Bandeira brasileira, cujos versos foram escritos por Olavo Bilac em 1905.

*Será hoje, no Conservatório á rua S. João, ás 20 horas e meia, o concerto de despedida da notável violonista sra. D. Josefina Robledo, com a colaboração do distinto violoncellista sr. F. Molina.*

*Não precisamos insistir no valor excepcional desta “virtuose” do violão, que allia a uma tecnica prodigiosa, uma superior interpretação musical, mercê das quaes eleva o vulgar companheiro dos serenatistas a um instrumento de concerto dos mais apreciáveis.*

*Eis o programa:*

*1ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1-Schumann-Berceuse*

*2-Francisco Braga- Contratador de Diamantes*

*a) Gavota*

*b) Minuete*

*3-Beethoven-Adagio da Sonata Patética*

*4-Granados- a) Dansa hespanhola nº5*

*b) Dansa hespanhola nº12*

*2ª Parte*

*Violoncello e Violão: F. Molina e J. Robledo*

*1-Pergolese-Nina (Tre Giorni)*

*2-Massenet-Elegie*

*3-Molina-Era um sonho*

*4-Rubinstein-Melodia*

*5-Cramer-Coro de Anjo*

*3ª Parte*

*Violão: Josefina Robledo*

*1-Albeniz-Cadiz*

*2-Mozart-Minuete*

*3-Bach-Loure*

*4-Tárrega-Sonho (trêmulo)*

*Bilhetes nas casas de música e a porta do Conservatório.*

No dia seguinte, realizou uma audição especial para os sócios do Automóvel Club e quatro dias depois no salão da Câmara Portuguesa do Commercio, ambos em São Paulo.

Alguns meses mais tarde, em 02 de setembro, realizou um concerto no Salão-Theatro do Real Centro Portuguez na cidade de Santos. Este concerto contou com o patrocínio de Antônio de Freitas Guimarães Sobrinho, presidente da Câmara Municipal de Santos e do deputado Azevedo Júnior. Dias mais tarde, em 29 de setembro se apresentou na cidade do Rio, conforme já havia planejado.

Conforme anunciado no jornal *O Estado de São Paulo*<sup>101</sup>, Josefina Robledo partiria de São Paulo, onde tinha fixada residência desde 1917, para Santos, e de lá iria de navio para o Rio de Janeiro com o intuito de realizar os concertos já mencionados. Após cumprir esses compromissos, regressaria à sua pátria natal, Espanha. Entretanto, há uma mudança súbita em seus planos. A publicação abaixo é a matéria que comprova essa mudança extraída do *Jornal das Moças*<sup>102</sup>.

**GENTE CURIOSA...**  
 Ela estava servilmente penetrava da importância que a inteligência? Um grande philosopho affirmou com lizes solidas que os malucos somos nos, e os que pensam bem são justamente aqueles que chamamos de malucos? O Dr. Esmeraldino Buaquerá, por exemplo, diz que um caso anormal só terá sua proleciencia num cerebro anormal? Nesse caso, o tachygrapho Mario Teixeira, diz s. ex. entrevistado. Ora, o principio de philosophia é, no meu entender, muito claro nesses argumentos. Negativa com negativa, dá, indubitavelmente, uma positiva? O Marechal Pires Ferreira, não precisa as ironias de seus colegas senadores, quando apresenta um projecto mandando que o governo federal construa uma ponte do Pão de Açúcar a Petropolis... Em, com toda minha intelligencia (que falta de modestia) so tenho lido, até hoje, perdas aquiladas? Antigamente collaborava nos jornaes e nas revistas por desporto; hoje é uma restricta obrigação.  
 Essa obrigação é extensica. Tendo publicado duas livros, suas edições rapidamente se esgotaram? Então, assim, em devida permanente com meus editores e como não sei se este ou aquelle o é, reprome na contingencia de servir todo mundo?  
 Ora, quem lucrava... foi a livraria Alcega? Eu, sempre pendente terreno, limto me a defensiva...  
 Outra pessoa deseja agora informes meus. Creio que ainda por intermedio do sr. Paulo... No entregando desta vez para meu proprio consolo, não se ventila a parte financeira... Trata-se de saber o que da importancia que tanta gente me dá? Isto é uma coisa que tem segredo? Outros concertos não trazer a publico? Apenas sei que não tenho inimigos, em primeiro lugar, sou Dr. e sei fazer do direito, torto; porque do torto direito todo mundo sabe fazer... Ando bem vestido e uso no lenço perfumes de Cartou ou de Houbigant. Altamente modesto, não me havendo preocupado com o direito de membro com que ha annos me querriam distinguir na Sociedade Brasileira de Homens de Letras, esquecido do louvor com que em acta fui distinguido pela Aca-

**miã Brasileira dos Novos: não observando dos meus amigos e mestres sei dar barretiladas como Medeiros e Albuquerque e beijo as mãos das senhoras e moças que merecem essa distincção... Conhecendo um pouco de tudo, escrevo errado em francez, atypatho o inglez, quasi nada lomo de italiano, fraco as accentuações tonicis do latim e com sonancia italiana lito hespanhol...**  
 Sei da arte difficil de agradar e sou bom rapaz. Moderado e modesto tenho virtudes veneráveis? Escrevo em prosa e em verso de sorte a agradar a todos. Agora, meu caro signore Paulo, sinto ás vezes aquillo que em francez se chama lison, na espinha dorsal, eis me admiravel, encantadoramente nevalítico, impaciente, nervoso, descontente. Mas vio-me...  
 Rio-me com graça, com intelligencia? Ainda mais? Conheço a fundo demonologia e ainda recordo moi vez que falei sobre o assumpto algumas horas a fo...  
 De outra, live vontade de correr o Rio de Janeiro, em automovel aberto e a toda velocidade. Sei entrar e sou um bom alivador. E ainda mais, sou diplomado em tachygraphia? Sou tachygrapho? Sou tachygrapho signore Paulo? Mas, não tenha susto, não!... fui da Camara, não fui do Senado...

**ANNA THEREZA,**  
 a admiravel collaboradora de «Elegancias» embarca ha duas semanas para São Paulo. E de esperar que, Anna volte ainda esta semana.

**SRA. MARIETTA BEZERRA,**  
 realizará no proximo dia 28 o seu recital de canto com acompanhamentos feitos pela sra. Cassilda Kendall, nome já bastante conhecido.  
 A edição d' intelligencia da Sra. Marietta Bezerra, que indubitavelmente uma aperfeccionadissima cantora, é o bastante para assegurar a enclenche que nesse dia terá o selo nobre do Jornal do Commercio, nãmanente disputado para esses fins, onde a sociedade cariosa se seque.

**INSTITUTO DE MUSICA**  
 Está marcado para o dia 8 de Novembro proximo, no Theatro Municipal, o concurso de violino para o premio de viogen a Europa e para o qual estão inscriptos a sras. Maria de Millo Vaz e o sr. Oscar Pery Machado, ambos discipulos do celeberrimo e competente professor Chiffattelli.

**DISTRIBUIÇÃO DE PREMIOS**  
 Não se tendo realizado ainda, a distribuição de premios aos alumnos que terminaram o curso, o anno pasado por terem soffrido os mesmos, contestação, está finalmente marcada essa solemnidade, para a manhã, 24. Isto, em virtude da decisão do sr. Ministro da Justica que, concordando com a deliberação da mesa examinadora, indeferiu a contestação apresentada por alguns discentes que se julgaram prejudicados.  
 Os alumnos muito justamente laureados, serão possuidores do premio que lhes cabe, no dia acima descripto, e que será feito com toda solemnidade no Club dos Diarios.

**JOSEPHINA ROBLEDO,**  
 a deliciosa artista do violão, cujos concertos tem tido o mais alto exito, não mais partirá, conforme havia anunciado; e ainda mais, Josephina Robledo vae fixar residência aqui no Rio.

**SRE. SANTOS LOBO,**  
 recebeu seta-feita no palacete magestoso de Santa Theresa, as innumeras pessoas de suas relações. Foi com essa reunião elegantissima que Madama encerrou a serie de recepções deste anno.

**SRE. RÊBÉ LIMA CASTRO,**  
 atendendo ao justo apello da magnifical pianista que é Guilomar Neves, transferiu o seu tão esperado festival para o proximo dia 4. O producto da festa transferida será em favor de uma instituição de caridade. Ninguém perde, no entretanto, em esperando mais um pouco.

**ALDIÇÃO DE MUSICA**  
 Tereb realisar-se hoje, no salão nobre do «Jornal do Commercio», ás 4 horas da tarde, a audição de musica de camera por um grupo de alumnas da professora sra. d. Amélia de Mesquita em beneficio do Asylo de Velhice Desamparada.

**ANTONIO PITANCA**  
 Segue hontem com destino á Europa o admiravel escultor brasileiro sr. Antonio Pitanca, laureado pela Escola Nacional de Bellas Artes.

**DR. PEDRO TOLEDO**  
 A bordo do «Hollandias» partiu para Buenos-Aires, em companhia de sua exma. familia o dr. Pedro Toledo, actual ministro do Brasil junto ao governo da Argentina.

**LEA BACH,**  
 a admiravel harpista que deliciou o Rio artistico e elegante, partiu para S. Paulo onde se fará tambem ouvir.

<sup>101</sup> Ibidem, (1919-06-17, p:5), nº14775, coluna Artes e Artistas.

<sup>102</sup> *Jornal das Moças* (1919-10-23), ano 7, nº227, Rio de Janeiro.

Conforme escrito na matéria, Josefina Robledo muda seus planos e não regressa para a Espanha, prossegue vivendo no Brasil e fixa residência na cidade do Rio de Janeiro.

A partir do ano seguinte, 1920, sua actividade como concertista diminui bastante, realizando mais audições locais, como a do dia 10 de fevereiro no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio, concerto beneficente em prol da construção do edifício do Orfanato Copacabana. Neste concerto, além dela que executou a segunda parte do programa, excepto o último número, actuaram diversos artistas locais, entre eles o barítono Dr. Giacomo. Jannuzzi, senhoritas Dina Martins e Annita Guimarães, professor João Pereira, e uma grande orquestra de bandolins, bandolas e violões, sob a regência do Sr. Seraphim Teixeira, além de uma poesia recitada por Rosinha Robledo.

Por outro lado, a partir desse período passa a dedicar-se mais ao ensino e seu nome passa a estar vinculado como professora de violão, conforme mostra a propaganda abaixo do jornal *Correio da Manhã*<sup>103</sup>.

<b>"FISCHER" AUTO-PIANO</b> Modelo grande, em perfeito estado. Para informações p. e. f. com o sr. Gonçalves. CASA HERMANY, rua Magalves Dias n. 54. (7537.)	<b>Josefina Robledo</b> (PROFESSORA DE VIOLÃO) Leciona pratica e theoreticamente violão, em casa dos alumnos ou em sua residencia, à rua Evaristo da Ve- ga n. 24. (G. 30.653.)	<b>OFFICIAL</b> Precisa-se de um bom official, trabalhe em contas e cartilhas, em Paulo, à rua São Caetano n. 181. (7-5)
--	--	--

No ano seguinte, realizou um concerto em 31 de maio, que foi relatado pelo jornal *A Noite*<sup>104</sup> no dia seguinte. A matéria inicia relatando que raramente foi visto um concerto tão concorrido e com uma platéia tão seleta. Quanto ao repertório executado, as novidades foram os números inéditos do maestro João Octaviano Gonçalves<sup>105</sup> e *Corrupio* de Francisco Braga. A matéria também ressalta a emoção da artista em defrontar-se com o grande público, do qual esteve tanto tempo afastada, os méritos da artista na execução de cada uma das obras do concerto, e conclui ressaltando que o mesmo teve lotação máxima e que, entre as autoridades presentes, encontravam-se o marechal e ex- presidente da república Hermes Rodrigues da Fonseca, junto à sua senhora. A matéria foi escrita por Eustáchio Alves, que foi aluno de Josefina Robledo nesse período em que viveu na cidade.

<sup>103</sup> *Correio da Manhã*, (1920-05-05).

<sup>104</sup> *A Noite*, (1921-06-01), coluna Música, O Recital de Josefina Robledo.

<sup>105</sup> Compositor, pianista, regente e professor nascido em Porto Alegre em 22 de abril de 1892 e falecido no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1962. Sua principal obra é a ópera *Iracema*, estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1937.

Quanto aos números inéditos de João Octaviano Gonçalves, tratam-se de quatro obras concluídas em março de 1920 dedicadas à Josefina Robledo. Esta talvez pode ser considerada a primeira obra escrita para violão no Brasil por um compositor não violonista e especializado na composição.

As quatro obras são:

*I-Nocturno II- Estudo III- Rêverie IV- Moto Perpetuo*

A primeira delas, o *Nocturno*, composto em duas partes, (*Lento e Agitato*), conforme o manuscrito do autor, é datada de julho de 1917, período em que ainda estudava composição no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Anos mais tarde, após conhecer Robledo, compõe *Estudo (Vivace)*, *Rêverie (Andantino)* e *Moto Perpetuo (Presto)*, todas estas com datadas de março de 1920, dedicando-lhe as quatro obras.

Ainda sobre estas obras, a revista *Careta*<sup>106</sup> comentou sobre a execução do *Nocturno*:

- ...O “Nocturno” de Octaviano assumio[sic] proporções gigantescas no instrumento mágico, deixando nos ouvidos extasiados dos presentes uma impressão duradoura de arte como poucas vezes temos tido no Brasil...

Em 30 de novembro, realizou um concerto no Trianon<sup>107</sup> em homenagem à atriz e cantora Abigail Maia (1887-1981), junto com Catullo da Paixão Cearense e o ator local João Lino.



No final de 1922, em 24 de outubro, ela se apresentou no Rio, na Exposição Internacional no Palácio das Festas conforme relatado no jornal *Correio da Manhã*.<sup>108</sup>, junto com Catullo Cearense.

<sup>106</sup> *Careta* (1921-06-11), ano 14, nº677.

<sup>107</sup> *Correio da Manhã*, (1921-11-30).

<sup>108</sup> Idem, (1922-10-24).

Desta relação musical entre Josefina Robledo e Catullo da Paixão Cearense, merece destaque a transcrição realizada por Robledo para violão solo da canção *Ontem ao Luar*, com letra de Pedro de Alcântara (1866-1929) e música de Catullo Cearense.

**ONTEM, AO LUAR**  
CANÇÃO

Transcrição para Violão-Solo  
por JOSEFINA ROBLEDO

CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE  
e PEDRO DE ALCANTARA

The image shows the first page of a musical score for the song "Ontem ao Luar". It is written for solo guitar. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a single system. The first staff has a circled number '1' at the beginning. Below the first staff, the instruction "(bem saudades)" is written. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and the word "FIM" at the end of the fifth staff.

*Primeira página da obra *Ontem ao Luar*, transcrita para violão solo por Josefina Robledo, editada pela Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro.*

Em janeiro de 1923, ela se apresentou pela última vez na cidade de São Paulo. Abaixo, consta uma divulgação pela revista *A Cigarra*<sup>109</sup> anunciando sua chegada na cidade dentro de alguns dias.

L. 86. 156

**Uma "virtuose" do violão**



A notavel "virtuose" do violão, Josephina Robledo, actualmente no Rio de Janeiro e que brevemente virá a S. Paulo, afim de aqui realizar um atrahente concerto. Josephina Robledo tem sabido honrar o seu instrumento, interpretando finamente não só as peças características, como trechos classicos de mais elevado estylo.¶

○ ○

**Pergunta de algibeira**

Como se deve dizer: "As pupillas dos olhos são azues" ou simplesmente: "As pupillas são azues?"

"As pupillas são azues"— é a resposta que toda a gente dá. E toda a gente erra. Porque as pupillas são pretas, ainda que os olhos sejam azues.

E' o coração que odeia, e é o odio que accende na terra o facho da discordia e da desolação — *A: Rodrigues.*

L. 2

*Anúncio de seu recital em São Paulo pela revista A Cigarra.*

<sup>109</sup> *A Cigarra*. (1923-01-01), ano 10, nº199.

De acordo com o periódico *Correio Paulistano*<sup>110</sup>, ela ofereceu um concerto à imprensa no salão nobre deste mesmo jornal em 23 de janeiro, e no dia seguinte outro ao público no Conservatório Musical e Dramático de São Paulo. O concerto foi realizado em duas partes, ao invés de três, como era de costume, e sem a presença do violoncellista Fernando Molina. Eis aqui o programa do concerto:

*1ª Parte*

- |                                    |                    |
|------------------------------------|--------------------|
| 1- <i>Capricho Árabe, Serenata</i> | <i>Tárrega</i>     |
| 2- <i>Romance n.ºs 6 e 12</i>      | <i>Mendelssohn</i> |
| 3- <i>Dois estudos</i>             | <i>Tárrega</i>     |
| 4- <i>Granada, Serenata</i>        | <i>Albeniz</i>     |
| 5- <i>Canção do Berço</i>          | <i>Pujol</i>       |
| 6- <i>Sueño, Tremolo</i>           | <i>Tárrega</i>     |

*2ª Parte*

- |                                |                       |
|--------------------------------|-----------------------|
| 1- <i>Cadiz, Serenata</i>      | <i>Albeniz</i>        |
| 2- <i>Minueto do Septimino</i> | <i>Beethoven</i>      |
| 3- <i>Loure</i>                | <i>Bach</i>           |
| 4- <i>Valsa Op.34 n.º2</i>     | <i>Chopin-Robledo</i> |
| 5- <i>Nocturno Op. 9 n.º2</i>  | <i>Chopin</i>         |
| 6- <i>Jota Aragoneza</i>       | <i>Tárrega</i>        |

O jornal *O Estado de São Paulo*<sup>111</sup> publicou a seguinte crítica sobre o concerto:

- ... Não se pode afirmar que tenha progredido, nestes últimos tempos a sra. Josefina Robledo. Quando se apresentou em São Paulo, a sua interpretação já era admirável, e insuperável a sua técnica. Ainda hoje, é a mesma artista completa e inexcelável.

Uma novidade neste concerto quanto ao programa, foi a inserção da transcrição de sua autoria da *Valsa Op.34 n.º2* de Chopin.

---

<sup>110</sup> *Correio Paulistano*, (1923-01-24), n.º21.391, S. Paulo.

<sup>111</sup> *O Estado de São Paulo*, (1923-01-25, p:3), ano 49, n.º16073, coluna Artes e Artistas.

Neste mesmo ano, Josefina Robledo partiu do Brasil com o intuito de fixar residência em Buenos Aires e lecionar no Conservatório Willians da capital, já que no Brasil o ensino do instrumento em conservatórios viria a ocorrer décadas mais tarde, conforme veremos mais adiante.

Durante o período em que viveu no Brasil, ocupou-se de infiltrar o instrumento, até então considerado inferior e associado à vagabundagem, malandragem e afins, no meio da elite, contribuindo para que sua prática fosse difundida entre estes, adquirindo conseqüentemente, melhor aceitação nas salas de concerto. Como concertista, contribuiu imensamente para a melhoria do *status* do instrumento, levando ao público um repertório de concerto, além do facto de a condição feminina de Josefina contribuir para amenizar a visão negativa sobre o instrumento. Sobre este fator, no início do século XX, a boa educação era símbolo de status social e fator importante na educação feminina, da qual o conhecimento musical fazia parte. Assim, ao aparecer no país tocando um instrumento que integrava o imaginário tipicamente masculino, vinculado à boêmia, seresta e vagabundagem, contrabalanceou duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e o desprezo pelo violão.

O trecho abaixo, extraído da revista *O Violão*<sup>112</sup> a partir do jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro mostra claramente essa relação entre a feminilidade e a prática do instrumento:

*- Mãos de fada sim, mas só mesmo de fada podem ser as mãos que seguram a fragilidade que daquele violão magnífico e lhe vão ao fundo d'alma, e lhe arrancam uma sonoridade de luz de luar, e fazem com que essa sonoridade se espalhe pelo ambiente, perfumando-o de uma suavíssima poesia, e penetre no coração de quem a escuta, elevando-o numa dulcíssima carícia.*

*Está-se a ver que a artista que tanto alcança é uma artista perfeita. E Josefina Robledo o é, pela técnica vertiginosa, que lhe permite em absoluto, em dominar este instrumento, que é um dos mais difíceis que existem.*

Concluindo esta secção da dissertação, seguem um mapa político do Brasil, mapas políticos dos Estados onde ela se apresentou em mais cidades além das capitais, e também uma tabela contendo as localidades onde ela se apresentou pelo país, coletadas nesta pesquisa.

---

<sup>112</sup> *O Violão*, (1929-01), ano 1, nº2, coluna O Violão em São Paulo.

Com essas diretrizes e informações compiladas, é possível compreender geograficamente o trajeto que ela percorreu nos anos vividos no país.



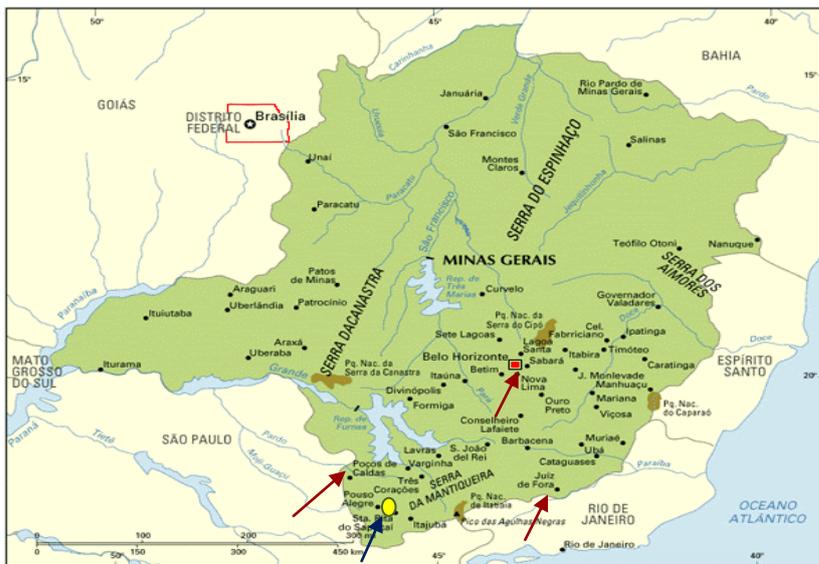
→ Cidades onde Josefina Robledo se apresentou (capitais).

O mapa do Brasil acima é do ano de 1922, cuja divisão dos Estados é a mesma referente aos anos de 1917 e 1919, período em que Josefina percorreu o Brasil de Norte a Sul. A divisão dos Estados de acordo com o mapa é diferente da actual, uma vez que neste período o Brasil era formado por vinte Estados e um Território, e actualmente é constituído por vinte e sete Estados. A capital do país era o Rio de Janeiro e a partir de 1960 passou a ser Brasília.

As páginas seguintes constam de mapas referentes aos Estados onde ela se apresentou em mais cidades, além das capitais.

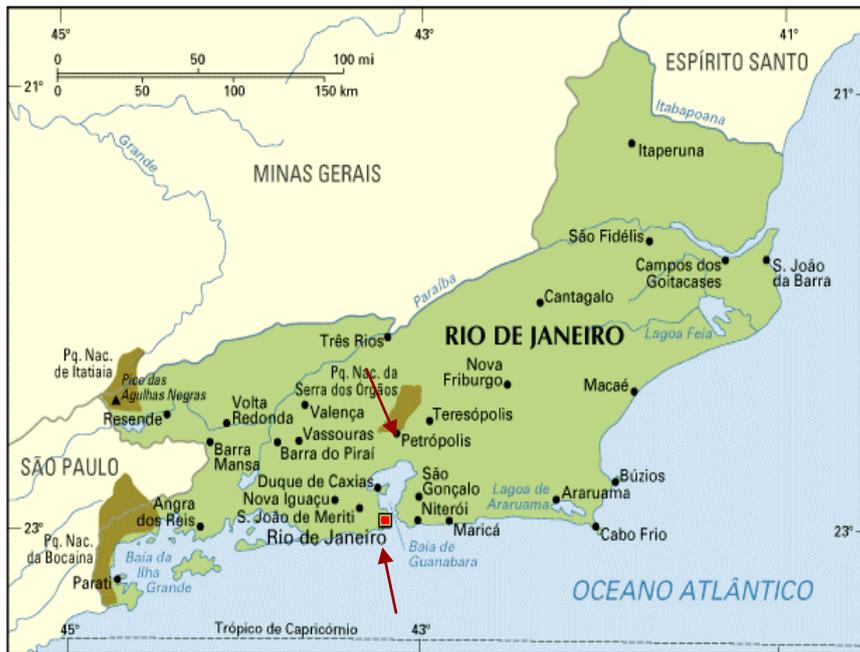


Mapa do Estado de São Paulo



Mapa de Minas Gerais

● Caxambú (localização aproximada).



Mapa do Rio de Janeiro



Mapa do Rio Grande do Sul

## Cidades Onde Josefina Robledo Se Apresentou

<i>Período (ano e mês)</i>	<i>Cidade-Estado</i>
<i>1917- Julho e Agosto</i>	<i>São Paulo - São Paulo</i>
<i>1917- Agosto</i>	<i>Santos – São Paulo</i>
<i>1917- Agosto e Setembro</i>	<i>Rio de Janeiro- Rio de Janeiro</i>
<i>1917- Outubro</i>	<i>Recife – Pernambuco</i>

*Observação: Esteve apenas de passagem pela cidade, conforme relatado na página 65, com destino a Belém, no Pará.*

<i>1917 - Novembro</i>	<i>Belém- Pará</i>
<i>1917 - Novembro e Dezembro</i>	<i>Manaus - Amazonas</i>

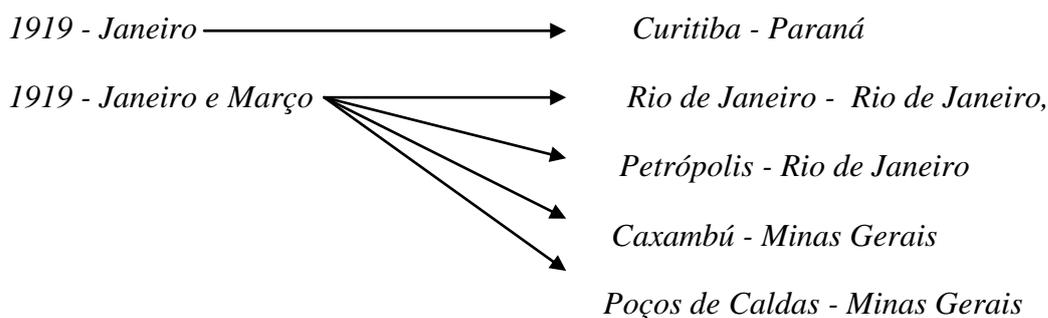
<i>1918 - Janeiro</i>	<i>São Luís - Maranhão</i>
<i>1918 - Março</i>	<i>Recife - Pernambuco</i>
<i>1918 - Maio</i>	<i>Rio de Janeiro - Rio de Janeiro</i>
<i>1918 - Junho</i>	<i>Juiz de Fora - Minas Gerais</i>
	<i>Belo Horizonte- Minas Gerais</i>

*Observação: Conforme relatado neste capítulo através do periódico O Imparcial, referente ao seu concerto em Belo Horizonte, o mesmo menciona que ela partiu do Rio de Janeiro no final de maio com intuito de dar concertos nestas duas cidades de Minas Gerais no início de junho.*

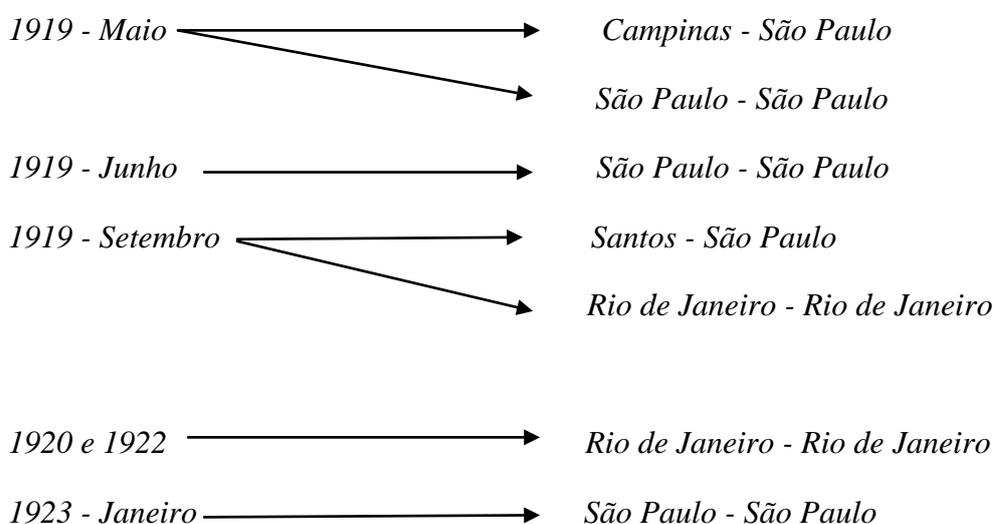
<i>1918 - Junho a Agosto</i>	<i>Rio de Janeiro - Rio de Janeiro</i>
<i>1918- Setembro</i>	<i>Porto Alegre – Rio Grande do Sul</i>

*Observação: Conforme relatado neste capítulo através do periódico A Federação, ela esteve em Porto Alegre na primeira metade de setembro. O mesmo anunciou que dentro de alguns dias, ela se apresentaria na cidade nos dias 10 e 12 de setembro, sendo que na matéria referente ao dia 10 de setembro também relata a visita dela à redação do jornal.*

<i>1918 - Outubro</i>	<i>Pelotas - Rio Grande do Sul</i>
-----------------------	------------------------------------



*Observação: Conforme relatado na página 70, foi publicado no periódico O Estado de São Paulo após visita de Josefina Robledo à redação do periódico, que durante este período ela se apresentaria nestas cidades. Mesma página há um relato do mesmo periódico onde consta na publicação sua partida para Poços de Caldas, a fim de realizar na cidade um concerto.*



### **III.2-3 Sua Actuação Como Professora de Violão**

Como professora de instrumento, contribuiu de forma fundamental para o aumento da prática do instrumento entre as mulheres, naquele período elas, pelo menos, as das classes sociais mais abastadas, tinham por hábito tocar o piano, pois ele era estava associado à uma educação refinada.

A revista *O Violão*<sup>113</sup> de 1928 na coluna *O Violão Entre Nós*, retratava a prática do instrumento em São Paulo, ressaltando sua importância da seguinte forma:

*- ... Em público, porém, não ouvimos mais violão, até 1917 quando aqui apareceu Barrios e deu uma série de concertos, sendo logo seguido pela Diva do instrumento, a formidável artista que é Josephina Robledo.*

<sup>113</sup> Idem, (1928-12) ano 1, nº1, coluna O Violão Entre Nós.

*A rainha do Violão terminou aqui a tournée que fez pela América do Sul e taes encantos encontrou em nossa cidade que aqui permaneceu por espaço de dois annos, exercendo o professorado e fundando os alicerces da moderna escola de Tárrega, graças a ella hoje disseminada aqui e em S. Paulo onde deixou inúmeros discípulos.*

Durante o período em que viveu em São Paulo, seus principais alunos foram Osvaldo Soares (1884-1966), e Arisdótemo Pistoresi; já durante os anos em que residiu no Rio de Janeiro, destaque para Eustáchio Alves.

Nas páginas seguintes, seguem breves notas biográficas sobre cada um deles.



- Osvaldo Soares: Nascido em São Paulo no ano de 1884, foi um grande professor de violão com grande actuação no círculo do violão de seu tempo.

No início de sua juventude, ingressou no Exército Nacional e sua “profissionalização”<sup>114</sup> no instrumento teve seu auge quando foi aluno de Josefina Robledo no período em que ela viveu em São Paulo. Através de seus ensinamentos, construiu os pilares de sua técnica e concepção musical, baseados nos princípios da “Escola de Tárrega”, sendo um defensor dos princípios desta “Escola” com muitíssimo empenho até o fim da vida.

Entre 1928 e 1929, foi o correspondente em São Paulo da revista *O Violão*, com sede no Rio de Janeiro. Também foi o representante em São Paulo do fabricante espanhol de violões Simplício<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> A palavra profissionalização está entre aspas nesse caso devido ao facto de ter estudado com Josefina Robledo na condição de aulas particulares, até porque naquele período não havia ainda ensino profissionalizante de violão no Brasil.

<sup>115</sup> SIMPLÍCIO, Francisco Hernandez (1874-1932). Notável construtor de violões espanhol. Entre outros, Miguel Llobet utilizou seus violões no início de sua carreira.

## Os Violões Simplicio

SÃO OS MELHORES DO MUNDO

Esta é a opinião dos maiores artistas.

Vejam aqui a opinião de Miguel Llobet:

“Amigo Simplicio:

Póde V. sentir-se orgulhoso da grande obra que vem realizando com seus famosos instrumentos.

Elles são em verdade, maravilhosos debaixo de todos os pontos de vista, não sabendo que mais admirar, se sua sonoridade bella e soberana, que permite ao artista a exteriorização da mais rica e variada escala de matizes, ou bem a magnificencia de sua combinação, pelo que se podem classificar como dignos exemplares de museu.

Agrada-me, tambem, comprovar que a formosa tradição deixada pelo seu tão admirado mestre Henrique Garcia você a tenha recolhido para dar-lhe maior brilho e esplendor.

Conte-me, pois, como seu mais fervoroso admirador — (a.) *M. Llobet* — Barcelona, 23-6-924”.

**Representante em S. Paulo**

**OSWALDO SOARES**

Rua Cel. José Euzebio, 13

Como fruto dos ensinamentos transmitidos por Robledo, em 1929 lançou o primeiro método de violão clássico no Brasil, intitulado *A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão, Osvaldo Soares*, do qual, será abordado em pormenores mais adiante.

No início da década de 1940, mudou-se para o Rio, onde continuou exercendo intensa actividade em prol do violão. Ajudou a fundar a *Associação Brasileira de Violão-ABV*, com finalidade de divulgar e promover a prática do instrumento. Através desta Instituição, alguns dos grandes nomes do violão mundial se apresentaram no Brasil, entre eles Abel Fleury (1903-1958), Maria Luisa Anido (1907-1996), Narciso Yepes (1927-1997), entre outros.

Como didacta, além da publicação dos métodos citados, teve como principal aluno Darcy Villa Verde (1933), que foi um dos cinco finalistas da 8ª edição ORTF em 1966, o principal concurso de violão daquela época, realizado em Paris-França, promovido pela Radiodifusão e Televisão Francesa. Além deste, destaque para Sérgio de Pinna (1936-2013) e Carlos Collet e Silva.

A ele foi dedicada a obra *Deslisando-Estudo Op.20*, escrita por Gustavo Ribeiro e publicada na edição de número nove da revista *O Violão*<sup>116</sup>, com a seguinte dedicatória:

*-Ao amigo e eminente maestro Profes. Osvaldo Soares.*

Também, o professor e compositor argentino Antonio Sinópoli (1878-1964) lhe dedicou o seu *Prelúdio nº2*.

Faleceu no Rio de Janeiro em 1966, aos oitenta e dois anos de idade.



- Arisdótemo Pistoressi: Concertista de violão, nascido em São Paulo, assim como Osvaldo Soares, aperfeiçoou seus estudos ao violão com Robledo no período em que ela viveu na cidade. De acordo com o *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Pratt (1934, P. 246), *Pistoressi possuía uma cultural musical bastante vasta, como poucos cultivadores do instrumento possuem no país. Realizou inúmeros recitais por diversos estados do país, obtendo os maiores elogios da imprensa local.*

Seu pai, o português Francisco Pistoressi, desenvolveu em São Paulo actividade de luthier e conforme mostra a ilustração ao lado, foi o criador do instrumento musical intitulado “Diamenophone”, ao qual adaptava-se ora a um violoncelo executado sem arco, ora a um violão. A foto acima foi extraída da revista *O Violão*<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> *O Violão*, (1929-10), ano 1, nº9.

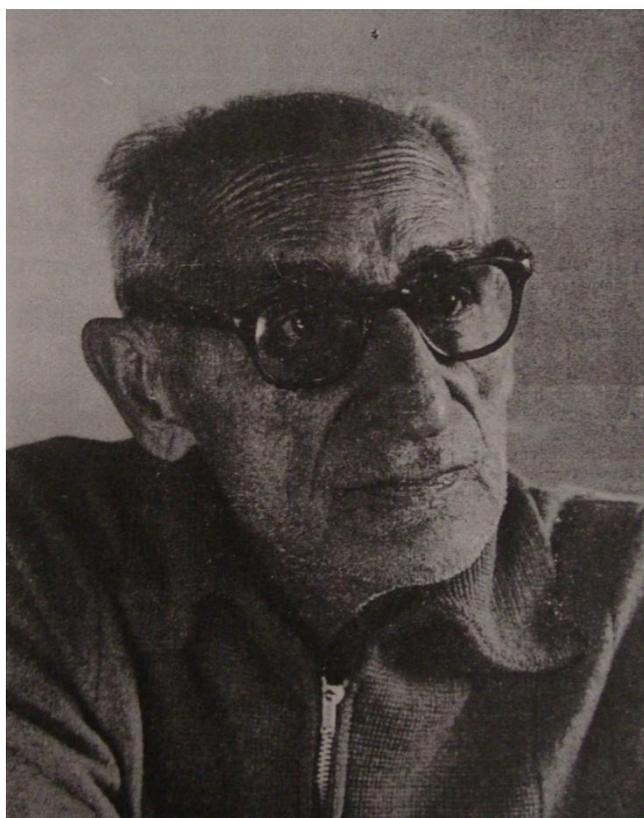
<sup>117</sup> - *Ibidem*, (1929-04), ano 1, nº5.



- Eustáchio Alves: Jornalista e violonista amador, aficcionado pelo instrumento, estudou com Josefina Robledo durante o período em que ela viveu no Rio de Janeiro. Possuía muito boa técnica e como um instrumentista amador, tocava apenas em reuniões de amigos e admiradores do instrumento. Conforme já mencionado na página setenta e nove, a matéria do *Jornal da Noite* de 01 de junho 1921 referente a

um concerto de Josefina na cidade, é de sua autoria.

Além destes alunos, destaca-se também um nome de importância, embora este não tenha sido aluno dela, porém devido à sua influência dedicou sua vida profissional ao violão.



- Atílio Bernadini: Nascido em Tietê, no interior de São Paulo aos 28 dias do mês agosto de 1888, mudou-se para a capital do Estado aos cinco anos junto com a família. Iniciou-se na música aos onze anos de idade tocando bandolim, devido à influência de ter concluído os estudos elementares em um escola italiana. Aos quinze anos, não satisfeito, resolveu tentar o violão, prosseguindo até os dezoito anos. Entretanto, de acordo com suas próprias palavras em entrevista a revista *Violão e Mestres*<sup>118</sup>, *Naquela época- classifica Bernadini- o violão tinha Escola livre...*, ou seja, cada um aprendia a seu modo e não havia uma didática, nem

uma cultura maior de prática do instrumento. Ao buscar novos caminhos, estudou violino

<sup>118</sup> *Violão e Mestres*, (1967, p:22). V.2, nº8.

durante três anos, além de contrabaixo, chegando a tocar no cinema mudo com esses dois instrumentos, porém sem jamais perder interesse pelo violão.

Em 1917, após ter obtido uma bolsa de estudos, Bernadini iniciou seus estudos no curso de composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e alguns meses depois foi anunciado o primeiro concerto de Josefina Robledo na cidade a realizar-se no Conservatório. Ao assisti-lo, Bernadini ficou encantado com os dotes interpretativos, precisão técnica e sonoridade límpida de Robledo.

Após o concerto, em companhia de alguns colegas do Conservatório, foi ao camarim da artista, que em agradável palestra, falou sobre o violão, exemplificando com pequenos fragmentos, palestra da qual, segundo ele, todos os estudantes tiraram muito proveito e conclusões.

Deste dia em diante, dedicou-se seriamente ao violão, encomendando da Espanha e Argentina, todas as composições de Tárrega, fotos e biografias. Além disso, durante oito anos estudou e analisou a obra de Tárrega, sua estrutura, efeito de seus portamentos e ligados, posição de reter o instrumento e a maneira de aferir as cordas, encontrando assim, a técnica que tanto procurava em vão nos tempos de adolescente. Durante esse período de oito anos estudando a obra de Tárrega, obtinha sua subsistência tocando contrabaixo na Orquestra Sinfônica Municipal.

Sua carreira como professor de violão teve início em 1924, prosseguindo até seus últimos dias. Quanto à carreira de concertista, em 1932 estava com repertório pronto para realizar um concerto no Rio de Janeiro, no entanto, seu temperamento modesto e introvertido, levou-o a desistir da idéia, optando por exercer apenas o professorado.

Em 1938, lançou o método “*Lições Preparatórias: A Nova Técnica do Violão, baseada na Escola de Tárrega*”, que será também abordado em pormenores.

O seu principal aluno foi Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como “Garoto” (1915-1955), lhe dedicou a obra *Inspiração-Prelúdio*. Destaque também para Alfredo Scupinari que se tornou um grande professor na cidade de Campinas, e Ronoel Simões (1919-2010) que foi seu aluno entre 1941 e 1947.

Como compositor, algumas de suas principais composições são *Cacique, A Beira Mar, Choro nº1, Mágoas, Violeta, Estudo Rítmico nº5*, entre outras, além do álbum com cinco peças fáceis *Rosinha-Valsa, Aurora-Marcha, Célia-Mazurca, Irma-Valsa, e Duque-*

*Tango*. Essas obras têm caráter didático, tendo por objetivo proporcionar ao aluno obras de interesse musical sem maiores dificuldades técnicas.

Faleceu em 23 de março de 1975, na cidade de São Vicente, interior de São Paulo.

### III.2-4 Homenagens à Josefina Robledo

Mesmo depois de ter partido do Brasil em 1923, seu nome e seu trabalho realizado no país não caíram no esquecimento. Cinco anos mais tarde, com a publicação da revista *O Violão*<sup>119</sup>, seu nome e suas contribuições para a difusão do violão clássico no Brasil foram frequentemente citados nas edições da mesma. Neste capítulo da dissertação foram utilizados alguns desses exemplos e também abaixo seguem mais dois:

*... E Pistorosi e Osvaldo, inteligentes discípulos de D. Josefina Robledo, que com Eustachio Alves, aqui no Rio, formam a trindade de formidáveis vanguardeiros da escola de Tárrega? É passando em revista que só de leve lhes tocamos a personalidade artística, para oportunamente fazer o melhor, estudando a cada um particularmente...*

Em outra edição da mesma revista, meses adiante, segue<sup>120</sup>:

*- ... Infelizmente ainda não temos quem se assemelhe a Robledo, como não temos conhecimento de alguém que tenha feito, aqui, a escola completa de seu formidável mestre e incomparável creador. Não temos porque até aqui muito pouca gente conhecia essa escola. Embora Josephina Robledo tivesse lecionado no Rio, não tendo Tárrega nenhum método publicado, ella foi transmitindo sua escola aos poucos, aos seus alunos. Seu discípulo, Eustachio Alves, foi que contaneou com ella, todas as escalas, harpejos e exercícios e graças a elle, quando Robledo partiu, tiveram alguns dos nossos violonistas a ventura de possuil-os, como José Rabello e outros amadores...*

Na segunda edição da mesma revista<sup>121</sup>, um desenho de seu rosto é ilustrado em uma das páginas da revista com a seguinte dedicatória:

*- Josefina Robledo, a divinal artista valenciana.*

A referida foto segue na próxima página.

---

<sup>119</sup> Ibidem, (1928-12), ano 1, nº1 coluna, A Cultura do Violão em São Paulo.

<sup>120</sup> Ibidem, (1929-03) ano 1, nº4.

<sup>121</sup> Ibidem, (1929-01), ano 1, nº2.



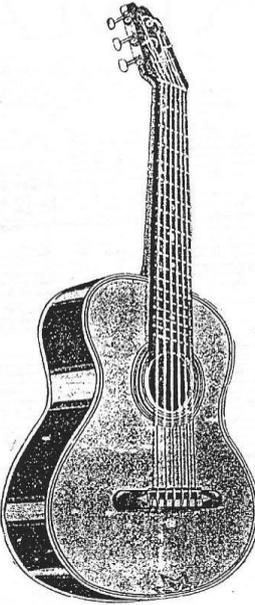
Josefina  
Robledo

A DIVINAL  
ARTISTA  
VALENCIANA

- O Violão, (1929-01), ano 1, nº2.

Outra homenagem veio de uma empresa que inicialmente era uma loja que vendia discos, partituras, instrumentos e mais adiante se tornou também fabricante de violões; trata-se de “A Guitarra de Prata” que confeccionou um violão de nome, *Modelo Josephina Robledo*. Segue aqui uma publicação a ele referente, extraída de uma das edições da revista *O Violão*.

Abril de 1929 ————— O VIOLÃO



**O VIOLÃO**  
**MODELO JOSEPHINA ROBLEDO**  
**E' UM INSTRUMENTO DE**  
**ELITE PARA A ELITE**

MODELADO EM PROPORÇÕES TECHNICAS E DE LAVOR SOBRIO E' UM TYPO MUITO PROPRIO PARA O BELLO SEXO E SATISFAZ SEMPRE TANTO OS MESTRES COMO OS DISCIPULOS.

**Cautela!**

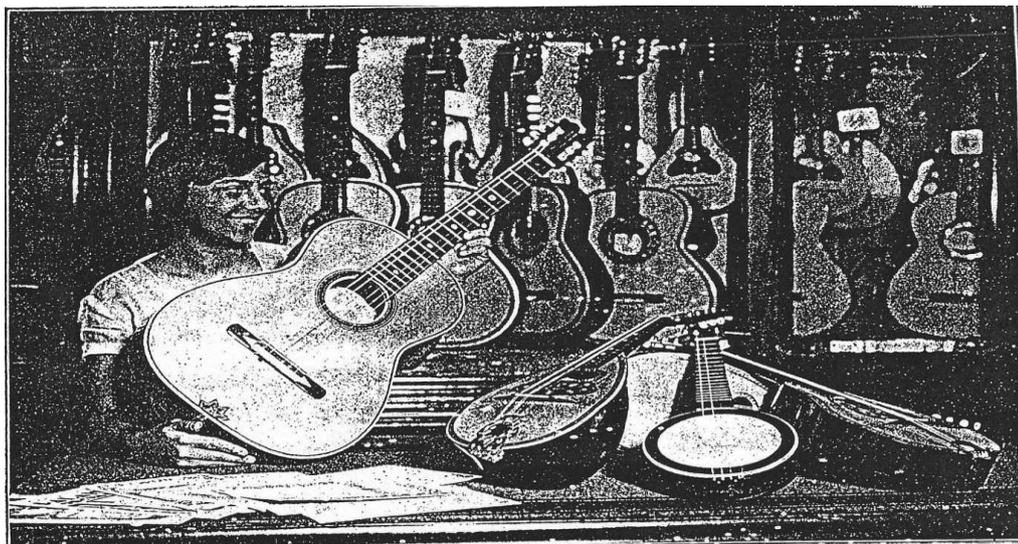
O modelo Josephina Robledo é de nossa exclusiva fabricação, e é facil identificar os legitimos os quaes trazem no interior o rotulo representando a eximia violonista executando no seu instrumento.

Fabricação exclusiva de

**A GUITARRA DE PRATA**

Bem montada Secção de Victrolas e discos  
 Bello sortimento de discos de Violão  
 Apparelhos inglezes Portateis “DECCA”  
 grande sortimento desde 200\$000  
 Excellentes apparelhos de Sala DULCEOLAS  
 desde 700\$000

**VENDAS A PRAZO**  
 Porfirio Martins & C.  
 Rua da Carioca, 37 - Rio de Janeiro



O violão systema “Robledo”, de fabricação da conceituada casa “A Guitarra de Prata”, por esta revista sorteado no seu terceiro numero. \*

- Na foto acima, uma ilustração de um dos violões Modelo Josefina Robledo que foi sorteado pela revista em sua terceira edição.

Concluindo, segue uma poesia em sua homenagem escrita por Brant Horta (1876-1959), poeta, jornalista, teatrólogo, músico e grande entusiasta do violão.

### ***Josefina Robledo***

*Quando nas tuas mãos o violão delira  
E sonha, como a lira De Orpheu que feria  
a rocha e pedra bruta*

*Os teus dedos são como sons diluídos  
Em cantos e gemidos,  
Que tua de eleitos em gênios bons se  
transmuta.*

*Como que em cada nota estranha que  
inebria*

*Passo toda a poesia  
Dos mágicos violões dos menestréis de  
outrora*

*E teus dedos, que são como fusos etéreos,  
Entre anciãs e mistérios*

*Vão tecendo de soes uma teia sonora  
As notas divinas que nas cordas produzes  
São idílios de luzes,*

*Alçando-nos aos céus por estiada  
opulenta,*

*Onde a alma experimenta*

*O gozo espiritual de todas as delícias.*

*E os sons, em vibrações, de teus dedos  
esguios*

*Se evolvam como fios*

*De sonhos de ouro, e de visões; e em prece  
Subindo para o Azul em luminosa trama*

*Que nos ares derrama*

*Um perfume sutil que as almas entorce.*

*E ouvindo-te arrancar do místico  
instrumento ou gritos de lamento,*

*Ou júbilos triunfais, ou em vozes de  
segredo,*

*Nossa alma sente que és um êxtase, em  
delírio,*

*Uma visão do Empíreo,*

*Que na terra se fez- Josefina Robledo*

***Brant Horta***

## IV O CENÁRIO DO VIOLÃO BRASILEIRO APÓS A PARTIDA DE JOSEFINA ROBLEDO

*“Ele (o violão) foi, porém, reabilitado pela visita que recebemos de dois artistas estrangeiros, os quais vieram revelar aos nossos amadores todos os recursos dos grandes virtuosos de Espanha. Refiro-me a Agostinho Barrios [sic.] e Josefina Robledo. [...] Observando a sua maneira de tocar [de Robledo], os nossos velhos amadores entraram a corrigir e reformar os dedilhados defeituosos que empregavam, de sorte que hoje (1924) já se vai começando tocar com limpeza e estilo”*<sup>122</sup>.

No ano seguinte após sua partida, o poeta Manuel Bandeira (1886-1968) escreveu o artigo acima citando a importância do trabalho realizado por Robledo nos anos em que viveu no país, seja como concertista, seja no campo didático, onde a partir de então, o ensino do instrumento começou a estruturar-se.

Após sua partida, a prática do instrumento no país já se torna bem maior em relação à década anterior. Durante o período em que ela esteve no país, paralelo ao seu trabalho, nomes como João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), Américo Jacomino (Canhoto), Levino Albano Conceição (1895-1955) já incluíam o cenário nacional da música para violão, actuando como exímios compositores, instrumentistas e também professores, deixando uma obra de vital importância na literatura do instrumento no país. Logo abaixo, segue um programa de concerto executado por Levino Conceição em Campinas, no dia 11 de setembro de 1929<sup>123</sup>.

### *1ª Parte*

- 1- Grande fantasia sobre motivos da La Traviata de Verdi*
- 2- As Sereias, valsa de Waldteufel. Arranjo: Levino*
- 3- Capricho Árabe, serenata de Tárrega*
- 4- Propaganda da música brasileira (execução de peças populares)*

---

<sup>122</sup> Informação coletada na dissertação de mestrado de Maurício Orosco, (2001, p:22) a partir da revista ARIEL, São Paulo, (1924-10, p: 464), nº13, artigo de Manuel Bandeira intitulado “A Literatura do Violão” .

<sup>123</sup> Programa de concerto extraído do Livro “Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão” de Genésio Nogueira (NOGUEIRA, 2000, p:239), Primeira Parte, “Os Amigos de Dilermando Reis”.

## 2ª Parte

- 1- *Grande fantasia sobre motivos de O Trovador, de Verdi. Arranjo: Levino*
- 2- *Adelita, de Tárrega*
- 3- *Olhos Negros, de A. Barrios*
- 4- *Uma Lágrima, de Júlios Sagreras*
- 5- *Variedades: execução de várias músicas populares e a Retomada de Corumbá, de Levino*  
*Correio Paulistano 12-set-1929*

Destaque deste programa para as duas obras de Tárrega mencionadas, e a *Fantasia Sobre Motivos da Traviata* que também foi uma de suas transcrições. Ainda sobre este concerto, é mencionada a execução de Levino do *Prelúdio nº15* de Chopin, cuja transcrição para violão foi realizada por Francisco Tárrega.

Além dos nomes citados acima, durante o período em que Robledo permaneceu em território brasileiro, o paraguaio Augustín Barrios também desenvolveu intensa actividade no país, conforme já abordado anteriormente entre 1915 e 1920, e um pouco mais adiante surgiu também no cenário nacional a figura de Anibal Augusto Sardinha (Garoto).

O nome de Joaquim Francisco dos Santos, popularmente conhecido como Quincas Laranjeira (1873-1935), também foi outra figura importante deste período. Sua actuação foi como professor no Rio de Janeiro e merece destaque por se tratar de um dos precursores da prática do violão clássico no Brasil, além de ter sido um grande defensor e ter ensinado através dos princípios da “Escola de Tárrega”, com certeza por influência de Josefina Robledo, já que Quincas era muito interado com o meio violonístico do Rio de Janeiro. Dos seus alunos, destaque para José Augusto de Freitas, que também estudou com Barrios, conforme já relatado e o português Antonio Rebello (1900-1965)<sup>124</sup>.

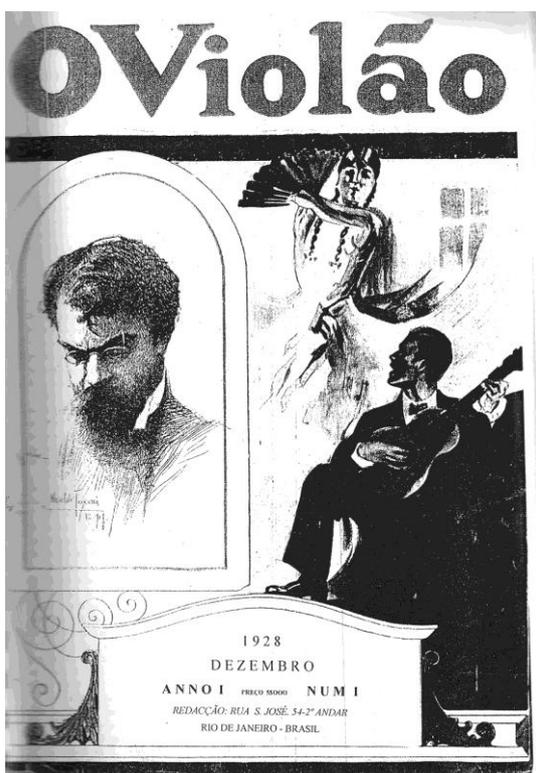
Partindo do ponto de vista da difusão dos princípios da “Escola de Tárrega” pelo país, o surgimento da revista *O Violão* contribuiu muitíssimo para esse processo de difusão.

Veremos agora um pouco da actuação desta revista no cenário nacional, seguidos em ordem cronológica dos acontecimentos, pela passagem de Regino Sainz de La Maza pelo Brasil e o surgimento da revista *A Voz do Violão*:

---

<sup>124</sup> Nascido no Arquipélago dos Açores, Portugal, Antonio Rebello foi para o Brasil em 1920. Desenvolveu nesta pátria actividade voltada ao ensino do violão, tendo também estudado com Isafias Sávio na década de 1930. É avô de Sérgio e Eduardo Abreu, instrumentistas que formaram o “Duo Abreu”, que esteve actuando durante as décadas de 1960 e 1970, sendo considerado um dos grandes duos de violão de todo o século XX.

## IV.1 Revista *O Violão*



Criada no Rio de Janeiro, com sede à Rua S. José, 54- 2º Andar, tendo como diretor B. Dantas de Souza Pombo e correspondente em São Paulo Osvaldo Soares, a revista teve sua primeira edição, conforme já citado aqui, em dezembro de 1928, com a finalidade de noticiar, promover e divulgar eventos relacionados ao violão. A revista foi pioneira no país, tinha publicação mensal, com um custo de cinco mil réis <sup>125</sup>, contendo edições de obras musicais, entre elas obras instrumentais de caráter erudito e popular, além de canções para voz e instrumento, contendo também entrevistas com violonistas, publicações de anúncios, principalmente de lojas de música, fabricantes de instrumentos e aulas, além de notícias sobre a

prática do instrumento em diversas partes do país e também do exterior.

Logo entre o fim da primeira página e o início da segunda, fica claro seu intuito de acordo com o que está contido no final da mesma <sup>126</sup>:

*- ... pois o nosso intento é fazer obra impessoal [sic] com a preocupação de colocar o Violão ao alcance de todos, ministrando os ensinamentos necessários, concertando o aproveitável, sem desmerecer a quem quer que seja, melhorando o que já existe com a benevolência de quem quer construir sem demolir, mas em absoluto intransigentes com a falsa competência, ruína de muitas vocações e apanágio dos nullos.*

O nome de Francisco Tárrega e os princípios de “Sua Escola” estão diretamente ligados aos princípios ideológicos da revista, a capa da revista contém uma foto sua, conforme mostra a ilustração acima. Logo na primeira página da revista, o nome de Josefina Robledo é citado, e de Tárrega na página seguinte, dando sequência à mesma matéria, conforme seguem transcritos os trechos a seguir, entretanto apenas uma correção na referência a Tárrega, pois Andrés Segóvia não foi seu aluno, ao contrário do que expressa o conteúdo da matéria.

<sup>125</sup> Réis era a moeda vigente no Brasil durante esse período.

<sup>126</sup> Ibidem, (1928-12, nº1).

- ...Tal tem sido o seu desenvolvimento entre nós, especialmente depois de nos terem visitado os exímios mestres Josephina Robledo e Augustin Barrios, que esse esforço é não mais um simples dilectantismo, mas uma necessidade inadiável...

- ...Tárrega, com a sua inigualável competência e larga visão edificou a sua escola da qual são fructos excellentes Miguel Llobet, Josephina Robledo, André Segóvia, Emilio Pujol, além de outros artistas de mérito que ainda não transpuzeram as fronteiras da legendaria Hespanha. Mas Francisco Tárrega foi roubado á vida antes de ter collocado a cúpula no edificio por elle idealizado, não concluindo o método onde podíamos ir beber seus sabios ensinamentos... [inigualável competência, Andrés Segóvia “não foi na verdade discípulo de Tárrega”, obteve contacto com Llobet, transpuseram, cúpula, método, sábios].

-... 3” - O Violão tal qual como deve ser estudado e como o ensinou o immortal reformador de sua difícil técnica-o maestro Francisco Tárrega...

mbro de 1928

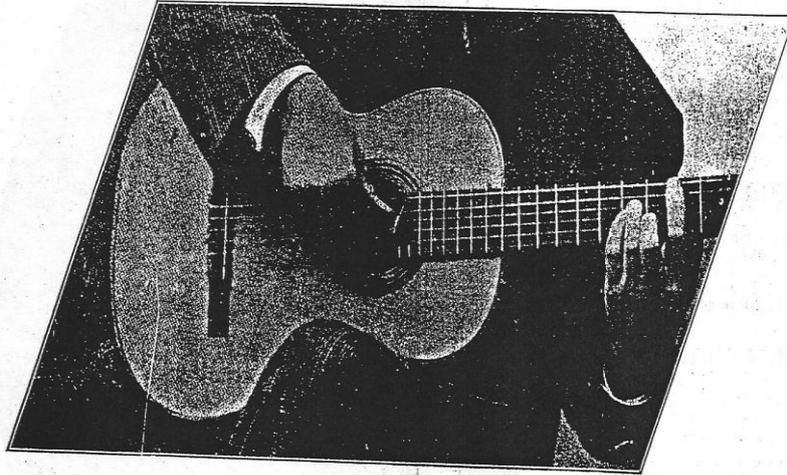
O VIOLÃO



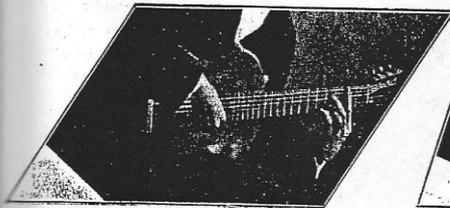
FRANCISCO TARREGA, o mestre creador da moderna escola do violão  
(Desenho de Oswaldo Teixeira, feito especialmente para "O Violão")

- Francisco Tárrega, extraído da edição nº 1 da revista, dez 1928.

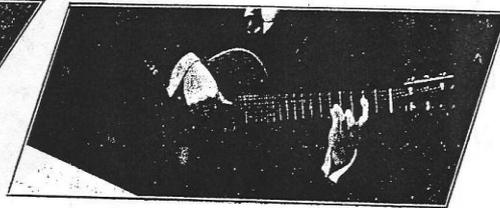
# A Posição do Violão



Francisco Tarrega



Adolfo Luna



Hilarion Leloup

Uma das questões mais discutidas pelos mestres do Violão é a que se refere à posição do instrumento e, embora constituindo uma das condições essenciais para a boa execução, ainda não teve uma solução uniforme.

Cada um dos grandes mestres adopta esta ou aquela escola clássica ou firma uma posição própria.

Dahi a nossa crença de que esta questão está intimamente ligada a qualidades individuais de cada executor e a vacillação de aconselharmos tão somente uma delas.

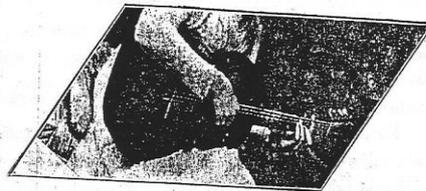
Melhor será reproduzirmos aqui a posição adoptada por alguns dos grandes mestres, deixando de fazer-o quanto a Miguel Llobet e Emilio Pujol, por serem perfeitamente iguaes á do seu immortal mestre Francisco Tarrega.

Josefina Robledo, embora discipula desse mesmo grande mestre, ou por ser mulher e ter de attender ás exigencias do pudor ou por ser demasiadamente alta, modificou ligeiramente a escola a que se filiou.

Das gravuras aqui publicadas, porém, os leitores tirarão o exemplo que mais lhe convier.



André Segoria



Josefina Robledo

Logo nas primeiras páginas desta primeira edição, de acordo com essas ilustrações e principalmente os trechos transcritos, fica mais que evidente o forte elo de ligação entre Francisco Tárrega, junto aos seus princípios com o propósito ideológico da revista. Sobre o artista que realizou o desenho do rosto de Tárrega, trata-se de Osvaldo Teixeira, que obteve o “Premio de viagem”, “medalha de ouro” da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro, além do reconhecimento pelo seu talento por parte da redação da revista, onde foi um dos colaboradores.

Ainda, nesta forte ligação entre o nome de Tárrega e a revista, há uma coluna da revista intitulada “A Escola de Tárrega”, escrita por Homero Alvarez, e conhecendo um pouco do que chegou aos dias de hoje sobre sua biografia, é possível compreender a ligação do seu nome com o de Tárrega.

Homero Alvarez é hoje um nome quase desconhecido na história do violão brasileiro, no entanto foi um instrumentista amador aficionado pelo violão e muitíssimo activo no seu tempo. De origem espanhola, foi engenheiro, dotado de extensa cultura artística. Viveu por um período e estudou na Europa, passando por Itália, Alemanha, Suíça (onde se formou engenheiro), França e Espanha, onde obteve forte contacto com o violão, tendo o privilégio de estudar com Miguel Llobet. Voltando ao Brasil, trouxe as inovações técnicas e com elas os princípios da “Escola de Tárrega”, da qual se tornou adepto, além de ter obtido um emprego na Light (companhia de energia elétrica do Estado do Rio de Janeiro), após aprovação em concurso público, se aposentando pela mesma companhia. Ficou conhecido como grande executante do instrumento, inclusive obtendo elogios de Josefina Robledo. Também foi colunista desta revista, realizou algumas composições, entre elas uma série de *Doze Estudos Para Violão*, material que não chegou a ser editado, duas *Suítes Brasileiras* e uma *Suíte Infantil*, além de diversas transcrições editadas pela antiga *Casa Arthur Napoleão*<sup>127</sup>.

Foi um dos fundadores da *Associação Brasileira de Violão* e contribuiu para que muitas pessoas pudessem tocar melhor o instrumento, transmitindo seus conhecimentos gratuitamente, por não depender do violão para o seu sustento. Teve o privilégio de ser visitado em sua residência por Segóvia todas as vezes em que esteve de passagem pelo Rio de

---

<sup>127</sup> Casa Athur Napoleão, editora musical que contribuiu significativamente para a divulgação da música brasileira durante décadas, tendo como fundador, Arthur Napoleão dos Santos (Porto-Portugal 06-mar-1843, Rio de Janeiro 12-mai-1925), que além de ter exercido no país a actividade de editor de partituras, também foi pianista, compositor e professor.

Janeiro. Na sua última década de vida contraiu uma doença que afetou sua fala, se comunicando com grande dificuldade, no entanto, ainda assim, conseguiu estar presente em alguns eventos culturais da cidade. A ele foi dedicada a obra *Danza de los Gnomos* composta por Isaías Sávio.



- *Caras e Caretas*, Homero Alvarez, edição °4, mar-1929

# A Escola de Tarrega

Vamos transmitir hoje aos nossos leitores o quarto exercício da escola do imortal Francisco Tarrega, consoante á sua organização. Cumpre-se elle, na primeira parte de um harpejo, seguido, na segunda parte de uma escola já executada pelos estudiosos (vive o nosso n. 2) para terminar em outro harpejo, sendo sua armadura a mesma da escola de ré.

Ainda uma vez recommendamos aos estudiosos o maximo cuidado na dedilhação, base essencial da boa execução, quiçá da nitidez. E' preciso ter-se sempre em mente que o grande mestre teve por fim fazer o desenvolvimento dos dedos tanto da mão direita como da esquerda, gradativamente e uma vez se modificando o que elle determina, certamente esse fim não doerá ser alcançado.

Geralmente todos nós começamos a estudar Violão de anóide e, ao cabo de certo tempo, passamos a executar uma dedilhação toda nossa, conforme as nossas conveniências technicas.

Dahi os vicios que se adquire, insensivelmente e dos quaes, mais tarde, muito nos custa ou não conseguimos nos disvencilhar.

Por isso mesmo julgamos melhor seguir, á risca os conselhos do mestre incomparavel cujos meritos são universalmente proclamados.

Oxalá os que lêem, tenham a mesma força de vontade e se subordinem a taes exigencias das quaes não é licito se afastar.

Passemos, portanto, a explicar o mecanismo do exercício mixto que hoje publicamos, não desprezando o minimo detalhe para a sua fiel execução.

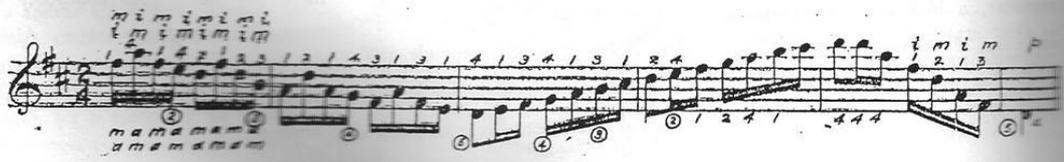
Comecemos, pois, formando a nota sustenido prendendo a prima na segunda com o primeiro dedo da mão esquerda; vibrada essa nota, com o quarto dedo da mesma mão prendamos essa mesma corda na quinta casa e vibremos a nota lá, deixando o primeiro dedo onde se encontra; a seguir prenda-se, com o quarto dedo da mesma mão, a segunda corda, na quinta casa e formando-se desse modo o mi, sem tirar o primeiro dedo do fá; vibrada essa, prenda-se a mesma corda na terceira casa, com segundo dedo e solte-se o quarto para se vibrar a nota ré, deixando o segundo dedo firme; temos a seguir a nota fá sustenido, que já está formada com o primeiro dedo prendendo a primeira corda na segunda casa, razão recommendamos que se não o tirasse dali; agora vibremos de novo a nota ré que já está formada na terceira casa com o segundo dedo; o qual deve continuar ainda ahi: prenda-se agora a terceira corda com o terceiro dedo na quarta casa, formando-se a nota si deixando-se o dedo firme; vibrada essa nota, firamos de novo o ré, que já está formado na terceira casa, de onde recommendamos que

se não retirasse o terceiro dedo; ao mesmo tempo que devemos tirar o primeiro dedo, que está prendendo a prima para com elle apertarmos a terceira corda na segunda casa; levante agora o terceiro dedo e vibremos a nota lá; segue-se a nota ré, que já formada com o segundo dedo prendendo a segunda corda na terceira casa, e a nota lá, que está formada com o primeiro dedo prendendo a terceira corda na segunda casa ahi deve continuar; prosiga-se formando o sol com o quarto dedo, prendendo a quarta corda na quinta casa, ao mesmo tempo que quiloramos o terceiro dedo prendendo a mesma corda na quarta casa; vibrada nota sol, levante o quarto dedo e já podemos vibrar em seguida o fá sustenido, deixando se o terceiro dedo no mesmo lugar; vibre-se agora, de novo o lá, que já está formado com o primeiro dedo, prendendo a terceira corda na segunda casa, retirando este immediatamente para com collocar-o sobre a quarta corda, na segunda casa; vibre-se agora o fá sustenido que já está formado com o terceiro dedo prendendo a quarta corda, conforme recommendamos; vibrado o fá sustenido, suspenda-se o terceiro dedo e vibre-se o mi, que já está formado com o primeiro dedo prendendo a quarta corda na segunda casa e por ultimo prenda-se a quinta corda, com o quarto dedo, na quinta casa, formando-o ré.

Ahi está explicado o harpejo da primeira parte da presente lição.

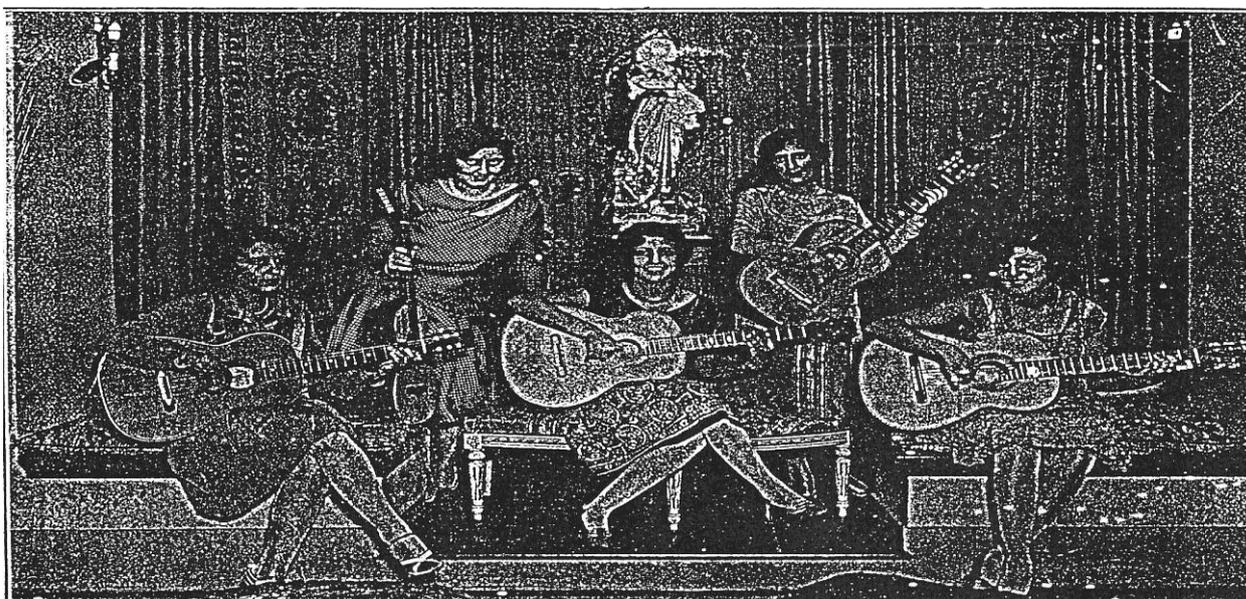
Segue-se a segunda parte cujo mecanismo é o mesmo da escola de ré dada em nosso segundo numero, isto é, forma-se o mi com o mi prendendo-se a quarta corda na segunda casa; o fá sustenido nessa mesma corda, presa na quarta casa, com o terceiro dedo; o sol ainda na quarta corda presa na quinta casa pelo quarto dedo; o lá na terceira corda presa na segunda casa pelo primeiro dedo; o si ainda nessa corda presa pelo terceiro dedo na quarta casa; o dó sustenido na segunda corda presa na segunda casa, pelo primeiro dedo; o ré, prendendo-se essa mesma corda, na terceira casa, com o segundo dedo; o mi, ainda na segunda corda presa na quinta casa pelo quarto dedo; o fá sustenido na prima, presa na segunda casa com o primeiro dedo; o sol, ainda na prima, presa na terceira casa pelo segundo dedo; o lá, prendendo-a na quinta casa com o quarto dedo; o si, na setima casa, com o primeiro dedo; o dó sustenido, na nona casa, com o terceiro dedo e, finalmente, o ré, com o quarto dedo, na decima casa.

Segue-se o final que se executa vibrando-se o mi formado da maneira acima; em seguida corre-se o quarto dedo para baixo até á quinta casa prendendo-se ahi a prima para se vibrar o lá; prenda-se em segui-



Quanto ao conteúdo da coluna “Escola de Tárrega” da revista, na verdade tratam-se apenas de alguns exercícios de iniciação musical com arpejos, acordes e escalas. Ele sugere uma inclinação referente ao ângulo dos dedos da mão direita, na primeira edição desta revista e na segunda, ele responde a perguntas enviadas por leitores <sup>128</sup> através de explicações. No entanto, eu particularmente não acho que dessa forma os exercícios estejam ligados aos princípios da “Escola de Tárrega”. Para isso e em qualquer trabalho didático nesse âmbito, nada melhor do que uma orientação bem fundamentada por um professor qualificado, seja para difundir os princípios da “Escola de Tárrega”, ou qualquer outra escola musical e muitíssimo além disso, transmitir as informações técnicas e musicais de forma que o aluno as consiga colocar a serviço de sua expressividade musical e artística. Por outro lado, o intuito aqui não é julgar o conteúdo da matéria e sim analisá-la pelo contexto histórico, além do principal que foi o amor que essas pessoas possuíam pela arte do instrumento e seus propósitos de difundi-las numa época bem mais difícil em relação aos dias actuais, onde eles foram os pioneiros com todos e absolutos méritos, sem contar ainda que eles faziam isso com a repleta escassez de recursos e materiais didáticos.

Nas edições da revista, fica evidente também um número crescente da prática do instrumento por mulheres, seja se acompanhando em canções, seja o executando na forma instrumental. As figuras a seguir comprovam essa prática:



- A senhorita Olga Pragner entre as suas alunas. Da esquerda para a direita, as senhoritas: Zizinha Lemos, Maria de Lourdes Sá Guichard, Olga Pragner, Altair Coelho da Rocha e Concheta Romano.

<sup>128</sup> Ibidem, (1929-01, nº2), coluna “Escola de Tárrega”-Explicações



- Regina de Rezende, amadora do instrumento e actuante no meio musical do Rio de Janeiro.



- Senhorita Marianita Peixoto do Amarante, discípula do professor Josué de Barros.

Essas ilustrações foram extraídas da coluna “Nossos Amadores” de diferentes edições e abaixo constam publicações de caráter publicitário da revista:

**Casa Arthur Napoleão**  
MUSICAS PARA VIOLÃO

Chopin — Tarrega —	Nocturno n.º 2.....	4\$000
Bach	L'oure de Bach.....	4\$000
Beethoven	Scherzo da Sonata op. 2.....	4\$500
"	Fuga da 1ª Sonata.....	7\$500
Haendel	Minuetto.....	3\$000
Haydn	Andante.....	2\$500
"	Largo Assai.....	4\$500
Mozart	Menuet.....	4\$500
"	" du Quatuor.....	4\$500
Schumann	Saint Nicolas.....	4\$500
"	Feuilles Variees.....	4\$000
"	Fuga.....	4\$500
"	Au Soir.....	4\$500
Valverd	Polka Japoneza.....	4\$500
Schuber	Menuet da Fantasia op. 78....	4\$500
Tarrega —	Minuetto.....	3\$000
"	Dois Preludios Ns. 8 e 9.....	3\$000
Schubert-Arenas —	Momento Musical N.º 3.....	3\$000
Carulli	3 Sonatas.....	4\$000
Diabelli	30 Peças Faceis.....	6\$000
Sor	20 Valsas Escolhidas.....	6\$000
Fco. Molino —	18 Preludios.....	5\$000
Cézar-Franck —	Segovia — 4 Peças.....	4\$000
Mozart	Menuet.....	4\$000
Ponce	Thema Variado.....	6\$000
"	3ª Sonata.....	7\$500
Torroba	Prelúdio.....	4\$500
Villa-Lobos —	Choros N.º 1 (Typico).....	3\$000

**Sampaio Araujo & Cia.**  
Avenida Rio Branco, N. 122  
**RIO DE JANEIRO**

**Casa Bevilacqua**

Musicas nacionaes para violão do grande  
Violonista João Pernambuco;  
Estudo n.º 1 — Cecy — Valsa.  
*Interrogando* — maxixe choro.  
*Reboliço* — maxixe choro.  
*Lagrima* — Tango  
Acha-se, tambem á venda, para piano a  
Valsa americana — *Noites de Amor*  
Letra de Lamartine Babo

Pianos, musica e instrumentos de musicas —  
Officinas de Zinco, Typo e Tachygraphia mu-  
sical.

**Viuva Bevilacqua**  
Rua do Ouvidor, 155 — Rio de Janeiro  
Tel. Norte 0,469

Na propaganda referente a venda de partituras para violão pela Casa Arthur Napoleão, podemos perceber o crescente número de publicações no país da obra de Tárrega, nesta publicação constam quinze transcrições e três composições, *Minuetos, Prelúdios n.ºs 8 e 9*.

A seguir, divulgações sobre a actividade de violonistas:

### O 2º CONCERTO DO MAESTRO AGUSTIN BARRIOS

Já demos em outra parte desta revista a nossa impressão do 1º recital de Barrios. Devido ao facto deste numero abranger dous mezes, Novembro e Dezembro, assistimos ao seu segundo concerto a tempo, ainda de publicarmos no mesmo o seu resultado.

O artista, diziam os seus intimos, e era visível, estava adontado, fazendo receiar não pudesse levar a bom termo o seu programma. Por isso mesmo nós nos surpreendemos. Barrios foi brilhante naquella noite, não só pela execução que nada deixou a desejar, como tambem pelo repertorio que escolheu.

Em algumas musicas, como Legendas de Albeniz e Canzonetta de Mendelssohn, foi magistral, impecavel. Pena é que a nossa gente se desinteresse tanto pelos concertos de violão, matando o estímulo desses ar-



Maestro Agustín Barrios, illustre concertista de violão, de cujos concertos damos noticia noutra parte.

tistas que, como Barrios, Rodríguez, Sainz de la Marza e outros fazem ingentes sacrificios para levarem a sua arte maravilhosa a todos os recantos sem uma recompensação que ao menos lhes dê para um relativo conforto.

#### PROGRAMMA DO SEGUNDO CONCERTO DO VIOLONISTA PARAGUAYO AGUSTIN BARRIOS

I — Barrios: I. La Sautanana; II. Menuet em *si menor*; III. Valsa n. 3; IV. Allegro brillante.

II — Schumann: V. Träumerei; Chopin: VI. Mazurka; Mendelssohn: VII. Canzonetta; Turina: VIII. Fandango; Albéniz: IX. Legendas; Arcas: X. Grande fantasia em *lá*.

III — Barrios: XI. O choro da saudade; XII. Pagina de album; XIII. Contemplação; XIV. Jota aragoneza.

- Recital de Augústín Barrios no Rio de Janeiro em 1929.

P R O F E S S O R E S		D E		V I O L Ã O	
<b>JOAQUIM DOS SANTOS</b> <i>Rua Nascimento Silva, 47</i> <b>CASA CAVAQUINHO DE OURO</b> Uruguayana, 137 —o— Tel. Norte 3291		<b>GUSTAVO RIBEIRO</b> Recebe chamados á <b>CASA CAVAQUINHO DE OURO</b> Uruguayana, 137 —o— Tel. Norte 3291		<b>JOÃO TEIXEIRA GUIMARÃES</b> (PERNAMBUCO) <b>CASA CAVAQUINHO DE OURO</b> Uruguayana, 137 —o— Tel. Norte 3291	

- Divulgação de professores de violão actuaentes na loja de instrumentos Casa Cavaquinho de Ouro do Rio de Janeiro.

## Segundo concerto de Juan Rodríguez a realizar-se em 10 de Julho, ás 21 horas, no Instituto de Música

PROGRAMMA:

PRIMEIRA PARTE

- 1 — Preludio, op 1 (A), Handel — Porcel;
- Preludio, N. 20 (B), Chopin — Tarrega.
- 2 — Andante, Mozart — Tarrega.
- 3 — Cantabile, Cetri — Porcel.
- 4 — Largo, Sors — (1778-1839).
- 5 — Estudio Brillante, Savio.

SEGUNDA PARTE

(Dansas Sul Americanas)

- 2 — Coral del Norte, (Chilena numero 1 op 29) — Rodriguez.
- 3 — Minuetto Federal (Época de Rosas 1880) — Rodriguez.

- 1 — Pericón, (Thema G. Variações op 50) Alais — Rodriguez.
- 5 — Gran Zapateado, Argentino, — Boliviano op 38) — Rodriguez.
- 4 — Chôro, op 96, J. dos Santos — Rodriguez.

TERCEIRA PARTE

- 1 — Allegretto, op 8, Verdier — Porcel.
- 2 — Divertissement, op 6, Porcel.
- 3 — Coral, Handel — Tarrega.
- 4 — Andante Variado, op 63 — Rodriguez.
- 5 — Flauta — Encantada, (Variações), (A pedido), Mozart — Sors.

Concerto do violonista argentino Juan Rodriguez (1885-1944) no Instituto de Música do Rio de Janeiro. Este violonista nascido em Luján, na província de Buenos Aires, teve actuação importante no Brasil, se apresentando por diversas cidades do país, vindo a falecer na cidade brasileira de Juiz de Fora.

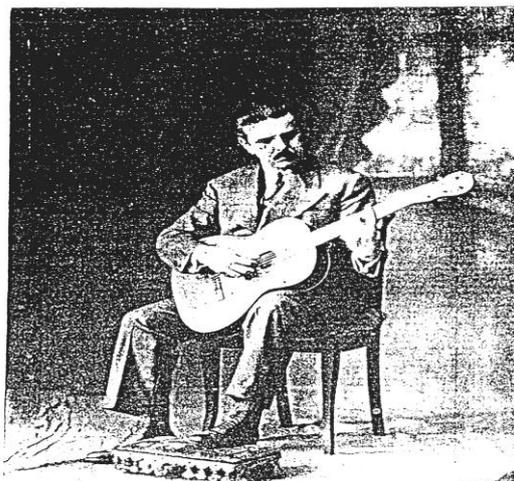
Neste período, a prática do violão clássico se torna mais disseminada pelo país, a revista divulga colunas sobre essa prática em localidades como Itajubá- Minas Gerais, na Bahia, Rio Grande do Sul, além de São Paulo e Rio de Janeiro, relatando ainda professores e acutantes em Recife e Belém.

“O Violão” na Bahia



- Rossini Silva, violonista actuante na Bahia. e funcionário do Banco do Brasil de Salvador. Foi também um dos colaboradores da revista e compôs obras para o instrumento.

O VIOLÃO NO RIO GRANDE DO SUL



- Dr Miguel Olivé Leite, clínico de Alegrete, Rio Grande do Sul e apaixonado pelo violão. Foi aluno de Quincas Laranjeira no período em que estudou medicina no Rio de Janeiro.

# O Violão

# na Argentina

*Senhorita Petronila Solcira  
Betnaza*



*Senhorita e menina de Wint-  
terburg*



*A esquerda, senhoritas  
Adano, Winterburg e  
Segui e senhora de Al-  
varez Roldan e à direi-  
ta, senhoritas Segui,  
Winterburg, Apaalaza,  
Mosti, Piola, Adano e  
senhora Beltran*



- Além das divulgações sobre a prática instrumental pelo país, a edição nº2 da revista realiza esta publicação sobre a prática do violão na Argentina.

Finalizando, seguem publicações de obras instrumentais e canções escritas em forma de partituras, tablaturas e cifras.

*Para a querida revista Vittoriana musical  
"O Violão", com toda admiração do autor*

**JUEGO DE CUERDAS**  
Estudio Matinal.

*Allegretto.*

*Ben ritato*

*rallen - - - - - tin - - - - - do*

OP. 210

Sbaulo - 19.4.9

- Obra "Juego de Cuerdas, Estudio Matinal" de Juan Rodriguez dedicada pelo autor para a revista O Violão.

*Bouquet de Salon*  
Minuetto N°1

*Andante*

*Brillante.*

*a tempo*

*Ben simplice*

*Fin*

- Dois andamentos ou movimentos da obra "Bouquet de Salon" de Juan Rodriguez. Acima o "Minuetto n°1" e abaixo um "Brilhante".

NHA MARIA — (Tanguinho Canção) Joubert de Carvalho

Esta música encontra-se à venda para piano. Edição Campasi & Camin. — S. Paulo.

- Obra "Nha Maria" (tanguinho-canção), composta pelo médico e compositor brasileiro Joubert de Carvalho (1900-1977).

Aqui a obra está escrita na forma de partitura.

# Nha Maria

TRANSCRIÇÃO POR PAUTA D' "O VIOLÃO". — (TOM DE LA MENOR)

Nha Ma-ria me pe-diu Não di-zê na-da a  
 nin-guem... Al-tis-te-za... que con-tin-ua... suan-do  
 fo-ze om-b-ra al-guem... Esse al-guem... que ella gos-ta  
 Nou-tas ban-das... foi mo-rá... Nha Ma-ria  
 que fi-cou... Vi-ve sem-pre... a cho-rá... Não  
 vale a pe-na, meu bem, se en-tis-te-cê... Você nes-sa  
 vi-da tem... Mu-to ain-da... que sof-frê

**LETRA:**

Nha Maria me pediu  
 Não dizê nada a ninguém  
 A tristeza que sentiu  
 Quando foi-se embora alguém.  
 Esse alguém que ella gostou  
 Noutras bandas foi morá;  
 Nha Maria que ficou,  
 Vive sempre a chorá.

*Estrilho*  
 Não vale a pena, meu bem,  
 Se entristecê  
 Você nessa vida tem  
 Mu-to ainda que soffrê {bis

A cabôca no sertão  
 Tem tambem os seus capricho,  
 Se começa cum paixão  
 Vai cabando num rabicho.  
 Vou guardá pra toda a vida  
 O segredo desse amor  
 Que me fez uma ferida  
 No meu peito soffredô.

*Estrilho*  
 Não vale a pena, meu bem, etc

Eu não sei pra que gostá  
 Desses home tanto assim  
 Sem não té pena de mim.  
 Já não pôde mais vivê  
 O meu pobre coração  
 'Tão cansado de soffrê  
 Pra depois me abandoná  
 Sem não té consolação.

*Estrilho*  
 Não vale a pena, meu bem, etc

- A obra escrita em forma de tablatura, com a letra logo abaixo.

Infelizmente a revista teve ao todo apenas dez edições publicadas, sendo a última referente aos meses de novembro e dezembro de 1929.

Neste ano de 1929, o violão brasileiro contou com a vinda ao país de três grandes expoentes internacionais do instrumento, o paraguaio Augustín Barrios, o argentino Juan Rodriguez, conforme mencionado nas páginas anteriores, e o espanhol Regino Sainz de la Maza, este último conforme mencionado abaixo, tem uma ligação importante com os princípios da “Escola de Tárrega”.

#### **IV.2 A Passagem de Regino Sainz de la Maza Pelo Brasil (1929)**

Nascido na cidade espanhola de Burgos em 07 de setembro de 1896, Regino teve sua iniciação ao violão aos dez anos de idade com um professor local chamado Eugenio Rodríguez Pascual, também tendo estudado durante este período solfejo e piano. Em 1910, passou a estudar com o discípulo de Arcas, Luis de Soria em San Sebastian e um ano mais tarde, foi até Bilbao estudar com Hilarión Leloup, permanecendo até a mudança de seu professor a Buenos Aires. Após esse período, seguiu para Madrid, onde passou a ter aulas com Daniel Fortea, tendo também vivido em Barcelona, onde obteve contacto com Miguel Llobet e Andrés Segóvia. Deste período de sua vida, cabe destacar que dois de seus professores, Hilarión Leloup e Daniel Fortea foram discípulos de Tárrega, além de terem publicados métodos baseados em “Sua Escola”, e do contacto com Miguel Llobet, onde certamente absorveu alguma influência.

Entre o final de 1920 e 1921, realizou sua primeira turnê pela América do Sul, entretanto, sua passagem pelo Brasil veio a ocorrer em sua segunda turnê, em 1929, com a seguinte publicação, logo na primeira passagem da edição de maio e junho da revista *O Violão*<sup>129</sup>:

*- Todos os cultores do Violão, quiçá os amantes da boa música devem estar radiantes de alegria pelo facto auspicioso de termos a visita de dois grandes virtuosos de renome mundial- os violonistas Juan Rodrigues e Saens de la Maza...*

Nesta mesma página consta que tiveram a oportunidade de entrevistá-lo no salão do Palace Hotel do Rio. Nesta ocasião, ele começou realizando uma dissertação sobre escolas violonísticas, iniciando pela de Tárrega, ao dizer que em seu ponto de vista: *se outros méritos*

---

<sup>129</sup> Ibidem, (1929-05/06, nº6), ano 1.

não tivesse o genial violonista valenciano, sómente a base sobre a qual edificou a técnica do Violão, seria suficiente para imortalizá-lo [sic].

E prosseguiu:

- É verdade que muita gente disvirtua os intuítos do mestre, accrescentou-nos. Tárrega não deixou nenhum método escripto e seus discípulos não se dedicam ao ensino do Violão. Dahi, o exercício máo[sic] daquillo que se conhece como sendo de sua autoria. Dentre as muitas cousas notadas por ahi, está a referente posição da mão. Tárrega não exigia que se a deixasse rígida naquella rispidez angular. Aconselhou a posição dos dedos da mão direita de modo a se ferir as notas com a face anterior da phalange, com o intuito de obter não só maior sonoridade como também melhor qualidade de som. Ora, desde que se obtenha isso, cada um, com as qualidades individuaes, póde agir de accordo com estas.

O concertista espanhol divagou longamente esse ponto ao longo da conversa, analisou superficialmente os discípulos de Tárrega e também fez algumas restrições às suas obras as quais, entretanto, as ponderações foram bem justificadas, de acordo com os relatos da revista.

O esperado concerto ocorreu em 12 de junho no Teatro Municipal do Rio e segundo consta na revista, o programa com o qual se apresentou ao público brasileiro nos pareceu quase inteiramente novo. Iniciou executando uma obra com trêmolo, cujo nome não foi mencionado, apenas que ela se assemelhava com *Recuerdos de la Allambra*, em função de ambas utilizarem a mesma técnica. Prosseguiu o concerto com *Serenata Espanhola*, cuja transcrição para violão foi realizada por Tárrega. Executou outros números não mencionados, incluindo obras de sua autoria, além de *Astúrias* de Isaac Albeníz, *Sueño* de Francisco Tárrega, *Bourrée* e *Courante* de Bach, e *Introdução e Variações Sobre Um Tema da Flauta Mágica Op.9* de Sor.

Em sua passagem pelo Brasil, além do Rio, também se apresentou em São Paulo, nos dias 15 e 22 de junho no Teatro Municipal, executando entre outras obras, o *Choro nº1*, de Heitor Villa Lobos, *Fandangillo*, de Joaquim Turina (1882-1949), e *Vito e Zambra* de sua autoria. Dias mais tarde, em 26 de junho, gravou no país três discos pelo selo *Odeon*, com a seguinte numeração; 10431 (*El Vito e Mazurca*), 10432 (*Motivo Andaluz e Scherzo Gavota*) e 10433 (*Reverie, de Tárrega e Bourrée, de Bach*).

A ele, seu professor Hilarión Leloup dedicou sua obra didáctica, o compositor Antonio José (1902-1936) lhe dedicou sua *Sonata*, e em 1939 o *Concierto de Aranjuez*, escrito para

violão e orquestra, lhe foi dedicado por Joaquim Rodrigo (1901-1999), cuja estréia ele realizou no final do ano seguinte em Barcelona, além de Madrid, logo depois.

Seu irmão Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982), assim como Regino, também foi um grande violonista, compositor e professor.

### IV.3 Revista “A Voz do Violão”



Com o objetivo de dar continuidade à revista *O Violão*, *A Voz do Violão* teve sua primeira publicação em fevereiro de 1931. Sua redação tinha o mesmo endereço de sua antecessora, Rua São José, 54-2º andar. Nesta revista, em seu endereço também foram mencionados o Telefone de Contacto, 2-0433 e Caixa Postal 2.294. Quanto à direção da revista, a redação ficou a cargo de F. Acquarone, gerência de S. Leal e administração de B. Palazzi.

Quanto ao seu conteúdo, a revista manteve algumas colunas em relação à anterior, “A Escola de Tárrega” de Homero Alvarez, edições de obras instrumentais e canções em partituras, entrevistas e divulgações de actividades de violonistas, etc... Entretanto, a maior diferença entre *A Voz do Violão* e sua antecessora foi um maior enfoque para as canções, principalmente de caráter popular executadas nas rádios, buscando um público mais abrangente. As colunas *O Violão Sem Professor*, (cujo objetivo era fornecer ao leitor explicações de como realizar no instrumento acordes e através deles, tornar possível o acompanhamento de canções (edição N°2) e *Os Intérpretes da Canção Brasileira* (que retratava os grandes cantores que se acompanhavam ao instrumento), são exemplos disso. Sua ligação ao nome de Tárrega não foi tão abrangente. Quanto nas edições de *O Violão*, ficando restritas mesmo às colunas habituais de Homero Alvarez. Destas, na página seguinte segue uma em destaque referente à posição do instrumento e uso das mãos.

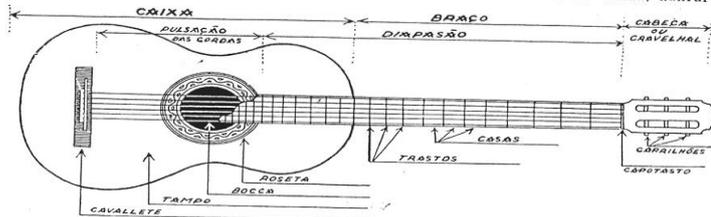
Quanto à prática do violão clássico e instrumental, nosso foco, destaque para as colunas *O Violão no Estrangeiro* que relata a actividade de alguns dos violonistas mais influentes do

cenário mundial na época e *O Violão nos Estados* que relatava a prática do instrumento nos diversos estados do país.

Infelizmente, a revista *A Voz do Violão* não teve vida longa, obtendo apenas três publicações durante o ano de 1931, seguindo o mesmo exemplo de sua antecessora *O Violão*; no entanto, ambas foram de extrema importância para difusão do violão clássico no Brasil e além de tudo, pioneiras no segmento.

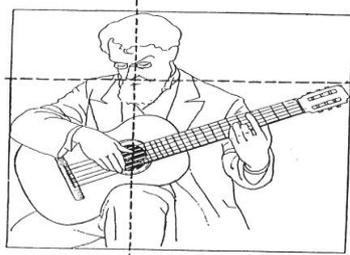
tres: para a mão direita, a acção firme e completa do polegar, em conjunto e sem prejuizo dos demais dedos, os sons harmonicos, e para a mão esquerda, os ligados, iniciamos com exercicios, os mais simples possíveis, collocando ao alcance de qualquer pessoa os elementos necessarios para a mais rapida aprendizagem sem mestre. Entretanto, recomendamos e reconhecemos de grande utilidade a direcção de um bom professor, competente e honesto.

2. PARTES COMPONENTES DO VIOLÃO.



3. POSIÇÃO DO INSTRUMENTO E USO DAS MÃOS.

A posição é mostrada claramente na gravura



na acima. O instrumento é apoiado com firmeza sobre a perna esquerda, esta um pouco levantada por um tamborete de 12 a 18 centímetros de altura. As senhoras e senhoritas com o sobre-pôr da per-

A VOZ DO VIOLÃO

na esquerda sobre a direita, obtem a altura necessária, sem precisar de tamborete.

Tanto quanto possível, manter o instrumento com o tampo num plano vertical, e observar as duas linhas assignaladas na gravura: horizontal do hombro direito à extremidade superior do violão, e a vertical da cabeça do executante no centro da roseta.

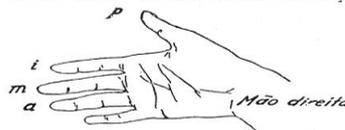
Mão direita.

Com o ante-braço direito apoiado sobre o bordo superior da caixa do violão, dobrar par-

baixo um pouco o pulso, o sufficiente para que, com o dorso da mão num plano quasi paralelo ao tampo do instrumento, os dedos estendidos possam agir num plano perpendicular às cordas.

Cumpre-nos chamar a attenção dos nossos leitores para a naturalidade e firmeza com que deve ser mantida a mão e braço direitos, do que, aliás, depende, em summa, a boa articulação dos dedos e pulsação e consequentemente a perfeita execução, brilhante e sonora com o menor esforço possível.

A pulsação das cordas com os tres dedos, indice, medio e annular, deve ser feita com as pontas dos mesmos (polpa), batidas com força em



direcção da corda immediata mais grave, sem resvalar a unha na corda tangida, movendo apenas a ultima e penultima phalanges, movimento

— 7 —

- Uma das colunas de Homero Alvarez sobre a "Escola de Tárrega" .

# O VIOLÃO SEM PROFESSOR

Fig. 1

## O TOM DELÁ MENOR

PRESENTAMOS o tom de lá menor, cuja escala decomposta, nos fornece os tres grupos harmônicos (Fig. 1 Fig. 2 e Fig. 3) com que geralmente acompanhamos as nossas canções.

Fig. 1. Acorde perfeito ou tonico, cujo baixo ou nota fundamental é Lá (tonica).

Fig. 2. Acorde de subdominante, cujo baixo é Ré.

Fig. 3. Acorde de dominante, cujo baixo é Mi.

Cada figura mostra duas a tres posições da mão direita e uma só da esquerda, e todas poderão ser utilizadas no acompanhamento de melodias que não mudem de tom.

A seguir, damos outras tres figuras que constituem acordes intermédios frequentemente empregados pelos nossos "filasodouros". Devemos considerar as notas vibradas pelo polegar, F., como baixos dos respectivos acordes.

Fig. 2

Fig. 3

se... aliás, erroneamente, naquela época.

Mais tarde, porém, esse preconceito injusto desapareceu e foi com alegria que vi o violão introduzido victoriosamente nas salas de visitas, empunhado por mãos delicadas de encantadoras jovens.

Infelizmente, quasi não sei deliciar o instrumento que tanto me seduz. O pouco que faço, aprendi-o sozinho. Nunca tive mestre.

Já em 1927, cantava no Radio-Club acompanhada ao piano por minha mãe.

A primeira vez que appareci em publico, exhibindo-me no violão, foi em 1929 no Theatro Imperial, de Niterói, em uma festa de caridade.

Interrompo nessa altura, a minha perfil entrevistada, e lhe fizemos ver que ainda está muito vivo

em nossa memoria o successo grandioso alcançado por ella aquella noite.

Basta dizer-se que, estando inscripto no programma para cantar dois numeros apenas, foi Ogartia obrigada a cantar dez vezes sob insistentes pedidos de "bis".

Ella mesma nos falou sobre essa suspirada estrea:

— Entrei no palco, hesitante depois de ter ouvido pessoas de grande vulto na arte musical.

— Estephana de Macedo e Renato Marce, são para mim, os maiores e mais perfectos cantores regionaes; Jessy Barbosa, inconfundivel nas canções sentimentaes; Helena e Jorge Ferraz, personalissimo na interpretação das nossas modinhas; Carmen Miranda, inimitavel na criação de canções caravalezas; todos enfim, merecem a minha admiração pois acho que cada um tem o seu valor proprio, dentro das modalidades a que se dedicam.

ciaria a nossa raça, fez delie o interprete das subitas vibrações da alma brasileira.

A nossa musica, que na modinha doleite, que na embolada alegre, é bem o reflexo dessa poesia natã que transborda do coração da nossa gente!

E por fim, Ogartia referindo-se a seus seus colegas, declarou-nos ainda:

— Stephana de Macedo e Renato Marce, são para mim, os maiores e mais perfectos cantores regionaes; Jessy Barbosa, inconfundivel nas canções sentimentaes; Helena e Jorge Ferraz, personalissimo na interpretação das nossas modinhas; Carmen Miranda, inimitavel na criação de canções caravalezas; todos enfim, merecem a minha admiração pois acho que cada um tem o seu valor proprio, dentro das modalidades a que se dedicam.

Fig. 4

Fig. 5

O "Portrait charge" do mez

Ary Barroso  
(De Romano)

Bacharel em sambas

## - Coluna O Violão Sem Professor.

### O VIOLÃO NOS ESTADOS

PARANÁ

De passagem para Curitiba, vindo da Europa, onde realizou longa estada de turismo, esteve alguns dias no Rio, a senhorita Holsa de Pinheiro Lima.

Não largando o violão, a disposta sociedade paranaense, a disposta sociedade paranaense, a disposta sociedade paranaense...

Sra. Holsa de Pinheiro Lima

aberta para de inspirar apegado a sua voz, confiamos, merecendo as suas qualidades apreciáveis de inteligência e cultura.

Sua mãe, Dr. José Maria de Pinheiro Lima e D. Stella de Pinheiro Lima, fizesse de todos os melhores círculos curitibanos, vianense a corada "Holsa dos Estados do Paraná".

Possuidora de grande cultura musical, tendo o curso completo de canto, a senhorita Holsa é uma extremada apreciadora da canção nacional. Durante a sua curta permanência nesta capital, a disposta sociedade paranaense, a disposta sociedade paranaense, a disposta sociedade paranaense...

ESTADO DO RIO

Não há muitas dias, tivemos a honra de receber, em nossa redacção, a visita gentil da senhorita Ary Barroso.

E com dravado prazer que registamos esse gentil anúncio da presença aliada, uma das primeiras...

A VOZ DO VIOLÃO

### CONCLUSÃO INTELLIZ

Foi anunciado, em duas noites, um espectáculo concertado de "bis" na recinta do Príncipe de Iguazú, de Petrópolis. Nelle se inscreveram todos os conjuntos de "bis" que pretendessem alcançar um determinado premio, instituído pela commissão.

Ora, todo o mundo sabe que as "firas de amstras, em uma cidade, são organizadas para a exhibição de artigos nacionaes, mostrando ao publico a que o Brazil produz, pela terra e pelo homem, os seus productos que interessam e estimam a sua produção.

E de passar, portanto, que, em um certame permanente nacional, intente a commissão exhibir, oficialmente, em um concerto, o merito da estrangeira.

Seria mais conveniente e logica que o referido concerto, fosse uma competição entre os conjuntos e as suas regiões, no exhibição de suas canções e do novo "folklore".

Pelo menos, como musica, também a Feira de Petrópolis mostraria um artigo nacional...

Rogério Guimarães

é um dos nomes mais conhecidos e de maior heilho entre os astros do violão, no Brasil. Nem é possível a ninguém deixar de lembrar-lhe o proprio nome, desde que se fale em violonistas brasileiros.

Executor perfeito, senhor de uma technica esportivissima, pelo proprio jeito porque elle dedilha o instrumento, Rogério Pinheiro Guimarães merece heilho a justa fama que a sua arte ganhou no Brasil inteiro.

Bilhaz, o saudoso Salyro Bilhar, passava constantemente ao ouvir os accordes que elle arrastava do violão com aquella maneira esquisita de tocar o encordoamento todo ás avessas, lhorões para baixo e prima para cima. Chegava mesmo a não comprehender como se podia executar daquelle jeito e -- o que é mais sério, executar bem.

E concluiu:

— É um phenomeno, minha genio! Um verdadeiro phenomeno!

Com Rogério, aliás, já é o segundo phenomeno nesse genero que o Estado de São Paulo apresenta: o primeiro foi Americo Jacomini, conhecido como "Canabão".

Filho da cidade de Campinas, e descendente de uma familia notavel, Rogério, muito pequenino ainda, veio para o Rio, e aqui fez a sua arte e a sua profissão como violonista.

Agora, não ha muito tempo, foi convidado pelo Victor Talking Machine Co., para representante de sua seccção de repertorio, no Rio, que Rogério não só dirige, como collabora, artisticamente.

Quando o procuramos, no studio daquela companhia, attendia á varios elementos que executavam innumeras canções para a sua esculha criteriosa. Interrompido, por momentos, o trabalho...

A VOZ DO VIOLÃO

### OS ASTROS BRASILEIROS DO VIOLÃO

lio e, com aquella disposição delicadissima que o caracterisa, promptissimo, desde logo, a transmitir-nos impressões sobre a sua vida e a sua arte.

Desde tenra idade, sempre nutri accentuada apreheção pela musica. Certa vez, pouco ainda, assistia á uma aula de violão, a primeira, aliás, que um fulano ministrava a outro fulano. A difficuldade extrema que o alumno sentia em reproduzir o que o mestre executava, acabou por me transmitir um encerramento completo. Fiquei nervosissimo; não, camado de explicar, o outro, ensinado de não comprehender... Perdi a cabeça e passando a mão no instrumento, reproduzi, com facilidade, aquella primeira lição. Isto foi o inicio.

Confraternizei, dali, com o violão e nunca mais o deixei. Segui aprendendo uns "tonzinhos" com uns e com outros, e acabei tomando explicações com Arnaldo dos Santos, que foi, de facto, o meu primeiro orientador.

Quatro mezes mais tarde, já eu, "mutatis mutandis" era o professor de meu mestre...

Dali por diante, tenho salutado por mim, iniciando-me na musica e aprendendo com os outros, o que os outros têm de melhor...

— E você, Rogério, vive exclusivamente do violão?

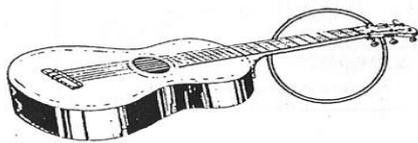
— Vivo d'elle, e para elle, não obstante faltarme geito para professor. Não posso a paciencia devida para leccionar com o carinho que muitos alumnos e auferido com isso bons resultados. São os accordes, porém, attendendo ás insistencias varias de pessoas que, para estudar conmigo, vêm até de São Paulo!

Mesmo assim, como já lhe disse, falta-me a necessaria paciencia.

— E dos seus recitales? Tem-se exhibido muito?

— Mais de cincoenta vezes, em quasi todos os theatros da Capital, Noto-se, de passagem, que se temo appreciado em publico, aqui no Rio. Nunca dei recitales nos demais Estados do Brasil. E não vejo muito tempo de especie alguma que eu por acaso tenha de encontrar o publico.

— 11 —



# VIOLÃO NO EXTRANGEIRO

## André Segovia

Em meados do anno passado iniciou este eminente concertista, uma "tourné" artística pela America do Norte e Japão. Seus recitales foram assás numerosos e, conforme vimos a saber, esta é a segunda vez que Segovia faz o mesmo itinerario.

Pos-uidor de invejavel technica, ao lado de apreciavel cultura musical, tem merecido, por toda a parte, os mais calorosos applausos e as melhores sympathias de publicos tão diversos, a cuja apreciação se tem submettido e vencido galhardamente o naviosa "globe trotter".

Segovia tem seu repertorio proprio, vasto e seleccionado. Nette destacam-se sobremaneira as transcripções classicas de J. S. Bach, Mozart e Cèzar Franck, ao lado de magnificas páginas de musica mo-

derna, hespanhola, onde Pedrell, Ponce, Torroba, Turina e o proprio Segovia figuram de fórma insuperavel.

## Lalyta Almirón

Em companhia de seu pae, o professor Almirón, embarcou em Buenos Aires, no dia 13 do p. p., para a Europa, a joven concertista argentina Lalyta Almirón, cujos brilhantes dotes technicos são admiraveis.

Lalyta Almirón, que seguiu a bordo do "Giulio Cesare", foi um assombro de precocidade musical; desde pequenina, possuia absoluto dominio do violão, tanto ou mais do que muitos concertistas europeus; hoje, com a idade de 16 annos, operou-se nella uma promissora evolução; tem, como sempre, uma technica a prova das maiores difficuldades; salva-se sem esforço, das passagens mais intrincadas; nota-se-lhe

enfim, o despertar de uma musicalidade que muito promette. Neste sentido, falta-lhe, todavia, alguma coisa para a comprehensão intima das obras que interpreta; de resto, isto só é possivel com o decorrer dos annos, com a cultura e com a vida; as confissões que fizeram os grandes mestres ao pentagramma, só podem ser comprehendidas e logo traduzidas por todos aquelles que vivem muito e cultivam o seu espirito.

A joven concertista argentina, ao emprender esta excursão pela Europa, na qual se propõe a visitar Madrid, Barcelona, Paris e Berlin e outras grandes cidades do velho continente, poderá estar em contacto com ambientes de cultura superior que exercerão, sem duvida, benefica influencia sobre o seu espirito.

## - O Violão no Estrangeiro

### GAVOTA

A eximia violinista argentina Sta. MARIA LUIZA ANIDO

BAHIA ROSSINI SILVA

## - Obra Gavota de Rossini Silva

**QUANDO TE VEJO**  
— MAXIXE —

Arranjo de  
JOAQUIM DOS SANTOS

Musica de  
EDMUNDO HENRIQUE

Intr.

Viola

8 C

1<sup>a</sup> vez

Quando te vejo  
Deixo  
Te contar  
O meu penar...  
Mas, não teia de do meu penar!

2<sup>a</sup> vez

Quando te vejo  
Deixo  
Te contar  
O meu penar...  
Mas, não teia de do meu penar!

Amarguras per te amar...  
... Não imaginas o quanto  
Diz o pranto  
Em seus olhos!  
— Oh! nunca saibas, ó flôr,  
Que por ti sinto tanto  
Amor.

E' orgulhosa,  
Tão vaidosa,  
Qual'almas far...  
Nãe me vês soffrer  
Pelo teu amor?  
Tua vaidade,  
Oh! desdêdo,  
Sãe me faz pensar  
Sem teus carinhos ter  
Para me abraçar!

Que d'encanto  
— A respirar!  
— Quando te vejo  
Deixo  
Te dizer  
O meu soffrer...  
Para inspirarte o carinho  
Que aspiro ao teu  
Teu...

1<sup>a</sup> vez

Quando te vejo  
Deixo  
Te contar  
O meu penar...  
Mas, não teia de do meu penar!

2<sup>a</sup> vez

Quando te vejo  
Deixo  
Te contar  
O meu penar...  
Mas, não teia de do meu penar!

## Concerto e Audição

MUSICA NACIONAL.

Foi organizada, por iniciativa de um grupo de professores laureados, um conjunto orchestral, destinado a propagar musica genuinamente nacional, sob a direção do maestro André Paes.

Propõe-se, em resumo, a referido grupo de professores, a propagar a boa musica nacional popular, esty: brasileira, pelo modo, mesmo luctuoso, a eventual harmonia com a do: cultura de nossos gñilhões e digno de obediência artística a que al: dignamos nestes a linares tempos.

O conjunto orchestral terá: oito primeiros violinos; quatro segundos violinos; duas violas; dois violoncellos; dois contra-baixas; duas flautas; um oboe; dois clarinetos; um fagote; dois pistões; duas trompas; dois trombones; um piano; uma harpa; um tympano; uma caixa; um bumbo e um prato.

OFFERTAS: "A VOZ DO VIOLÃO"

Em amavel visita que nos fez, trazendo-nos o seu apollado pela creta.

tão desta revista, o Professor João Pereira, tão estimado e sentido em nomeos meus artisticos e sociais, ofereceu-nos, com especial dedicatio, dois de seus trabalhos: "Novo Methodo para Violão" e "Methodo Pratico" para a apreñsão da guitarra.

Amos vlturados de fãmas simples e sãrtilante, cuidas o essencial para os que se lictam nos dois lidos instrumentos, dandolhes nov: ões novas de musica. Os referidos "Methodos" do Prof. João Pereira, são lida franca acceptatio.

- Canção Quando Te Vejo, Maxixe, de Edmundo Henrique.

Concluindo, segue um soneto<sup>130</sup> publicado na edição nº2 da revista, de autoria de Olavo Bilac, ao qual através da música ele relata as três raças que originaram o povo brasileiro, o índio, o africano e o português.

Música Brasileira- Olavo Bilac

*Tens, às vezes o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadencia [sic], accesa  
Em requebros e encantos de impureza  
Todo o feitiço do peccado humano.*

*Mas sobre essa volupia [sic], erra a tristeza  
Dos desertos, das mattas e do oceano:  
Barbara poracé, banzo africano  
E solução de trova portugueza*

*E's samba e jongo, chiba e fado, cujos  
Accordes são desejos e orfandades  
De selvagens, captivos e marujos:*

*E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de tres saudades,  
Flor amorosa de tres raças tristes*

<sup>130</sup> Do italiano "sonetto", trata-se de um poema de forma fixa, composto por quatorze versos, divididos nas duas primeiras estrofes por quatro versos, e as duas últimas por três versos.

## V MÉTODOS PUBLICADOS NO BRASIL BASEADOS NOS PRINCÍPIOS DA “ESCOLA DE TÁRREGA”

Conforme mencionado anteriormente, esta secção da dissertação remete à análise dos métodos publicados no Brasil baseados nos princípios da “Escola de Tárrega”, pioneiros no país quanto à prática do violão clássico.

### V.1 A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão (1929)



Seu autor, Osvaldo Soares, conforme já mencionado, foi um professor de violão muito activo no cenário violonístico de sua época. Na capa de seu método, além do título e seu nome como autor, constam seu número de inscrição na O.M.B. (Ordem dos Músicos do Brasil) sob a carteira de número 9497 e também a citação *discípulo da notável virtuose Josefina Robledo*.

Foi publicado pela editora Del Vecchio em 1929 e décadas mais tarde, em 1962, foi publicado novamente pela editora Irmãos Vitale. A versão analisada aqui é a de 1962.

Trata-se de um método com oitenta e cinco páginas, incluso de um prólogo, uma foto de Josefina Robledo dedicada a ele com a nota: *A mi notable discípulo Sr Osvaldo Soares apreço Josefina Robledo, São Paulo, 3. 2. 1923*. Seguido desta foto, constam uma foto de Tárrega em audição íntima e uma foto de Osvaldo Soares com seu aluno Carlos Collet, simulando uma posição correta quanto à execução do instrumento para homens, enquanto a foto anterior de Josefina Robledo simula um exemplo de posição correta para senhoras.

Após a sequência de fotos, seguem algumas instruções intituladas *Instruções Gerais*, seguida de um desenho do violão com a localização de suas respectivas notas ao longo de sua extensão em cada uma das cordas, e na página seguinte são ilustradas essas notas na pauta musical.

Na página dez, iniciam os primeiros exercícios de coordenação motora que constituem a primeira parte do método. Os exercícios abordados abrangem desde cordas soltas, arpejos, ligados ascendentes e descendentes, intitulados por ele como “ligados subindo e baixando”,

escalas, mordentes simples e duplos, ligados em duas cordas, exercícios de extensão, exercício de arpejo com pestana e também, entre os exercícios constam obras de Sor, Aguado e Coste que se utilizam destes recursos técnicos.

Na página 54, inicia-se a segunda parte do método, que contém estudos e obras de diversos autores, entre elas o *Estudo Op.35 nº2* de F. Sor, *Estudos nºs 14, 15 e 25* de D. Aguado, *Estudo nº 22* de N. Coste, *Prelúdio BWV 999* de J.S. Bach, entre outras. Destas, destaque ainda para o *Prelúdio nº2* de Antonio Sinópoli, dedicado a Osvaldo Soares com a frase:

*- Al eminente Guitarrista Professor Brasileiro Don Osvaldo Soares.*

Quanto à ligação do método ao nome de Tárrega, Osvaldo menciona na página 13 referente ao exercício nº10 do método sobre tercinas:

*-Na ESCOLA DE TARREGA a presente lição é um dos raros casos em que não se apoia, isto porque, as duas notas que se puxarão juntas, estão em cordas imediatas; porém, as outras que compõem as tercinas, fazem-se apoiando, sem cerimônia.*

Na segunda parte do método, constam as obras *Estudo de Cramer*, e *Exercício Schumann-Tárrega (Inédito)*, ambas atribuídas a Tárrega.

## ESTUDO DE CRAMER

Vivace (♩ = 100)

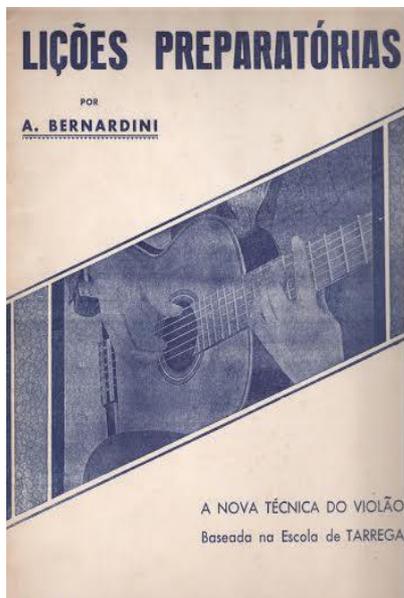
♯ Corda  
em Re'

95 m

- Página setenta e dois do método (primeira página do Estudo de Cramer, na transcrição atribuída a Tárrega).

## V.2 Lições Preparatórias, A Nova Técnica do Violão, Baseada na Escola de Tárrega (1938).

Do autor Atilio Bernadini, trata-se de um método delgado, composto de apenas 22 páginas publicado pela editora Irmãos Vitale.



Na página 04, na nota ao leitor, o autor escreve:

- AO LEITOR

*O nosso desejo é dar à publicidade um trabalho dividido em diversas partes, que se intitula “A NOVA TÉCNICA DO VIOLÃO”.*

*Essa obra representa algum esforço de nossa parte, porém pouco de novo apresenta além de uma exposição minuciosa e mais ou menos coordenada da “ESCOLA MODERNA”.*

*Entretanto na impossibilidade de ser impressa muito breve e considerando a falta de algumas lições preparatórias para nosso uso, publicamos estas “Lições”.*

*Com o exposto, esperamos ter esclarecido o fim a que se destina o presente trabalho, assim como ter justificado a falta de explicações que nele se observa.*

*Fora do nosso escopo, pouco representa êste punhado de notas musicais, e nada significa ante a grandeza da “Escola Moderna”, fruto do labor dos nossos mestres do passado.*

*Março de 1938.*

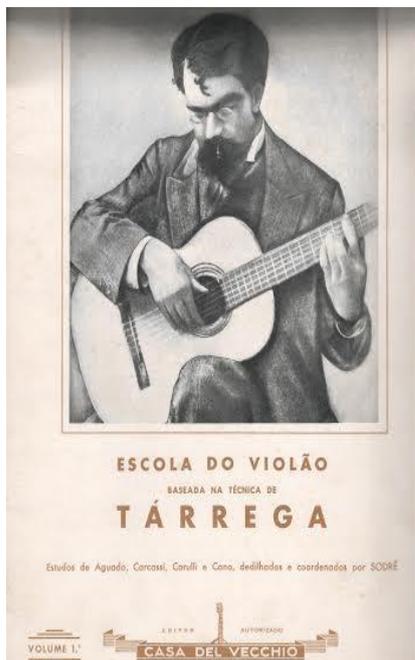
Quanto ao conteúdo em si, na página 05 inicia-se dizendo sobre a afinação do instrumento, a extensão das notas que abrangem o violão, desde a mais grave à mais aguda, a localização das notas na primeira posição<sup>131</sup> do instrumento e a indicação dos dedos de ambas as mãos, juntamente com a designação das cordas do instrumento na pauta musical.

A página seguinte contém exercícios em cordas soltas<sup>132</sup>, seguidos de exercícios sobre as cordas do instrumento. Ao longo dos exercícios que seguem, constam diversos que abordam as técnicas de arpejos, ligados e escalas, totalizando 27 sete exercícios até a página 18; destes apenas o último correspondente a uma obra musical intitulada *Pequeno Estudo em Mi Maior*, cujo autor não é mencionado. As páginas finais contém exercícios de escalas diatônicas, ligados e arpejos com pestanas.

<sup>131</sup> Primeira posição no violão corresponde ao espaço entre o primeiro e o quarto traste do instrumento.

<sup>132</sup> Cordas soltas são as cordas tocadas apenas com os dedos da mão direita.

### V.3 Escola do Violão, Baseada na Técnica de Tárrega (1946)



De Osvaldo Soares, porém lançado com o nome fictício de “Sodré”, trata-se de um método de iniciação musical, conforme o relato abaixo extraído da contracapa, ou folha de rosto do livro.

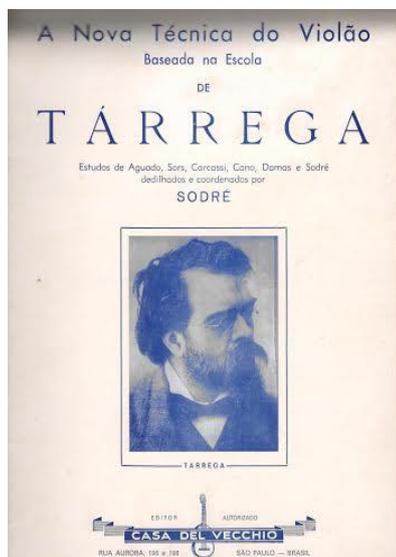
*- Este primeiro método “ESCOLA DE VIOLÃO”, baseada na técnica de Tárrega, não é um trabalho original pois nele o aluno encontrará, o que de melhor entre os mestres, de modo a oferecer aos principiantes no seu primeiro ano uma ordem segura e progressiva de estudos, como caminho preparatório para o estudo de A Nova Técnica do Violão, já publicando que fica assim constituído o segundo volume desta obra.*  
*SODRÉ*

Na contracapa do método, consta que o mesmo é contido por estudos de D.Aguado, M. Carcassi, F. Carulli, Antônio Cano (1811-1897), e F. Tárrega dedilhados e coordenados por Sodré, enquanto que na capa, não é mencionado o nome de Tárrega, apenas dos quatro anteriores.

Contido de apenas 28 páginas, sua abordagem inicia-se com enfoque na posição correta da mão direita, posição da mão esquerda, polegar da mão direita e pestana ou barra.

Entre os estudos dos referidos autores, há inserções de exercícios de escala cromática e diatônicas maiores e menores, além de exercícios de ligados.

## V.4 A Nova Técnica do Violão, Baseada na Técnica de Tárrega (1946)



“Nova Técnica” , de Atílio Bernardini, que é sem d vida o melhor Método Preparatório.  
“Sodré”

Do mesmo autor “Sodré” , trata-se da continua o do método anterior , de acordo com as próprias palavras do autor.

O prefácio consta da seguinte nota:

*“A Nova Técnica do Violão” não é uma obra original, pois para realiz -la [sic]consultei os melhores métodos de autores antigos e, aproveitando o que encontrei de mais interessante e útil, coordenei e dedilhei, baseando-me na escola de Tárrega, que é a mais perfeita.*

*“A Nova Técnica do Violão” não é um método para principiantes, pois corresponde o um [sic] 2  volume da*

Este segundo volume contém 67 páginas, contadas a seguir do prefácio, cuja abordagem é iniciada com escalas diatônicas maiores e menores, onde na página seis o nome de Tárrega é mencionado da seguinte forma:

- Com dedilhado de Tárrega, seguir o mesmo dedilhado até a 10  casa.

Após as escalas diatônicas, seguem exercícios de escalas cromáticas e escalas em intervalos de terças. Na página 10, iniciam-se os exercícios de ligados e na 15 os de arpejos.

Os estudos a partir da página 19 abrangem obras de Cano, Aguado, Sor, Carcassi, Coste e Sodré, além de transcri es de estudos realizadas por Tárrega, entre elas um *Prelúdio* de Schumann e um *Scherzo* de Tomás Damas (1825-1890).

O método é concluido nas três últimas páginas com explica es sobre as técnicas de tambor, pizzicato e harm nico.

Estes métodos analisados vieram a ser inseridos em 1960 no Programa Oficial do Curso de Violão nos Conservatórios, que será abordado mais adiante.

## **VI A MÚSICA DE TÁRREGA COMO TEMA DE ABERTURA DE PROGRAMA NA “RÁDIO NACIONAL”**

Antes de compreendermos como uma obra de Tárrega se tornou tema de um programa no mais importante meio de comunicação brasileiro não só das décadas de 1950 e 1960, mas de parte de todo o século XX, é necessário abordar um pouco da trajetória deste grande violonista, um dos principais e talvez, o mais conhecido de todo o Brasil. Sobre ele, uma curiosidade bem incomun: nunca realizou sequer um concerto em teatro ou casas de cultura, mas por outro lado, se apresentava diariamente em programas de rádio voltados ao violão solo, gravou dezenas de álbuns, acompanhou diversos cantores, tocou com orquestra, além de ter deixado uma obra de vital importância para a literatura do violão instrumental brasileiro. Seu nome é Dilermando Reis.

### **VI.1 Dilermando Reis**

Nascido em Guaratinguetá, no interior de São Paulo, em 22 de setembro de 1916, teve sua iniciação musical aos dez anos de idade com seu pai, carinhosamente conhecido como Chico Reis, que tocava violão por acompanhamento e realizava serenatas. No início das aulas, sua mãe ficou com receio, pois naquela época tocar violão era sinônimo de vagabundagem e boemia. Por sugestão sua, iniciou o garoto ao violino, porém dois meses depois, desistiu. Em poucos meses, Dilermando já tocava melhor que seu pai, e este, almejando vê-lo tocando de forma exímia, procurou o maestro da cidade, Benedito Cipoli para lhe ensinar teoria e o professor Lauro Santos, que era considerado o melhor violonista de Guaratinguetá, para prosseguir com os estudos violonísticos. Nas aulas teóricas, o garoto não ia bem, entretanto, ao violão, evoluía rapidamente, causando admiração a todos e, em especial, a seus pais, que ao mesmo tempo se preocupavam com seu desinteresse pelos estudos escolares.

Em 1931, a presença de um ilustre violonista da época em sua cidade, Levino Conceição, mudou para sempre sua vida. Nessa época, Dilermando já era reconhecido como o melhor violonista da cidade com apenas 15 anos. Levino Conceição, tido por parte da imprensa como o “Rei do Violão” naquela época, veio à cidade realizar um concerto e, nesta ocasião, Dilermando foi apresentado a Levino que demonstrou interesse em ouvi-lo tocar. No dia seguinte, eles se encontraram e Dilermando tocou conforme haviam combinado. Levino ficou impressionado com suas habilidades, a ponto de convidá-lo a seguir com ele

para o Rio de Janeiro sendo seu professor, pois acreditava que o talento do jovem violonista de Guaratinguetá naquela ocasião, aliado à uma boa orientação técnica, certamente o tornariam um instrumentista exímio. Embora com enorme receio, seus pais consentiram com a decisão concluindo que seria o melhor caminho para o filho, devido à escassez de recursos e oportunidades em sua terra natal.

No Rio, conforme combinado, realizou as aulas durante dois anos. Orgulhoso com a evolução de seu aluno, Levino começou a apresentá-lo em seus recitais, além deles terem formado um duo durante esse período, no entanto, em 1934 inesperadamente teve que viajar e disse que em breve o buscaria, deixando-lhe quinze dias pagos de hotel. Ao passar dos dias, percebendo que seu professor não voltaria, e sozinho na cidade grande, procurou a única pessoa que conhecia, o violonista João Pernambuco, que o acolheu até conseguir se estruturar financeiramente.

Assim, começou sua vida profissional, logo aos dezoito anos, dando aulas em lojas de instrumentos musicais, facto comum naquela época. Destas lojas, a principal foi a Guitarra de Prata, onde prosseguiu a lecionar por décadas.

Um ano mais tarde, iniciou-se no rádio, obtendo um emprego na Rádio Guanabara, acompanhando calouros <sup>133</sup>, no entanto, este trabalho foi esporádico e sem contrato, uma vez que o programa só ia ao ar quando haviam patrocinadores.

Em 1936 ingressou na Rádio Transmissora, onde obteve seu primeiro programa, *Variedades Esso*, um programa de violão-solo onde ele tocava com um violonista da emissora chamado Rogério Guimarães. A partir daí, iniciou uma carreira vitoriosa; conforme seu nome ficava conhecido, surgiam-lhe as oportunidades. Integrou o regional <sup>134</sup> do “Pixinguinha” (1897-1973) <sup>135</sup>, participou nos programas de Noel Rosa (1910-1937) <sup>136</sup>, acompanhou a cantora luso-brasileira Carmen Miranda (1909-1955), o cantor Francisco Alves (1898-1952), conhecido como o “Rei da Voz”, entre outros.

---

<sup>133</sup> A palavra calouro na linguagem popular do Brasil é utilizada para designar novatos, amadores ou aspirantes que almejam se tornar profissionais.

<sup>134</sup> Regional no vocabulário música brasileira refere-se a um conjunto instrumental do gênero musical “choro” ou “chorinho”, primeiro gênero da música tradicional brasileira. Um regional de choro geralmente é formado por violão de sete cordas, violão de seis cordas, bandolim, flauta, cavaquinho e pandeiro.

<sup>135</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho, mais conhecido como Pixinguinha, é um dos maiores nomes de toda história de Música Brasileira. Através de sua obra, o “Choro” encontrou uma forma musical definitiva.

<sup>136</sup> Noel de Medeiros Rosa foi cantor, compositor e um dos artistas mais importantes da música popular brasileira de todos os tempos. Trabalhou na Rádio Transmissora, assim como Dilermando Reis, apresentando o programa “De babado sim, de babado não”.

Quatro anos mais tarde, formou uma orquestra de violões, talvez a primeira criada no Brasil, composta por dez músicos, que se apresentavam em casinos, no entanto, a mesma durou apenas dois anos. Neste mesmo ano transferiu-se para a Rádio Clube do Brasil, e em 1941 gravou seu primeiro disco pela editora discográfica Colúmbia, que dois anos mais tarde passou a ser Continental Discos. O disco sob o número de registro 55290 continha de um lado a valsa-serenata *Noite de Lua* e do outro o choro *Magoado*, ambas de sua autoria. Ao longo da década de 1940 prosseguiu gravando, totalizando nove discos até 1949.

Na década seguinte, prosseguiu obtendo grandes êxitos em sua carreira, um dos principais destes foi em 1953, quando viajou pela primeira vez para os Estados Unidos, onde foi cumprir uma rápida temporada, mas prestes do seu retorno, tomou conhecimento de que a emissora de televisão CBS estava a promover testes para preencher uma vaga de violonista-solista. Dias após o teste, chegou ao hotel onde estava hospedado, uma mensagem para “Mister Reis” comparecer a CBS e assinar um contrato de noventa dias. Durante este período, Dilermando foi assistido por mais de quarenta milhões de telespectadores norte-americanos, e seu contrato só não foi renovado por imposição do Sindicato dos Músicos Americanos, que não permitia estrangeiros serem contratados por mais de noventa dias.

Três anos mais tarde, passou a lecionar violão para Maria Estela Kubitschek, filha do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek (1902-1976), que governou o país entre 1956 e 1961 e era amigo pessoal de Dilermando Reis, além de amante da música clássica e popular.

Neste mesmo ano de 1956, iniciou o apogeu de sua carreira no rádio, quando assinou um contrato e passou a integrar o elenco da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Um feito como esse, tornar-se parte do elenco desta emissora, era o sonho de qualquer artista nessa época. Seu programa intitulado *Sua Majestade, o Violão*, era apresentado pelas manhãs, tendo como locutores Oswaldo Sargentelli e posteriormente, César Ladeira. Tinha como prefixo ou tema de abertura a obra *Adelita* de Francisco Tárrega, na gravação do próprio Dilermando, feito que tornou a obra popularmente conhecida em todo país, pois a cobertura do sinal da rádio abrangia praticamente todo o território nacional.

Em 1957, gravou seu primeiro LP (Long Play) <sup>137</sup> sob o título *Sua Majestade, o Violão*, o mesmo nome de seu programa na Rádio Nacional e um ano mais tarde renovou seu

---

<sup>137</sup> O LP (Long Play), também conhecido como disco de vinil, ou disco de 33 rpm (rotações por minuto), é um formato para fonográficos (gramofone), um analógico meio de armazenamento de som introduzido pela

contrato com a emissora e também começou a editar pela Monabluc Ltda, álbuns contendo seis peças cada, o primeiro valsas e o segundo choros.

Em 1960, foi nomeado Delegado Fiscal por Juscelino Kubitschek, forma que o presidente encontrou para proporcionar a Dilermando um conforto financeiro que o livrasse de suas futuras preocupações, sendo assim possível dedicar-se integralmente aos seus estudos e composições. Assim, interrompeu suas actividades de lecionar violão na Guitarra de Prata após vinte e cinco anos e submeteu-se a um curso no Ministério da Fazenda para o novo cargo a ser exercido e também prosseguiu com seu programa de rádio.

Ainda em 1960, gravou dois LP'S, *Melodias da Alvorada*, em homenagem à nova capital federal, Brasília, e *Sua Majestade, o Violão nº 2*. O primeiro destes contou com arranjos e regência do compositor e maestro Radamés Gnatalli (1906-1988), sendo a primeira vez que Dilermando gravou com acompanhamento de orquestra.

Um ano mais tarde, gravou seu mais conhecido álbum, inclusive ainda disponível nos dias actuais, *Abismo de Rosas*, e ao longo da década de 1960, prosseguiu gravando e lançando LP's todos os anos. No último ano desta década, 1969, seu programa *Sua Majestade, o Violão* saiu do ar após quase treze anos e Dilermando não integrava mais a Rádio Nacional, no entanto, seu programa é considerado até os dias de hoje um dos principais do gênero dedicados ao violão-solo.

No ano de 1970 gravou o LP *Concerto nº1 Radamés Gnatalli para violão e orquestra*. Neste álbum, realizou a primeira gravação do concerto que leva o mesmo nome deste álbum. A gravação contou com a regência do próprio Gnatalli, e neste álbum, Dilermando utilizou violão com cordas de nylon, o que era pouco comum, pois ao longo de sua carreira utilizava frequentemente violões com cordas de aço.

Dois anos mais tarde, gravou um LP com choros exclusivos de seu amigo Pixinguinha, que o ajudou a projetar-se no rádio e a alcançar o sucesso, inclusive convidando-o a integrar seu regional de choro.

Em 1975 gravou seu último LP intitulado *O Violão Brasileiro de Dilermando Reis*, com composições inéditas, todas de sua autoria, voltando a gravar com cordas de aço, após

---

Columbia Records em 1948, que inicialmente possuía capacidade de vinte e dois minutos de cada lado, a qual foi aumentada ao longo dos anos. Até então, as gravações de Dilermando Reis eram realizadas pelo sistema antigo, através do disco de 78 rpm, também conhecido como grafonola ou giradisco que gravava menos de cinco minutos de cada lado.

um período em que utilizara as de nylon. Dentre as obras contidas neste álbum, destaque para a valsa *Iracema*, sua primeira composição, escrita quando ele tinha vinte anos e que nunca havia sido gravada.

No ano seguinte, editora discográfica da qual fazia parte, a Continental, lançou o LP *Disco de Ouro* com gravações suas, entre elas o seu choro *Magoado* e a mazurca *Adelita* de Tárrega.

No final de 1976, participou de seu último programa de rádio, concedendo uma entrevista a rádio Jovem Pan de São Paulo para o programa *São Paulo Agora*, já apresentando um estado de saúde debilitado.

Faleceu no dia 02 de janeiro de 1977 no Rio de Janeiro, em sua casa, vítima de edema pulmonar. Entre os presentes em seu velório, estavam a viúva do recém falecido ex-presidente Juscelino Kubitschek, Sra. Sara Kubitschek e sua filha Maria Estela, que foi aluna de Dilermando.

De acordo com sua biografia *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*, escrita por Genésio Nogueira (1999), Francisco Tárrega foi seu compositor predileto. Dele, Dilermando Reis gravou as obras *Adelita*, a polca *Rosita* e a pavana que leva esse mesmo nome *Pavana*, sendo *Adelita* a primeira obra que ele gravou não sendo de sua autoria em 1946, vindo a regrava-lá anos mais tarde. Também gravou algumas das transcrições de Tárrega, como o *Nocturno Op.9 n°2*, de Chopin e o adágio da *Sonata ao Luar* de Beethoven.

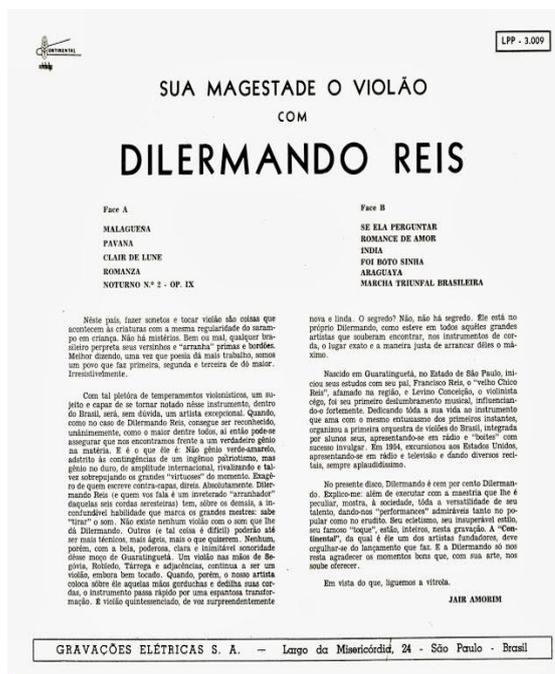
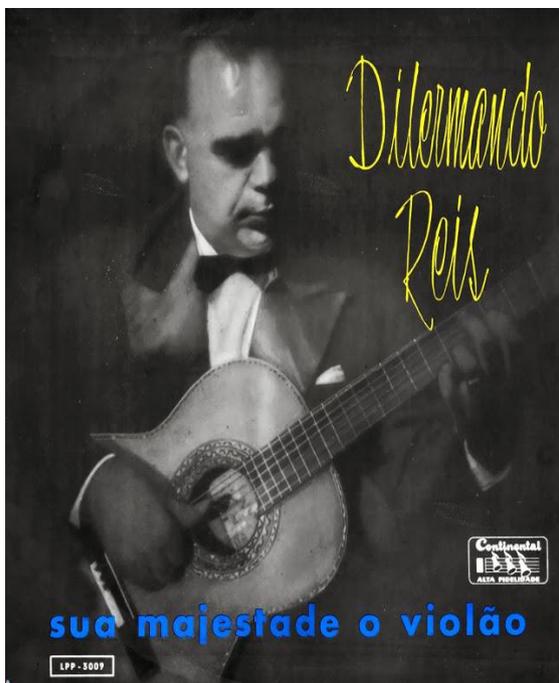
Como compositor, deixou mais de uma centena de obras entre choros, sambas, valsas, batuque, entre outros, explorando de forma exímia recursos técnicos de execução como *pizzicattos*, *arrastes*, *tamburo*, recursos muitíssimo utilizados nas obras de Tárrega e que vieram a caracterizar o violão romântico. Além de suas composições, publicou mais de duas dezenas de arranjos editados.

Gravou dezenas de álbuns, sendo o violonista brasileiro que mais se dedicou a esta actividade. Destes, destaque para *Sua Majestade, o Violão*, de 1957 e *Abismo de Rosas*, de 1961, ainda disponível para venda nos dias actuais, que dez anos após seu lançamento, havia vendido um milhão de cópias, recorde de vendas de um LP instrumental no país.

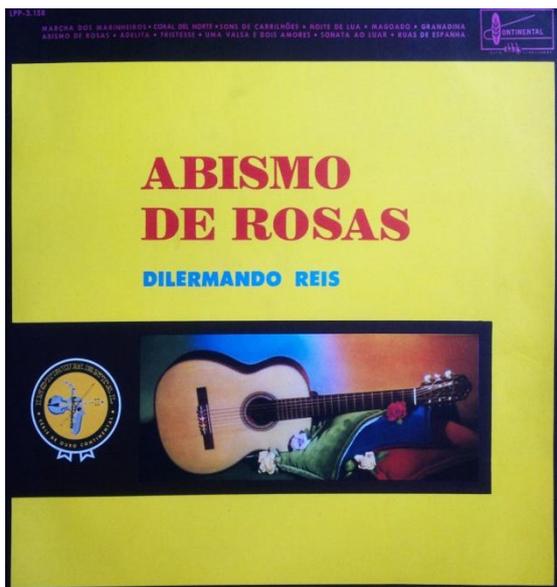
Faleceu no dia 02 de janeiro de 1977 no Rio de Janeiro e seu corpo foi enterrado em sua cidade natal, Guaratinguetá.



*Dilermando Reis na década de 1930.*



*Capa e contracapa do seu álbum Sua Magestade, o Violão, de 1957. Na segunda faixa da "Face A" do LP, consta a gravação de Pavana, e na última faixa da mesma Face, a gravação do Nocturno Op.9 n.º2.*



Capa e contracapa de *Abismo de Rosas*, de 1961. Na segunda faixa da “Face B”, consta a gravação de *Adelita* e na quinta faixa da mesma Face, o adágio da *Sonata ao Luar*.

Na edição remasterizada deste álbum em CD, a contracapa tem um design diferente em relação ao original em vinil, porém a capa e o conteúdo das faixas são exatamente os mesmos originais de 1961.



## VII ISAÍAS SÁVIO E A REGULAMENTAÇÃO DO ENSINO DE VIOLÃO NOS CONSERVATÓRIOS DE MÚSICA DO BRASIL (1960)

Até aqui, podemos concluir que a chegada ao Brasil de Josefina Robledo foi, sem menor vestígio de dúvidas, um dos primeiros e principais fatores que contribuíram para o processo de estruturação da prática do violão no país, introduzindo um novo repertório, uma nova abordagem musical, incluso de suas habilidades técnicas e interpretativas, além de sua actividade exercida como professora de violão e a influência que causara nos violonistas e público. Além disso, contribuiu imensamente para melhor aceitação do instrumento perante a sociedade, em especial a “sociedade culta” e também para uma maior prática do instrumento por mulheres.

Conforme abordado no início desta dissertação (Cf. Cap. I), entre a segunda metade do século XIX e a primeira década do século XX, a prática do violão clássico no Brasil começou a ter seus primeiros adeptos, sendo os métodos de Francesco Molino, Matteu Carcassi e Dionísio Aguado utilizados por pelo menos parte destes, no processo de aprendizado ou aprimoramento; Heitor Villa-Lobos, por exemplo, estudou pelos métodos de Carcassi e Aguado; seu *Estudo n°2* da série dos *12 Estudos Para Violão* foi inspirado no *Estudo Op.60 n° 20* de Matteu Carcassi. Entretanto, ainda o aprendizado carecia totalmente de uma pedagogia adequada e estruturada; o próprio Atílio Bernadini, conforme já mencionado anteriormente, em entrevista à revista *Violão e Mestres*, disse que “naquela época o violão tinha escola livre”, ou seja cada um aprendia a seu modo, do modo que pode, sem uma orientação adequada.

A partir da vinda de Robledo ao país, o ensino do violão iniciou o processo de estruturação através dos princípios da “Escola de Tárrega”. Dentre seus alunos, o principal deles, Osvaldo Soares, retransmitiu seus conhecimentos realizando um trabalho de grande importância pedagógica, além de seus métodos analisados nesta pesquisa, conseguiu preparar alunos que realizaram trabalhos de maior relevância; Darcy Villa Verde é um exemplo. Nesta vertente pedagógica; o trabalho do próprio Atílio Bernadini utilizando estes mesmos princípios, merece ser lembrado com as mesmas considerações em relação ao de Osvaldo Soares. Além destes de maior importância, esses princípios técnicos, didáticos e pedagógicos foram muito utilizados no ensino do instrumento, durante essas décadas, porém, a consolidação do ensino e criação de uma escola brasileira de violão, e principalmente, o

reconhecimento oficial do curso de violão em conservatórios de música, se deu através de Isaías Sávio. Abaixo, seguem sua biografia e um pouco da influência adquirida através do contacto com a obra de Tárrega.

### VII.1 Biografia de Isaías Sávio



Nascido em Montevideu, Uruguai, em 01 de novembro de 1900, teve sua iniciação musical aos oito anos de idade ao ingressar no Conservatório Franz Liszt de sua cidade, iniciando os estudos de piano com o organista Carlos Dubar. Logo em seguida, aprendeu os primeiros rudimentos do violão com Luis Alba e aos onze anos, passa a estudar com Conrado Pascual Koch (1898-1924), abandonando os estudos de piano e dedicando-se aos estudos violonísticos.

Aos doze anos, escreveu sua primeira composição *Cajita de Música*, em português, *Caixinha de Música*, que lhe valeu uma recomendação ao diretor da Banda Municipal de Montevideu, Visconde Ascone, com quem passou a estudar teoria musical<sup>138</sup>.

Em 1915, realizou seu primeiro concerto no Instituto Verdi, com obras de Ferdinand Sor, Francisco Tárrega, Napoleon Coste, Antonio Gimenez Manjon, além de obras de sua autoria<sup>139</sup>. Um ano mais tarde, concluiu seu álbum de *Vinte e Cinco Estudos Melódicos*, fruto de dois anos de dedicação.

Aos dezoito anos, conheceu o violonista Miguel Llobet. A influência desse contacto mudou por completo sua concepção musical. Sávio conheceu Llobet por ocasião das visitas deste à Buenos Aires e Montevideu, tornando-se seu aluno de 1918 a 1929. Llobet, que foi sem sombra de dúvidas um dos principais violonistas de todo o século XX, muito influenciou Sávio que assimilou e mais tarde divulgou estes ensinamentos no Brasil, com repercussão (direta ou indireta) nestes violonistas, até hoje. De 1924 a 1930, Sávio permaneceu em Buenos Aires, convivendo com os melhores violonistas da época, realizando concertos pela capital e interior da Argentina. Em 1931 realizou uma turnê por todo o Uruguai, e nesse

---

<sup>138</sup> *Violão e Mestres* (1966, p:7-8), nº5.

<sup>139</sup> Idem.

mesmo ano chegou ao Brasil radicando-se em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde realizou o seu primeiro recital na Sala Beethoven, no dia 11 de Setembro.

Em busca de novos públicos, Sávio veio ao Brasil, país que escolheu em razão de sua latinidade e facilidade de língua. A recepção fora acolhedora e identificando-se com o país, acabou ficando por lá, trabalhando em favor do nascente movimento violonístico, percorrendo o país de Sul a Norte, algo que fez até o fim da vida.

De Porto Alegre, seguiu para São Paulo, se apresentando no Teatro Municipal, percorreu o interior do Estado e retornou à capital. Neste mesmo ano de 1931, foi a Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, onde actuou como concertista e ficou lecionando por um ano. O *Diccionario de Guitarristas* de Pratt (1934, P.286) destaca um artigo publicado por um jornal local a comentar sobre o primeiro concerto realizado por Sávio na cidade no dia 23 de julho de 1932. Infelizmente, ele cita não o nome do periódico, apenas menciona “Un diario de Minas Gerães” [sic], cuja publicação saiu dias depois do concerto, em 11 de agosto de 1932. A seguir, a publicação extraída:

*- O Sr. Isaías Sávio, que ontem realizou no Teatro Municipal o seu primeiro concerto de violão para o público mineiro, é sem dúvida nenhuma, um artista de extraordinária envergadura.*

*Detentor seguro de todos os segredos do difícil instrumento a que sua granda arte dá tanto relevo, o ilustre violonista uruguaio mostrou ontem a quantos tiveram o gosto de ouvi-lo a que grau de desenvolvimento pode atingir sua técnica violonística. E outra, efetivamente, não podia ter sido a impressão dos que o acompanharam, na surpresa de uma revelação inesperada, a execução prodigiosa daquela suíte descritiva, através de cuja interpretação, realizada com o melhor impulso de emotividade, tão claramente se acentuam os traços mais fortes da alta vocação musical que envolve o caloroso temperamento de artista do Sr. Savio.*

*Além dessa, outras composições suas, igualmente profundas no apuro da forma e no impulso da emoção creadora, foram tiradas do violão sob os mais vivos aplausos do auditório, como se viu, por exemplo, na interpretação de “Caixinha de Música”, verdadeira filigrana de melodia.*

*O Sr. Isaías Sávio é um artista capaz de arrebatrar o auditorio violonístico mais culto, menos talvez pelo anseio de expressão musical, propriamente melódica, do que pela linha de severidade e bôa dóse de calor clássico, que éle põe na execução das partituras.*

*Mesmo assim, o folque-lore têm nêle um intérprete cheio de vida e de brilho.*

*No recital de ontem, pelos aplausos com que o público o acolheu, teve o ilustre maestro uruguaio a melhor demonstração de que a sua grande arte causou verdadeira admiração á platéa de Bello Horizonte.*

Neste mesmo ano de 1932, voltou a apresentar-se em São Paulo e fixou residência no Rio de Janeiro, então capital federal, desenvolvendo na cidade intensa actividade através de recitais e aulas, até 1940. Durante esse período, percorreu o Brasil de norte a sul divulgando o violão em recitais, programas de rádio e palestras.

Em 1938, se apresentou em duo de violões com seu aluno Antonio Rebello, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, sendo este provavelmente o primeiro recital do gênero realizado no Brasil.

Dois anos mais tarde, em uma de suas viagens a Belém, no Estado do Pará, conheceu a bailarina francesa Blanche Marcelle Jeane Youki Dubois, com quem se casou após ficarem noivos apenas uma semana. Embora não falassem o mesmo idioma, entenderam-se perfeitamente, unidos pela arte. Sobre este facto, Sávio relatou em entrevista à revista *Violão e Mestres*<sup>140</sup> que no dia do casamento, o juiz de paz lhe perguntou o nome da noiva, difícil de pronunciar e como sabia apenas um pouco de francês, não teve dúvida em responder: “Que sé yo...” e voltando-se para sua eleita: “Como te llamas tchitchi?”. Assim, resolveu sem dúvidas de imediato o impasse. Com Blanche Marcelle, Sávio teve um filho e juntos viveram até o fim de sua vida.

No ano seguinte, fixou residência definitiva em São Paulo, fundando neste mesmo ano na cidade a *Associação Cultural Violonística Brasileira* que durou um ano e meio. Quatro anos mais tarde, em 1945, enviou ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo um ofício pedindo a implantação da cadeira de violão na Instituição, obtendo resposta afirmativa em 1947.

Maurício Orosco (1973), em sua dissertação de mestrado<sup>141</sup> coletou a informação de que em 1948, Isáías Sávio realizou sua primeira gravação doméstica em gravador a fio. Nesta gravação, além de obras e transcrições de sua autoria, consta o registro do *Prelúdio nº 11 de Tárrega*.

Em 1951, participou da fundação da *Associação Cultural de Violão de São Paulo*, e dois anos mais tarde realizou sua última gravação doméstica na Rádio Tupi de São Paulo.

---

<sup>140</sup> Ibidem, (1967, p:4), v.2, nº7.

<sup>141</sup> (Ibidem, p:48)

Também foi convidado diversas vezes para realizar gravações comerciais para grandes editoras discográficas <sup>142</sup>, no entanto, a sua actividade intensa como professor, revisor e transcritor de obras, além de criador de métodos, impedia-o de se dedicar ao instrumento de forma a obter um resultado musical que o satisfizesse, tendo em vista uma comercialização. Durante esse período, foi convidado para lecionar na Rússia, no entanto, recusou para dar continuidade ao seu trabalho no Brasil e em 1954 realizou seu último concerto público, em Porto Alegre, cidade onde havia realizado seu primeiro concerto no Brasil.

Em 1960, obteve do governo federal o reconhecimento e aprovação para o curso de violão em conservatórios, organizando de forma pioneira, o programa oficial de estudo.

Três anos mais tarde, se naturalizou brasileiro. Durante esse período integrou a equipe que elaborou do programa de televisão *Violão e Mestres*, patrocinado pelo fabricante de violões “Giannini” <sup>143</sup> e um ano mais tarde, o mesmo fabricante passou a publicar uma revista com o mesmo nome do programa de televisão, da qual foi Sávio foi o consultor técnico. Neste mesmo ano, sofreu uma intervenção cirúrgica, e em razão disto, foi realizado no *Teatro Municipal* um recital em sua homenagem em que tomaram parte vários de seus alunos, sendo este acto também um regozijo pela sua recuperação, e após restabelecer-se, expressou imensa gratidão.

No decorrer da década de 1960, recebeu diversas homenagens por seu trabalho em prol do violão, com destaque para a recebida do Liceu Musical Palestrina que lhe dedicou, em 1969, o *1.º Festival de Violão de Porto Alegre*, no qual tomaram parte mais de cem violonistas, sendo nomeado no ano seguinte, o diretor do Festival.

Ao longo da década de 1970, sua última década de vida, prosseguiu publicando materiais didácticos, dedicando-se ao ensino e promovendo recitais de alunos, até pouco tempo antes de seu falecimento, em 12 de janeiro de 1977.

Diversos compositores lhe dedicaram obras, entre eles, Francisco Mignone (1897-1996), Guido Santórsola (1904-1994), Mozart Camargo Guarnieri, (1907-1993), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Theodoro Nogueira (1913-2002), Dilermando Reis, entre outros.

---

<sup>142</sup> Informação coletada por Orosco em sua dissertação (Ibidem, p:49), a partir de entrevista com o violonista e pesquisador sobre violão Ronoel Simões (1919-2010), que também foi amigo pessoal de Isaías Sávio.

<sup>143</sup> Fabricante de violões e instrumentos musicais fundada em 1900 pelo luthier italiano Tranquillo Giannini que chegou ao Brasil com vinte anos. A empresa existe até os dias actuais, estando activa no mercado de trabalho.

Também em sua homenagem por sua actuação pelo país, vários centros violonísticos foram criados, entre eles, o Núcleo Violonístico Isaias Savio, em São Paulo e *Centro Violonístico Isaias Savio*, de Belo Horizonte.

## **VII.2 A Influência de Tárrega em Sávio**

Ao chegar ao Brasil, Isaias Sávio se deparou por um lado, com um violão popular muito bem difundido por nomes de prestígio como João Pernambuco, Canhoto, e um pouco mais adiante, Garoto e Dilermando Reis entre outros, e por outro lado, um violão erudito em fase de desenvolvimento e evolução, conforme já relatado ao longo desta dissertação. Sua formação musical foi muito mais sólida e estruturada em relação aos violonistas brasileiros da época, e seu primeiro grande êxito pedagógico foi saber inserir sua metodologia sem “impor” suas habilidades, respeitando e valorizando o que foi realizado até então, em especial a evolução e os êxitos ao longo das décadas.

A forma segundo a qual Isaias Sávio direcionou seu trabalho pedagógico e composicional no Brasil, repleto de êxitos, é muitíssimo semelhante ao realizado por Tárrega na Espanha. Ambas pedagogias não focavam apenas princípios que visavam um aprimoramento técnico e mecânico do instrumentista, mas muitíssimo além disso, buscavam aprimorar a formação do instrumentista através de um repertório abrangente, utilizando também como ferramenta o processo das transcrições, além de suas próprias composições.

No âmbito técnico, Sávio pregou os princípios da moderna “Escola de Tárrega” naquela ocasião, que consistia na resolução de todos os entraves da mecânica do instrumento em ambas as mãos, em especial a mão direita, responsável pela produção do som, estudando e analisando individualmente a movimentação de cada dedo, além de todas as combinações possíveis de exercícios de arpejos, escalas, ligados e efeitos instrumentais, evitando assim problemas e dificuldades futuras ao interpretar qualquer repertório. Entretanto, ao contrário de Tárrega, Sávio conseguiu deixar sua metodologia de ensino descrita através de seus métodos. Quanto à produção musical, a obra de Sávio é composta aproximadamente de cento e quinze composições, e mais de trezentas transcrições, números similares ao de Tárrega, embora, conforme já mencionado aqui (Cf. Caps. II e III), infelizmente, não é possível saber com exatidão o número de suas composições e transcrições. As transcrições de um como do outro buscavam a conquista do ouvinte, baseando-se inclusive em obras de

caráter popular “refinado” e folclóricas, porém sem deixar de lado o principal intuito de instruir o aluno ao repertório erudito. Para isso, além das transcrições, revisou mais de cem obras de diversos autores barrocos, clássicos e românticos, que foram inseridas nos seus diversos métodos. O êxito de ambos no processo das transcrições foi o facto de terem também tocado piano; no caso de Tárrega, chegou inclusive a tocar profissionalmente, buscando obter renda para sustento familiar. Já Sávio, obteve sua iniciação musical ao piano, passando a tocar violão um pouco depois. Neste caso, foi uma coincidência de ambos instrumentistas e não uma influência.

De acordo com a dissertação de Maurício Orosco, (2001, P.66), Tárrega era o compositor predileto de Sávio <sup>144</sup> ; que na medida do possível, ele conduzia os alunos ao estudo da obra de Tárrega, dizendo com todo orgulho que era “capaz de ensinar o verdadeiro modo de se tocá-la”. Outras grandes influências sua foram o paraguaio Augustín Barrios, com quem Sávio teve contacto quando ainda em sua pátria natal, Uruguai, e Andrés Segóvia.

No campo da composição, podemos averiguar a provável influência de Tárrega em Sávio nas seguintes obras:

- O *Prelúdio nº6* de Tárrega, com o *Prelúdio nº1* de Sávio; em ambas obras, a melodia localiza-se nos baixos ou bordões, além de estarem escritas sobre arpejo com o mesmo padrão rítmico.

- A transcrição do *Nocturno Op.9 nº2* de Chopin por Tárrega, com valsa *Carícia* de Sávio, cujas semelhanças são nítidas logo no início de ambas obras.

Além destas, nesta provável influência inclui-se na utilização de Sávio em sua obra de elementos remetentes à dança de salão do século XIX, e às miniaturas de caráter pianístico de Fryderyk Chopin e Robert Schumann (1810-1856), que se tornaram característica da obra de Tárrega. Destas, destaque que para *Páginas d'Álbum I*, obra que explora uma execução equilibrada de acordes combinados com pequenos fragmentos melódicos de ligação.

---

<sup>144</sup> Informação coletada por Orosco a partir de entrevistas com dois alunos de Sávio, Henrique Pinto (1941-2010) e Paulo Porto Alegre (1953).

# Paginas d'Album

## I.

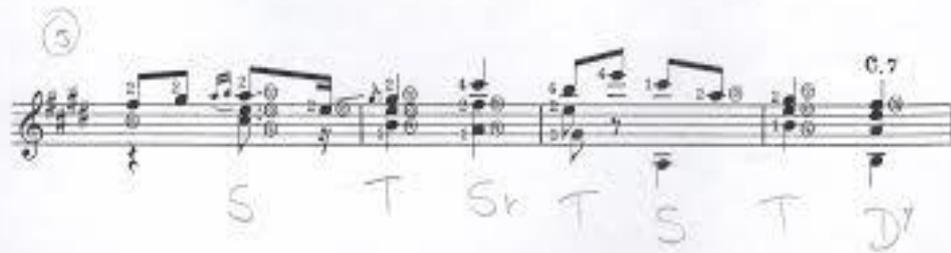
ISAÍAS SAVIO

(Montevideo, Enero 1935)

Molto lento e Calmo (♩ = 42)



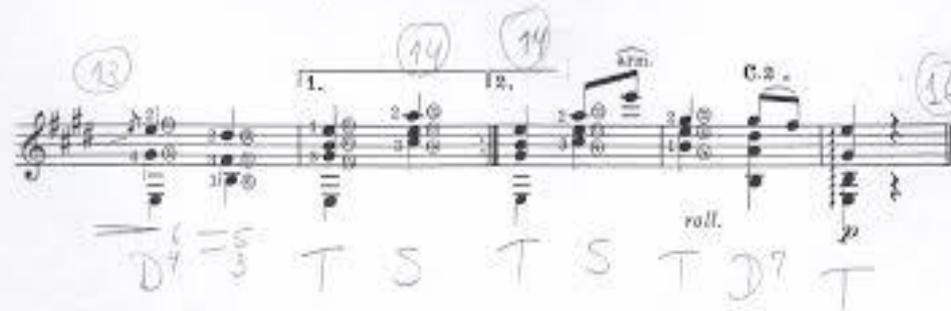
Handwritten notes: S T Sr T C.7



Handwritten notes: S T Sr T S T D



Handwritten notes: T S T D T (D) S



Handwritten notes: D S T S T D T

Circled numbers: 12, 14, 16

Prop. dos Editores.

9265

- Partitura de Páginas d'Album I, editada pela Casa Arthur Napoleão.

PRELUDIO

6º

Francisco Tárrega

PRECIO FIJO PTAS. 0'75

C<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

C<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

- Fragmento do Prelúdio N°6 de Tárrega, Edição Vidal Llimona y Boceta, Barcelona.

Preludio No 1

MODERATO (M. M.  $\text{♩} = 92$ )

Por ISAIAS SAVIO  
INVENTORIO 1894

GUITARRA

- Fragmento do Prelúdio I de Sávio.

F. Chopin

## NOTTURNO op. 9 n. 2

Andante

32 *p*

BIV

BVII

BVIII

BIX

RVII

- Fragmento do Nocturno Op.9 N°2, Edição Bèrben, Garfana Gangi.

2

**CARICIA**  
Valsa

VIOLÃO

ISAÍAS SAVIO  
Rio, X-1929

Lento

*espressivo*

Ca.

Ca.

Ca.

rit.

- Fragmento da Valsa Carícia.

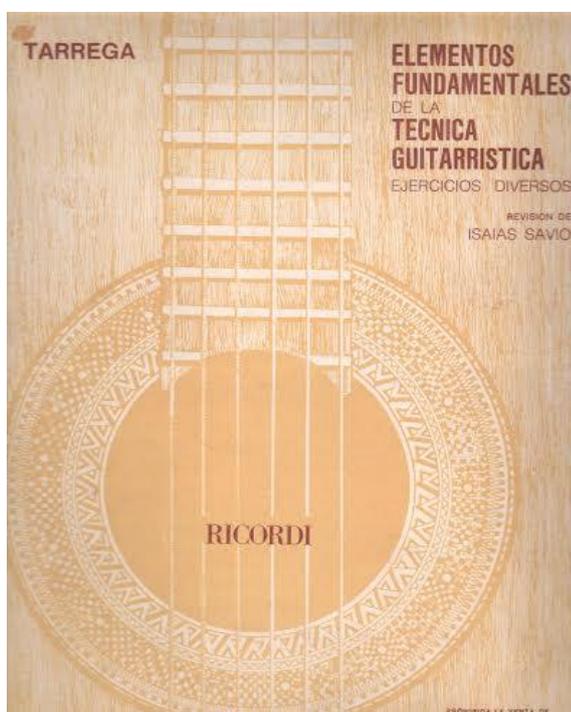
A título de curiosidade, cabe aqui destacar conforme já mencionado (Cf. Caps II e III), os *Estudos n.ºs 4 e 11*, da série *25 Estudos Melódicos*, escrito por Sávio em homenagem a Emílio Pujol e Miguel Llobet, embora estas não remetam à provável influência de Tárrega em Sávio.

Quanto às transcrições, buscando abranger um público eclético, porém com o mesmo comprometimento musical e técnico, ambos as realizaram. Com essa proposta, um exemplo é a obra *La Paloma*, composta por Sebastian Yradier (1809-1865) transcrita para violão solo por Tárrega e o choro *Carinhoso* de Pixinghinha transcrito para violão solo por Sávio.

### VII.3 Publicações da Obra de Tárrega

Sávio, ao longo de sua trajetória como revisor e editor, revisou quase toda obra de Tárrega, motivo pelo qual a conhecia profundamente, como poucos. Além de obras individuais inseridas em diversos livros e métodos, destacamos de seu catálogo algumas de suas publicações somente com exercícios e obras de Tárrega.

- *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística “Ejercicios”* ;



*Capa de Elementos Fundamentales de la Técnica Guitarrística publicado pela editora Ricordi de Buenos Aires em 1956.*

- TÁRREGA, ESTÚDIOS (*Revisión de Isaías Sávio*)

(Copyright 1960 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C TTE J.D.PERON 1558-BUENOS AIRES)

- Tárrega, *Doce Composiciones Para Guitarra*;

(RICORDI AMERICANA S.A.E.C.-Buenos Aires) Copyright 1969

1- *Capricho Árabe (Serenata)*

2- *Recuerdos de la Alhambra*

3- *Danza Mora*

4- *Pavana*

5- *La Alborada (Cajita de Música)*

6- *Adelita (Mazurca)*

7- *Marieta (Mazurca)*

8- *Mazurca en Sol*

9- *Maria (Gavota)*

10- *Lágrima (Prelúdio)*

11- *Minueto*

12- *Sueño*

Além destes, em seu catálogo de obras contido na revista *Violão e Mestres*<sup>145</sup>, constam as seguintes publicações:

- *Elementos fundamentales de la técnica guitarrística “Arpeggios”* ;

- *Álbum com 18 Prelúdios de F. Tárrega*;

- *Album com 17 Obras Clássicas e Românticas Transcritas por F. Tárrega (revisadas)*

1- *J. S. Bach Fuga da Sonata nº1 Para Violino*

2- *J.S.Bach Bourée da Sonata nº2 Para Violino*

3- *J. Haydn Andante*

4- *L. V. Beethoven Adágio da Sonata Patética Op.13*

5- *F.S .Schubert Momento Musical Op. 94 nº2*

6- *W.A. Mozart Andante Cantabile*

7- *Mendelssohn Góndola Veneciana*

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, (1967, p:5), v.2, nº7.

- 8- Mendelssohn *Canzoneta Op.12 (cuarteto)*
- 9- R. Schumann *Berceuse*
- 10- R. Schumann *Saint-Nicolás*
- 11- R. Schumann *Au Soir, Op.12*
- 12- R. Schumann *Romanza*
- 13- Chopin *Nocturno Op.9 n°2*
- 14- Chopin *Prelúdio n°7*
- 15- Chopin *Prelúdio n°20*
- 16- I. Albeníz *Granada (Serenata)*
- 17- I. Albéniz *Cadiz (Serenata)*

- Álbum com 11 Obras Clássicas e Românticas Transcritas por F. Tárrega (revisadas)

- 1-I. Albeníz *Sevilla*
- 2- Beethoven *Largo (da sonata Op.7)*
- 3- Beethoven *Scherzo (da Sonata Op.2 n°2)*
- 4- Chopin *Prelúdio n°6*
- 5- Chopin *Prelúdio n°15*
- 6- Gottschalk *Gran Trémolo (estudio de concierto Op.58)*
- 7- Haendel *Coral*
- 8- Haendel *Menuet*
- 9- Mozart *Menuet*
- 10-Mozart *Adieu. Lied*
- 11- Schubert *Menuet (da Fantasia para piano Op.78)*

#### **VII.4 A Actividade Pedagógica de Isaías Sávio**

Muitíssimo além da influência de Tárrega, Sávio desenvolveu ao longo de sua vida, um trabalho repleto de pioneirismo, originalidade e êxitos, principalmente a partir de sua vinda para o Brasil, onde conseguiu consolidar no país uma pedagogia e ensino do violão clássico, formando professores e concertistas que conseguiram se projetar no cenário nacional e também internacional.

Dentre seus alunos, dos anos em que viveu no Rio de Janeiro, destaque para Luís Bonfá (1922-2001) e Antonio Rebello. Já durante os anos que viveu em São Paulo, de sua

lavra podemos citar os nomes de Antônio Carlos Barbosa Lima, Antonio Guedes (1937-), Antônio Pecci Filho “Toquinho” (1946-), Henrique Pinto (1941-2010), Marco Pereira (1950-), Paulo Bellinati (1950-), Paulo Porto Alegre (1953-), e tantos outros que se destacaram no cenário violonístico nacional e estrangeiro, constituindo-se alguns professores reconhecidos, outros recitalistas eméritos e outros ainda violonistas populares de grande projeção.

#### **VII.4-1 As Composições de Sávio**

As composições de Isaías Sávio são de caráter musical e didático, abrangendo obras de repertório com temas uruguaios, argentinos e brasileiros, gêneros antigos e outras, além de peças de caráter didático como *Estudo*, que focam o desenvolvimento da técnica instrumental, entre outras, totalizando aproximadamente cento e quinze obras (OROSCO, 2001, P. 73).

Suas obras foram gravadas por concertistas de renome como Julio Martinez ( 1901-1973), Luís Bonfá, Narciso Yepes (1927-1997) , Carlos Barbosa Lima (1944-), entre outros.

Quanto às obras sobre temas brasileiros, destaque para *Cenas Brasileiras*, divididas em três séries, tendo como principais peças destes álbuns, *Serões (Modinha)*, *Reminiscências Portuguesas*, *Agogô*, *Batucada*, *Impressão de Rua*, *Choro Nº2*, *Palmeiras do Brasil*, entre outras. Essas obras foram frutos de suas incursões pelo Norte, assimilando com perfeição elementos do folclore nacional. Sua composição predileta era a série dos *Prelúdios Pitorescos*, constituída por seis peças, *Crepúsculo*, *Retrato*, *Paisagem*, *Na Ilha Abandonanda*, *Amanhecendo* e *Ternura*.

#### **VII.4-2 O Reconhecimento do Curso de Violão nos Conservatórios de Música**

A partir de sua vinda para São Paulo em 1941, passou a dedicar-se cada vez mais ao ensino. Nesta mesma década, através de seus incansáveis esforços, teve seu requerimento atendido, sendo assim instituída a primeira cadeira de violão em um Conservatório de Música Brasileiro, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A seguir, consta exatamente o conteúdo do requerimento enviado, aqui obtido nesta pesquisa por duas fontes <sup>146</sup> : revista *Violão e Mestres* e a dissertação de Maurício Orosco.

*São Paulo, 7 de Junio de 1945.*

*Sr. Dr. Carlos A. Gomes Cardim Filho*

*Administrador del Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.*

*De mi consideración:*

*“El que suscribe, habiendo estudiado la guitarra con el profesor Conrado P. Koch, en Montevideo, y más tarde ejercido el profesorado en el Conservatorio Franz Liszt de esa ciudad, hasta el año 1930, actualmente Delegado del Instituto Interamericano de Musicología, corresponsal de la ‘Revista La guitarra’ de Buenos Aires con 3000 socios, Director del Departamento de Música de la Sociedade Pan Americana y Director del Departamento de Intercambios de la Sociedade Científica de São Paulo, se presenta ante V. S. y expone. Que: habiendo durante 15 años animado de norte a sur del Brasil la divulgación de la guitarra con audiciones íntimas, conciertos, enseñanzas y publicaciones, y observando que el pueblo brasileño ama la guitarra porque és íntima, comunicativa, seria y noble, y habiendo gran tendencia de personas que desean estudiarla en toda su extensión en cursos oficializados;*

*“Considerando que la guitarra tiene su literatura propia a partir del año 1500 y que en el siglo XVII fué el instrumento por excelencia aristocrático introduciéndose en casi todas las cortes de Europa, incluso la del Rey Luiz XIV, quién fué aluno del notable compositor Robert de Visée;*

*“Considerando que en los siglos 18 y 19 aparecen en toda Europa músicos célebres como F. Sor, Coste, Paganini, Schubert, Diabelli, Aguado y otros muchos, produciendo obras de alto valor musical y hoy poco conocidas por la falta absoluta de divulgación. Y que en esa época se han escrito para la guitarra obras en conjunto con otros instrumentos, como las sonatas de Paganini para violín y guitarra, las de Gragnani (1747) y también de otros autores para cuarteto y quinteto como el de Schubert, J. Kreutzer y otros muchos autores de la época;*

*“Considerando que en el período romántico surgen guitarristas como Tárrega que sensibiliza la escuela moderna de la guitarra, legándonos obras de un elevado valor artístico;*

---

<sup>146</sup> *Violão e Mestres*, (Ibidem) e *Orosco*, (Ibidem, p:35).

*“Considerando que muchas obras de Bach, como la Chaconne, que en un concierto realizado en Paris por Segovia, la crítica afirma que difícilmente en otro instrumento se pueden obtener los efectos que se requieren en esa obra, como los presenta la guitarra, y teniendo en cuenta también que muchas obras de Scarlatti, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven y los románticos se encuentran transcritas para el instrumento.*

*“Considerando que en nuestros días la guitarra por sus altas cualidades, ha tomado un gran impulso haciéndose oír en los principales salones y teatros de conciertos del mundo: y que maestro notable como Manuel de Falla ha escrito por intermedio de la guitarra ‘El homenaje a Debussy’ y que juntamente con otros como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Castelnuovo-Tedesco, Moreno-Torroba, Joaquin Turina, Lopez Chavarri, Grau, Roussel, Pachman, Samazeuith, Manuel Ponce un [sic.] magnífico concierto moderno para guitarra y orquesta tocado aquí en S. Paulo por el eminente Andrés Segovia, en un concierto de la Cultura Artística;*

*“Considerando que la guitarra se ha elevado al nivel de los demás instrumentos solistas. Porque hoy posué una literatura propia, digna del mayor interés y estudio, como también una historia evolutiva juntamente con los demás instrumentos de cuerda;*

*“Considerando finalmente el brillo que tendría la presentación de discípulos de este Conservatório en países extranjeros, transmitiendo el mensaje musical de los compositores brasileiros, con grandes y incomparables efectos de aproximación entre los pueblos y propaganda de los respectivos países; me presento para pedir que sea abierta una cátedra de guitarra en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que V. S. dirige con tanto acierto y espíritu de renovación y progreso.*

Sávio o escreveu em seu idioma nativo, e a administração do Conservatório lhe solicitou ainda partituras comprovando a produção citada para justificar a necessidade do curso pleiteado. Dois anos mais tarde, o curso foi implementado com êxito.

Após esta conquista, o próximo passo seria obter o reconhecimento perante ao governo federal, feito que ocorreu em 1960. Assim que foi aprovado o curso de violão nos Conservatórios Oficiais de Música do Governo, foi designado pelo SEMA (Serviço de Educação Musical e Artística) do Distrito Federal e pela Fiscalização Artística de São Paulo para organizarem o programa oficial de estudo de violão no país. Em sua equipa de trabalho, integraram seus ex-alunos Manoel São Marcos <sup>147</sup> e Julieta Corrêa Antunes (1909-1977).

---

<sup>147</sup> Manoel São Marcos nasceu em Ilhavo, no litoral norte de Portugal em 1909, emigrou para o Brasil aos dezesseis anos de idade e desenvolveu um importante trabalho voltado ao ensino de violão na cidade de São Paulo. Foi autor do método *Implemento da Técnica Violonística*, publicado pela editora *Irmãos Vitale* e dirigiu a equipa de produção do programa de televisão *Violão e Mestres*, patrocinado pela Giannini, do qual Isaiás Sávio

Extraído da revista *Violão e Mestres*<sup>148</sup>, segue o que consta referente à inserção das obras de Tárrega em cada ano do curso. Este programa oficial do curso de violão, obteve aprovação pelo governo federal em 21 de setembro de 1960.

**1º Ano:**

**Métodos e Estudos Adotados**

- F. Tárrega: *Estudos fáceis*
- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*
- Sodré: *Escola do Violão (1º volume e parte do 2º)*.
- A. Bernadini: *Lições Preparatórias*

**Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)*

**2º Ano:**

**Métodos e Estudos Adotados**

- F. Tárrega: *Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística*
- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*

**Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou S vio)*

**Peças Para o 2º Ano**

- *Lágrima (Prelúdio)*
- *Estudo em Forma de Minueto*

**3º Ano**

**Métodos e Estudos Adotados**

- F. Tárrega: *Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continua o)*
- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*

**Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continua o*

**Peças Para o 3º Ano**

- *Adelita (Mazurca)*

---

fez parte. Também   pai da violonista Maria L via São Marcos, que foi aluna de Emílio Pujol em 1964 no Conservatório Nacional de Lisboa, mencionada aqui no segundo capítulo desta disserta o.

<sup>148</sup> Ibidem, (1965, p: 27-34).

#### **4º Ano**

##### **Métodos e Estudos Adotados**

- F. Tárrega: *Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continuação)*
- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*

##### **Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação*

##### **Peças Para o 4º Ano**

- *Pavana*
- *Prelúdios 1, 3 e 5*
- *Prelúdios Póstumos (Antologia) - Isaías Sávio*

Destaque neste ano também para inserção do arranjo de Miguel Llobet da obra “*El Testamento D’Amélia*”, da série das *Canções Populares Catalãs*.

#### **5º Ano**

##### **Métodos e Estudos Adotados**

- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*

##### **Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação*

##### **Matéria de Exame**

- a) *Recuerdos de la Alhambra*

##### **Peças Para o 5º Ano**

- *Mazurcas*
- *Prelúdios (continuação)*

Destaque neste ano também para inserção da obra “*Tonadilla-Canción de Cuna*”, de Emílio Pujol.

#### **6º Ano**

##### **Métodos e Estudos Adotados**

- F. Tárrega: *Elementos Fundamentales de La Técnica Guitarrística (continuação)*
- Emílio Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra*

##### **Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação*

### **Peças Para o 6º Ano**

- *Danza Mora*
- *Capricho Árabe*
- *Minueto*

*Destaque neste ano também para inserção da obra “El Abejorro” , de Emílio Pujol.*

### **7º Ano**

#### **Métodos e Estudos Adotados**

- *F. Tárrega: Estudos (Isaías Sávio)-continuação*
- *Emílio Pujol: Escuela Razonada de la Guitarra*

#### **Técnica Obrigatória**

- *Harpejos com variantes (Guiliani, Tárrega, ou Sávio)-continuação*

### **Peças Para o 7º Ano**

- *Minuetos (continuação)*
- *Mariposa*
- *Sueño*
- *Caixinha de Música*

*Neste caso, Caixinha de Música, refere-se a obra La Alborada, com o subtítulo Cajita de Música.*

Após essa conquista, Sávio dedicou-se à publicação de diversos métodos voltados ao aperfeiçoamento técnico e também inclusos de obras de repertório a serem usadas nestes cursos. Com esse material tornou-se mais acessível no âmbito financeiro o estudo do instrumento, pois naquela altura a grande maioria dos métodos e materiais de caráter didático eram importados e o custo era alto.

Entre suas dezenas de publicações desse período, destaque para *Escola Moderna do Violão* (RICORDI, 1961), em dois volumes, *Para Nilo Tocar: 9 canções populares brasileiras (fáceis)* (RICORDI, 1965), *Estudos para o 1º ano de violão (da série dos estudos do 1º ao 7º ano)* (RICORDI, 1971), *Coleção de peças clássicas para o 1º ano de violão (da série de coleção de peças clássicas do 1º ao 7º ano)* (RICORDI, 1972), *Técnica e exercícios para o aperfeiçoamento do violão* (RICORDI, 1972), *Complemento da técnica violonística (em cinco cadernos)* (RICORDI, 1976), entre outros.

Outra contribuição importante em prol da intensificação do movimento violonístico em São Paulo e no Brasil, a partir da actuação de Isaías Sávio, foi o aumento da produção e venda de violões pela fábrica Giannini, a qual, por ter sido fundada em 1900, reflete indiretamente toda a evolução do instrumento em São Paulo e em todo o Brasil no século XX. Vejamos estes números aproximados de produção da empresa até à década de 1970, segundo um dos dirigentes em 1985, Antônio Salvat, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo:

*-1900 a 1910: 600 violões por mês.*

*-1911 a 1920: 800 violões por mês.*

*-1921 a 1930: 2.200 violões por mês.*

*-1931 a 1940: 3.000 violões por mês.*

*-1941 a 1950: 3.800 violões por mês.*

*-1951 a 1960: 68.000 violões por mês.*

*-1961 a 1970: 77.780 violões por mês.*

*-1971 por diante: mais de cem mil violões por mês.”* <sup>149</sup>

Segundo George Cohen Giannini, na mesma entrevista, o tamanho aumento de produção e venda na década de cinquenta está associado a vários fatores como o surgimento da *Bossa Nova*, da onda *Country* de origem americana e do acontecimento isolado que foi a exibição do filme *A Noviça Rebelde*, em que uma cena mostra o violão entre moças em um convento, o que significou uma explosão de vendas para o público feminino e ao nome de Isaías Sávio. Sobre sua participação neste processo, Cohen diz o seguinte:

*A venda do instrumento vem crescendo numa constância, antes ele era muito discriminado. Em 1950, na década, esse preconceito começou a mudar com mais intensidade se bem que antes, com o trabalho feito a nível clássico pelo Isaías Sávio, por exemplo, um dos precursores, o instrumento como cultura já era divulgado, já tinha acesso.* <sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Informação coletada na dissertação de Orosco (Ibidem, p: 37), a partir do depoimento de Antônio Salvat para o MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, em 1985. O mesmo encontra-se registrado no acervo deste museu através da *Fita n.º 179.1A*.

<sup>150</sup> Ibidem, (p: 38), a partir do depoimento de George Cohen Giannini de 1985 que também se encontra no acervo do MIS sob a mesma fita da informação anterior.

Como reconhecimento e gratidão por sua contribuição, além de sua ótima relação com a empresa *Giannini*, a mesma lhe dedicou um modelo especial de violão intitulado justamente *Modelo Isaías Sávio*.

Sobre os números citados, destaque também para a coincidência entre o crescente número de vendas entre a década de 1911 a 1920 que eram de 800 violões por mês, e a década de 1921 a 1930, quando a produção aumentou intensamente para 2.200 violões por mês, justamente no período em que Josefina Robledo actuou no Brasil.

A partir da década de 1970, a prática do violão clássico passou a ter bastante influência da *Escola Violonística de Abel Carvelaro*, grande didacta do século XX. Carlevaro publicou quatro livros de técnica para o violão intitulados *Cuadernos*. Seus princípios consistem na busca do *melhor resultado e menor esforço*. Também esta “Escola de Violão” conseguiu aprimorar os princípios técnicos da “Escola de Tárrega” .

Além desta publicação, editou diversas obras musicais, actuou como compositor e também como concertista. De suas composições, destaque para a série dos *Prelúdios Americanos* composto por; *I- Evocación, II- Scherzino, III- Campo, IV- Ronda* e *V- Tamboriles*. Como concertista, realizou a estréia mundial no Brasil dos *Cinco Prelúdios* de Heitor Villa-Lobos.

## VIII CONCLUSÃO

Concluo que o desenvolvimento do violão clássico no Brasil obteve seu processo de estruturação no início do século XX, sob forte influência e agregado aos princípios da “Escola de Tárrega”, difundidos no país inicialmente por Josefina Robledo, uma de suas principais alunas. Até então, violão era escola livre, conforme relatou Atílio Bernadini, cada um tocava do seu modo, como podia, com escassez de materiais didáticos, métodos e conhecimentos musicais bem limitados.

A partir da vinda de Robledo ao país, juntamente com a de Augustín Barrios, um pouco antes, o violão passou a ser aceito e inserido diante da “sociedade culta”, (termo utilizado na época). Suas actuações obtiveram reconhecimento nas colunas dos principais periódicos do país, o que conseqüentemente contribuiu para reverter a imagem negativa do instrumento. Ainda, quanto à inserção do instrumento diante do meio social e cultural, Robledo esteve em contacto com diversas personalidades ilustres de cenário político brasileiro, com destaque para o ex- presidente da república Marechal Hermes da Fonseca e o então governador do Estado do Amazonas Pedro de Alcântara Barcellar (1835-1927), durante sua passagem pela capital Manaus em 1917.

Contribuiu imensamente também como concertista, introduzindo um novo repertório, composto principalmente pelas transcrições e composições de seu mestre Francisco Tárrega, além de obras de Granados e Pujol, entre outros. Ainda sobre suas actuações, possuía um nível técnico que impressionava e influenciava muito os violonistas locais, com sonoridade limpa (sem ruídos e sons indesejáveis), virtuosismo, além de uma interpretação musical capaz de emocionar e sensibilizar aos ouvintes.

No meio musical e artístico, interagiu com alguns dos principais compositores sinfônicos brasileiros do período, como Francisco Braga e João Octaviano Gonçalves, que lhe dedicou uma suíte, talvez a primeira obra escrita para violão por um compositor não violonista, o que comprova a importância de sua actuação no país, além de inserir o instrumento no meio musical voltado para a música de concerto. Destaque ainda para suas actuações junto ao cantor Catullo da Paixão Cearense, um dos grandes defensores da prática e execução do violão.

No âmbito didáctico, contribuiu imensamente para melhoria do nível técnico dos praticantes do instrumento, de acordo com as palavras de Manuel Bandeira e relatado aqui (Cf. Cap. IV); *Observando a sua maneira de tocar (de Robledo), os nossos velhos amadores entraram a corrigir e reformar os dedilhados defeituosos que empregavam, de sorte que hoje (1924) já se vai começando tocar com limpeza e estilo*. Seu principal aluno, Osvaldo Soares, tornou-se actuante no cenário nacional e elaborou o primeiro método de violão publicado no Brasil e devido à sua influência também, Atílio Bernadini passou a dedicar-se ao violão, tornando-se o primeiro professor de importância do Estado de São Paulo, elaborando o segundo método de violão publicado no país, ambos baseados nos princípios da “Escola de Tárrega”. A partir da conjugação destes acontecimentos, o ensino do violão clássico no Brasil iniciou seu processo de estruturação.

Sua influência, e conseqüentemente a influência da “Escola de Tárrega” foram vitais para criação, assim como no conteúdo das revistas *O Violão* e *A Voz do Violão*, pioneiras no país referentes à prática do violão clássico, conforme relatado anteriormente.

Antes disso e conforme relatado desde o início deste trabalho, a prática do violão esteve sempre ligada à cultura musical brasileira, desde seu descobrimento até os dias actuais; no entanto, sua prática era sempre realizada com o instrumento a acompanhar canções. Durante o século XIX, surgiram as primeiras manifestações da prática do violão clássico e o nome de Clementino Lisboa, violonista activo no meio musical de sua época, o primeiro de que se teve conhecimento, seguido por Alfredo de Souza Imenez, primeiro violonista a se apresentar fora do país.

Já no século XX, antes da vinda de Robledo, outros violonistas estrangeiros passaram pelo país, e deram suas contribuições, no entanto, suas passagens ficaram mais restritas ao meio violonístico onde actuaram. Somente a partir de sua chegada ao Brasil é que se sua prática passou a desenvolver-se de forma estruturada.

Como consequência deste trabalho, a influência de Tárrega ocorreu também em um dos principais violonistas populares do Brasil, Dilermando Reis que realizou provavelmente a primeira gravação de uma obra de Tárrega no país, além da inserção da obra *Adelita* como prefixo de abertura de um dos principais programas voltados ao violão produzidos no país. Também, o fabricante de violões Di Giorgio confeccionou um modelo de violão intitulado *Modelo Tárrega*, o que comprova mais ainda a influência deste compositor no desenvolvimento da violão clássico no país.

Após esse processo inicial de estruturação, chegou ao país Isaías Sávio, que com exímias habilidades soube dar continuidade neste processo e consolidar a prática e ensino do instrumento, realizando um trabalho inspirado no realizado por Tárrega, porém repleto de originalidade e dinamismo, cujo principal êxito foi o reconhecimento do curso de violão pelo governo federal nos Conservatórios de Música.

Com esta crescente prática iniciada por Josefina Robledo, o violão instrumental brasileiro se intensificou cada vez mais, o ambiente musical foi ano a ano tornando-se mais favorável, o nível de execução foi sendo aprimorado, assim como o número de professores e praticantes foi aumentando, e ao longo das últimas décadas do século XX e conseqüentemente neste período inicial do século XXI, diversos instrumentistas surgiram no cenário nacional e internacional com trabalhos de grande relevância. Destes, podemos destacar nomes como Laurindo Almeida (1917-1995), Paulinho Nogueira (1929-2003), Baden Powell (1937-2000), Turíbio Santos (1943-), que foi aluno de Antonio Rebelo, os irmãos Sérgio (1948-) e Eduardo Abreu (1949), que formaram o Duo Abreu, os irmãos Sérgio (1952-) e Odair Assad (1956-) que formam o Duo Assad, Rafael Rabello (1962-1995), Fábio Zanon (1966-), considerado o principal violonista clássico brasileiro em actividade, cujo primeiro professor foi Antonio Guedes, aluno de Isaías Sávio, Gilson Antunes (1972-), Yamandú Costa (1980-), além dos duos de violões Brasil Guitar Duo, formado por João Luíz e Douglas Lora e o Duo Siqueira Lima formado por Cecília Siqueira e Fernando Lima, entre vários outros.

# Bibliografia

## IX.1 Documentos Impressos

### LIVRO

Bermudo, J. (1555). *Declaración de Instrumentos Musicales* (1ª ed.). Osuna Juan de Leon.

Léry, J. D. (1578). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, dite Amerique* (1ª ed). A La Rochelle, Paris.

Micheles, U. (2003). *Atlas de Música I, Parte Sistemática, Parte Histórica (dos primórdios ao renascimento)* Editora Gradiva, Lisboa, Portugal.

Moser, W. (Ed.).(2009). *Francisco Tárrega y la guitarra em España entre 1830 y 1960* (3ª ed.). Piles Editorial de Música S.A, 1996.

Nogueira, G. (2000). *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. Gráfica PB Pinto e Bastos Copiadora e Editora Ltda, Rio de Janeiro.

Penteado, C. R. (1954) *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo, Editora Saraiva.

Pratt, D. (1934). *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, Casa Romero y Fernandes.

Pujol, E.(1960) *Tárrega, Ensayo Biográfico*. Lisboa, Ramos Afonso e Moita.

Riera, J. *Emílio Pujol Por Juan Riera*. Artis Estudios Gráficos, Lérida (Espanha).

Romanillos, J. L. (1987). *Antonio Torres, Guitar Maker, His Life and Work*. Great Britain, Element Books, Ltd. Longmead, Shaftesbury, Dorset.

Taubkin, M. (Ed.). (2007). *Violões do Brasil* (2ª Ed.). São Paulo, Editora SENAC-SP.

Tonazzi, B. (1966). *Miguel Llobet, Chitarrista Dell'Impressionismo, Bèrben, Edizioni musicali-Ancona, Itália*.

Vargas, R.G.D (1974). *"In Memoriam" Josefina Robledo*. Livro sem editor impresso em Valência, Espanha na gráfica Tallers Tipográficos de José Mari Montana, Plaza Del Virgen, 3.

### DISSERTAÇÕES OU PROVAS ACADÉMICAS

Antunes, G.U. (2002) *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Musicologia, São Paulo, USP- Universidade de São Paulo, ECA- Escola de Comunicação e Artes.

Bartoloni, G. (1995). *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. Dissertação de Mestrado em Música. UNESP- Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

- Bartoloni, G. (2000). *Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960*. Tese de Doutorado em Música. UNESP- Universidade Estadual Paulista, Assis.
- Bastos, P. (2001). *Francisco Tárrega*. Trabalho sob o nº 19875 para a disciplina de Formação Específica I, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Delvizio, C.M. (2011). *Augustín Barrios e o Brasil: Um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Musicologia, Rio de Janeiro, UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gloeden, E.(1996). *O Ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segóvia*. Dissertação de Mestrado em Artes, São Paulo, USP- Universidade de São Paulo, ECA- Escola de Comunicação e Artes.
- Gonçalves, L.M (2012). *A difusão da “Escola de Tárrega” no Brasil através de sua discípula Josefina Robledo*. Avaliação de Mestrado para a disciplina de Seminário de História da Música em Portugal pela Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Música.
- Gonçalves, L.M. (2013 a) *Recensão Crítica Sobre o Texto “What Do We Perform?”, de Roy Howat e Análise de Quatro Diferentes Interpretações da Obra “Recuerdos de la Allambra”, de Francisco Tárrega*. Avaliação de Mestrado para a disciplina de Seminário de Práticas Interpretativas pela Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Música.
- Gonçalves, L. M. (2013 b). *Francisco Tárrega “Uma vida dedicada à guitarra”* . Avaliação de Mestrado para a disciplina de Sociologia das Artes no Espetáculo pela Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Música.
- Insa, M.D.B. *Francisco Tárrega, Bién intangible en acuerdes*. Patrimonio Artístico y Museologia, Grupo 5B.
- Llop, C.C. (2006) *Francisco Tárrega*. Universitat Jaume, Castellón.
- Orosco, M.T.D.S. (2001). *O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão*. Dissertação de Mestrado em Forma e estrutura na música brasileira. São Paulo, USP-Universidade de São Paulo, ECA-Escola de Comunicações e Artes.
- Prando, F. R. (2008). *Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor violonista. (1910-1990)*. Dissertação de mestrado na área de Processo de Criação Musical, e linhas de pesquisa de Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas. São Paulo, USP-Universidade de São Paulo, ECA- Escola de Comunicação e Artes.

## ARTIGOS

Antunes, G. U. (2008). *Américo Jacomino “Canhoto” e o Início do Violão Solo em São Paulo*. Artigo publicado no Anais do II Simpósio da Violão da Embap.

Antunes, G.U & Castagna, P. (1994). *1916: O Violão Brasileiro Já é Uma Arte*. Artigo publicado na Revista *Cultura Vozes*. Ano 88, nº1, p 37-51, jan-fev 1994, São Paulo.

Figueiredo, C.A. (2012). *GARCIA, José Maurício Nunes*. Dicionário Biográfico Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira

Gonçalves, L.M (2014), *Dilermando Reis, Sua Majestade, O Violão, Artigo nº1, O Início em Guaratinguetá*. Artigo publicado na Revista Litteramundo, Revista Digital do Movimento União Cultural de Taubaté, São Paulo, Brasil.

Palma, D. *Do registro à sedução: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira*.

[http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do\\_registro\\_a\\_seducacao.pdf](http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do_registro_a_seducacao.pdf)

Porto, P. P. & Nogueira, I.P. *Imagem e representação em mulheres violonistas: Algumas inflexões sobre Josefina Robledo*. Artigo desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul).

## PERIÓDICOS

Capital, A. (1917) Periódico em circulação na cidade de Manaus, no Amazonas. Nesta pesquisa foram encontradas publicações entre 1917 e 1918.

Comércio, O J.D. (1916). Periódico em circulação na cidade do Rio de Janeiro desde 1827.

Federação, A. (1918). Periódico em circulação na cidade de Porto Alegre entre 1884 e 1937.

Imparcial, O. (1918). Periódico publicado no Rio de Janeiro entre 1912 e 1919.

Lanterna, A.(1916) Periódico publicado no Rio de Janeiro durante três épocas distintas, 1901-1904, 1909-1916 e 1933-1935.

Manha.C. (1915-1923).Periódico que permaneceu em circulação entre 1901 e 1974 no Rio de Janeiro.

Moças, J.D. (1919) Periódico que circulou no Brasil entre 1914 e 1965 anunciado como “Revista Semanal Ilustrada” no Rio de Janeiro.

Noite, A (1917-1923). Periódico em circulação no Rio de Janeiro de 1911 até provavelmente 1964.

Pacotilha, O (1917-1918). Periódico de São Luís, Maranhão em circulação provavelmente entre 1880 e 1938.

Paulistano, C. (1917-1923). Periódico em circulação na cidade de São Paulo desde 1854.

Paulo, O. E.D. (1917-1923). Periódico em circulação na cidade de São Paulo desde 1875.

Província, A. (1917-1918). Periódico em circulação na cidade de Recife, Pernambuco entre o final do século XIX e o século XX.

Rebate, O. (1918). Periódico em circulação na cidade de Pelotas, Rio grande do Sul entre 1914 e 1923.

República, A. (1919) Periódico em circulação na cidade de Curitiba, Paraná, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

## REVISTAS

Careta. Revista humorística brasileira que circulou entre 1908 e 1960.

Castagna, P. & Schwarz, W. (1993). *Uma Bibliografia do Violão Brasileiro (1916-1990)*. Revista Música, São Paulo, v.4, n 2, p.190-218.

Cigarra, A. (1917). Ano IV, nº71

Cigarra, A. (1923 a). Ano X, nº199

Freitas, A. A.(1923). *São Paulo no dia 7 de setembro de 1822* . Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v. XXII, p. 34.

Mestres, Violão E. (1964-1968) São Paulo, Violões Giannini S.A.

Violão, O. (1928-1929). Revista mensal com sede no Rio de Janeiro. Edições de nº1 a 10.

Violão, A. V.D. (1931). Revista mensal com sede no Rio de Janeiro. Edições de nº1 a 3.

## MÉTODOS DE VIOLÃO

Aguado, D.(1843). *Nuevo Método de Guitarra*. Benito Campo, Madrid.

Bernadini, A. (1938). *Lições Preparatórias, A Nova Técnica do Violão, Baseada na Escola de Tárrega*. Irmãos Vitale, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil.

Forteza, D. Método de Guitarra.

Leloup, H. (Ed.). (1990). *Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*.(20ª ed.). Ricordi Americana, Buenos Aires.

Pujol, E. (Ed.). (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra, Vol I*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires.

- Pujol, E. (Ed.). (1956 a). *Escuela Razonada de la Guitarra, Vol II*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires.
- Pujol, E. (1954 b). *Escuela Razonada de la Guitarra, Vol III*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires..
- Pujol, E. (1971 c). *Escuela Razonada de la Guitarra, Vol IV*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires..
- Roch, P. (1921). *A Modern Method for the Guitar – School of Tárrega, Vol I*. Editora G. Schirmer, Nova Iorque.
- Roch, P. (1922 a). *A Modern Method for the Guitar – School of Tárrega, Vol II*. Editora G. Schirmer, Nova Iorque.
- Roch, P. (1923 b). *A Modern Method for the Guitar – School of Tárrega, Vol III*. Editora G. Schirmer, Nova Iorque.
- Soares, O. (Ed). (1962). *A Escola de Tárrega, Método Completo de Violão*. Irmãos Vitale, Rio de Janeiro. (1929 edição original).
- Sodré. (1946). *Escola do Violão, Baseada na Técnica de Tárrega*. Casa Del Cecchio, São Paulo.
- Sodré. (1946). *A Nova Técnica do Violão, Baseada na Técnica de Tárrega*. Casa Del Cecchio, São Paulo.
- Sor, F. (1830). *Méthode Pour La Guitarre*, Paris L´auteur Bonn N. Londres [s.n.] Paris Imp.de Lachevadiere.

## **EDIÇÕES DE PARTITURAS**

- Bellinati, P. (1991). *The Guitar Works of Garoto, Vol I*. Guitar Solo Publications, San Francisco, Califórnia, USA.
- Folgado, S.A. (2005). *João Octaviano Gonçalves, Cuatro Piezas Para Guitarra Dedicadas a Josefina Robledo Gallego. Revisión y Digitación de Salvador Alamar Folgado*. Piles Editorial de Música, S.A. Valência, Espanha.
- Purcell, R. (1989). *Miguel Llobet, Guitar Works, Vol I, 11 Original Compositions*. Chanterelle Verlag
- Robledo, J. *Marcha Fúnebre (Chopin), Transcripción para guitarra*. Editores Romero y Fernandez, Buenos Aires.
- Sávio, I. (1956) *Tárrega, Elementos Fundamentales de la Técnica Guitarrística Ejercicios Diversos (Revisión de Isaías Sávio)*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires

Sávio, I. (1960 a) *Tárrega, Estúdios (Revisión de Isaías Sávio)*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires.

Sávio, I. (1969 b) *Tárrega, Doce Composiciones Para Guitarra*. Ricordi Americana, S.A.E.C- Buenos Aires.

## **ENCARTES DE CD'S E LP'S**

Goni, A. (2001), *Barrios: Guitar Music Vol 1*. Naxos

Llobet, M. (2006). *The Complete Guitar Recordings, 1925-1929*. Chanterelle Historical Recordings (Audio CD, original recording remastered, August 15th, 2006).

Oldfield, M. (1984). *The Killing Fields*. Virgin Records.

Parejo, R.(2009). *Reflejos*. CD autoral.

Reis, D. (1957). *Sua Majestade, o Violão*. Gravadora Continental.

Reis, D. (1961). *Abismo de Rosas*. Gravadora Continental.

Ricci, R.. (1991). *Virtuoso Recital By Ruggiero Ricci*. Prompt, World Premiere.

Segovia, A. *Segovia & His Contemporaries, Vol. 12, El Círculo Musical: Tárrega, His Disciples & Their Students*, DHR-7996, Gravadora, DoReMi.

## **IX.2 DOCUMENTOS DIGITAIS**

### **Website**

Academia Brasileira de Letras. [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br) (out-2013)

Arquivo Público do Estado de S. Paulo. [www.arquivopublico.sp.gov.br](http://www.arquivopublico.sp.gov.br). ( jan / abr- 2014)

Biblioteca Nacional da Espanha. [www.bn.es](http://www.bn.es) (jun 2014 / fev 2015).

Biblioteca Nacional da França. [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr) (jun / set -2014).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) (out 2014).

Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.  
[www.caravelas.com.pt](http://www.caravelas.com.pt) (abr-2014).

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br) (Out-2014/ mar 2015).

Fundação Biblioteca Nacional. [www.bn.br](http://www.bn.br) (mai 2013 / set 2014).

Museu da Música de Mariana. [www.mmmariana.com.br](http://www.mmmariana.com.br)

Museu Villa Lobos. [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br) ( mai 2014).

National Music Museum. [www.orgs.usd.edu](http://www.orgs.usd.edu) (jun 2014).

Pireban Dicionário. [www.pireban.pt](http://www.pireban.pt) (2013 / 2014).

[www.arte.pulsado.com](http://www.arte.pulsado.com) (2005) . *Cronologia de la vida de Tárrega*. Artigo publicado por Herrera, F. (set 2012 / jun 2013).

[www.harp guitars.net](http://www.harp guitars.net) (fev 2015).

[www.infoescola.com](http://www.infoescola.com) (abr / set 2014).

[www.lpm.com.br](http://www.lpm.com.br) (out-2013 / out 2014)

[www.mikeoldfieldofficial.com](http://www.mikeoldfieldofficial.com) (abr /jun 2013).

[www.musescore.org](http://www.musescore.org) (set 2012 / set 2014).

[www.robertomarinho.com.br](http://www.robertomarinho.com.br) (dez-2014)

[www.rosagil.es](http://www.rosagil.es) (out 2012 / jan 2014).

[www.ruggieroricci.com](http://www.ruggieroricci.com) (abr / jun 2013).

### **IX.3 DOCUMENTOS EM AUDIO E AUDIOVISUAIS**

Kanji, R. (1999). *História da Música Brasileira*. Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 1-15 (Primeiros Tempos da Música no Brasil), Brasil-SP.

Kanji, R. (1999 a). *História da Música Brasileira*. Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 2-15 (A Música setentista no Brasil), Brasil-SP

Kanji, R. (1999 b). *História da Música Brasileira*. Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 5-15 (José Maurício Nunes Garcia- Um brasileiro nos ouvidos da Corte), Brasil-SP

Kanji, R. (1999 c). *História da Música Brasileira*. Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 6-15 (A Música da independência), Brasil-SP

Kanji, R. (1999 d). *História da Música Brasileira*. Programa de televisão produzido pela produtora CEPEC (011.282-4671), diretor artístico maestro Ricardo Kanji, programa 7-15 (Saraus, danças e intimidades, a música brasileira do séc. XIX), Brasil-SP

Zanon, F. (2006). *Violão com Fábio Zanon, nº1, O Legado de Tárrega*. Programa de Rádio apresentado por Fábio Zanon na Rádio Cultura FM, 102,3 MHz . Produção Gláucia Molina. São Paulo-Brasil.

Zanon, F. (2006 a). *Violão com Fábio Zanon, Programa nº40, Isaías Sávio*. Programa de Rádio apresentado por Fábio Zanon na Rádio Cultura FM, 102,3 MHz . Produção Gláucia Molina. São Paulo-Brasil.

Zanon, F. (2006 b). *Violão com Fábio Zanon, Programa nº57, O Violão no Brasil Colônia*. Programa de Rádio apresentado por Fábio Zanon na Rádio Cultura FM, 102,3 MHz . Produção Gláucia Molina. São Paulo-Brasil

## Anexos

### Anexo 1

#### Biografia de Francisco Tárrega

Francisco de Assis Tárrega Eixea, nasceu dia 21 de novembro de 1852, em Villa Real de los Infantes, distrito de Castellón de La Plana, na província de Valência, Espanha. Filho do casal Francisco Tárrega Tirado e Antonia Eixea y Broch, Tárrega recebeu conforme a tradição, o mesmo nome de seu pai, por ser o primogênito. Em 1858, a família mudou-se de Villa Real para Castellón, em busca de melhores condições de vida. Lá nasceram seus últimos irmãos, entre eles Vicente, que também foi exímio músico, sendo violinista spalla <sup>151</sup> da Orquestra de Barcelona, além de guitarrista amador.

Devido a um acidente sofrido na infância, obteve sérios problemas de visão com que teve de lidar por toda a vida, ficando quase cego. Seu pai, como bom valenciano aficionado pelas artes, e sobretudo pela música, incentivou-o a estudar música, unindo dessa forma seu amor à arte, com a preocupação em relação à visão debilitada do filho desde a infância. Assim, através da música, ele poderia ter um ofício, obtendo renda, garantindo seu futuro e superando a deficiência. Muitos são os casos de cegos valencianos que se tornaram músicos, e coincidentemente, os dois primeiros professores de Tárrega eram cegos. Em 1860, o primeiro deles, Eugenio Ruiz, músico actuante na cidade, foi quem lhe deu as primeiras lições ao piano e também solfejo. O segundo, Manuel González, muitíssimo conhecido naquela região como “Ciego de La Marina” (Cego da Marina), com notável habilidade ao violão, o iniciou neste instrumento que veio a consagrá-lo para sempre na história do violão. Dois anos depois, bem próximo dos dez anos de idade, um acontecimento histórico marcou sua vida para sempre. A vinda em Castellón de Julian Arcas, o mais famoso guitarrista espanhol de seu tempo, que gozava de enorme popularidade e foi o primeiro guitarrista romântico de renome. Segundo Emílio Pujol relata em sua biografia de Francisco Tárrega <sup>152</sup>; *... La impresión causada por este concierto en el espíritu del pequeño Tárrega debio ser profunda, puesto que nunca la olvidó ....* Foi a primeira vez que ouviu o violão ser tocado com maestria. O pai de Tárrega, junto a um grupo de amigos, pediu a Arcas para escutar seu filho, que

---

<sup>151</sup> Spalla, do italiano ombro, ou concertino, termo utilizado em Portugal, é o nome dado ao primeiro-violino de uma orquestra. Na formação orquestral, ele fica na primeira estante, à esquerda do maestro, sendo o último instrumentista a entrar no palco, e o responsável por afinar a orquestra, antes da entrada do maestro. Também é responsável pela execução dos solos e actua como regente substituto, repassando aos demais músicos as determinações do maestro.

<sup>152</sup> (Ibidem, pg 35), cap. I, Infância.

aceitou de bom agrado. Surpreendido pela habilidade do pequeno e precoce talento naquela ocasião, Arcas se ofereceu para orientar seus estudos, sugerindo à família enviá-lo para Barcelona, onde tinha residência. Seu pai, mesmo com recursos financeiros muitíssimos escassos, conseguiu reunir fundos para enviá-lo para lá.

Chegado a Barcelona, Tárrega não encontra Arcas, ficando a tocar pela cidade em cafés, tabernas e onde mais fosse acolhido com o seu instrumento. Assim sendo, seu pai foi a Barcelona buscá-lo, e ele prosseguiu seus estudos musicais em Castellón. Em 1865, aos treze anos, fugiu de casa, indo para Valência, onde juntou-se a grupos de músicos, tocando pela cidade. Seu pai novamente foi apanhá-lo, porém dois anos mais tarde, fugiu novamente, encontrando desta vez um patrono, o filho do Conde Pacent, que ao assistir a uma de suas audições pela cidade, pediu permissão ao seu pai, e se propôs auspicar seus estudos musicais, sob a condição de morar no palácio. Assim Tárrega fez, mas por não se separar de suas relações ambíguas segundo o Conde, este suspendeu a ajuda. Em 1868, para ajudar no sustento da família e desta vez, com o consentimento de seu pai, passou a residir em Burriana, tocando em um casino que necessitava de um pianista. Nesta época, Tárrega já havia conseguido realizar com êxito concertos de violão em cidades vizinhas de Castellón, o que aliviava a situação financeira da família, no entanto, essa oportunidade de tocar no Cassino em Burriana, cidade da região com mais recursos, possibilitava melhores condições financeiras para toda a família. O piano foi o grande instrumento do século XIX, gozando de enorme prestígio diante da sociedade, ao contrário do violão que não era bem visto, gozava de enorme preconceito, visto apenas como instrumento de acompanhamento vocal em canções seculares, além de instrumento para malandros e vadios. Por essa razão que seu pai, além de incentivá-lo no violão, também o incentivou nos estudos ao piano, concluindo com toda a razão que seria o melhor caminho para o filho obter renda, fazendo da música um real ofício. Neste período em Burriana, assim era a rotina diária de Tárrega, de acordo com a biografia escrita por Pujol <sup>153</sup>:

*- ... Cogía su guitarra al levantarse y trabajaba con ella hasta la hora de comer. Cumplida con brevedad esta función, marchaba al “Casino Burrianense” [sic] para coincidir allí con los socios que acudían a tomar su café de sobremesa, sentábase al piano y tocaba por el espacio de una hora cada día. Terminado este trabajo, dedicaba el tiempo necesario a su discípulos para regresar seguidamente a casa. Otra vez, la guitarra hasta la hora da cena. Después reemprendia su labor de pianista, esta vez en el “Café Zapater” .*

---

<sup>153</sup> (Ibidem, pg 52), cap.II, Adolescência.

*Muchas noches, antes de acostarse, volvía a su guitarra, introducía un pañuelo bajo las cuerdas y junto al puente para amortiguar el sonido, e insistía en el estudio hasta que la fatiga le rendía. Hubo ocasiones en que, para ahuyentar al sueño, siguió tocando con los pies sumergidos en un recipiente de agua fría...*

Neste mesmo período, conheceu D. Antonio Canesa, um rico comerciante local, aficionado por violão, que o ajudou financeiramente em algumas ocasiões e de quem comentaremos mais adiante. Em 1871, ingressou no serviço militar, continuando a dedicar mesmo assim, parte do tempo ao instrumento. Desse período, destaque para a amizade que fez com Severino Garcia Fortea, estudante de medicina, que tocava violão e era profundo admirador do instrumento, cuja amizade permaneceu até o fim de sua vida.

Em 1874, aos vinte e dois anos, ingressou no Real Conservatório de Música y Declamación de Madrid para estudar piano, solfejo e harmonia. Mesmo não indo para o Conservatório estudar violão, foi lá que obteve o incentivo e reconhecimento para seguir com a carreira de concertista de violão, primeiro tocando lá mesmo e em pequenos círculos, até 1880, ano em que tocou no Teatro Allambra de Madrid. Ao término desta apresentação, Dom Emílio Arrieta <sup>154</sup>, compositor e diretor do Conservatório o felicita dizendo: *La guitarra necesita de ti, y tu naceste para ella* <sup>155</sup>. Essa noite o consagrou como concertista e músico eminente. A partir daí, seguiu com êxito, obtendo no dia 30 de maio deste mesmo ano, a seguinte crítica do jornal *La Correspondencia de España*, de Madrid <sup>156</sup>;

*- ...estando encomendada la parte musical al señor Don Francisco Tárrega, que és el Sarasate de la guitarra, no hemos oído, ni es posible oír, cosa mejor en semejante instrumento...*

Um dos factores que tornaram Tárrega um violonista diferenciado em relação aos demais da sua época, foi seu conhecimento de harmonia e o facto de tocar piano. Com isso, ele utilizou o processo das transcrições, adaptando obras originalmente escritas para piano, violino, entre outros, para o violão, sendo que em muitas dessas, as obras soavam como se fossem originalmente compostas para o instrumento, como as obras de Isaac Albeníz, por exemplo, que chegou a dizer que preferia muitas de suas transcrições, aos seus originais. Transcreveu com sucesso para o instrumento obras de Bach, Beethoven, Chopin, Mozart, Mendelsson, Schubert, entre outros. Esse processo das transcrições veio a trazer uma enorme

---

<sup>154</sup> Pascual Juan Emílio Arrieta Corera (1823-1894), compositor espanhol cuja principal obra foi a ópera *Marina*, em três actos.

<sup>155</sup> Informação extraída da biografia de Pujol (Ibidem, p:73), cap. III- juventud.

<sup>156</sup> (Ibidem, pg. 76), cap.III, Juventud

contribuição no repertório do instrumento no século XX. Até o século XIX, somente quem tocava violão escrevia para o instrumento, devido ao facto de o instrumento ser idiossincrático, com uma execução e abordagem muito peculiares, ou seja, só quem tocava o instrumento conseguia compor obras para ele. No início do século XX, o guitarrista Andrés Segóvia, principal expoente do instrumento neste século, conseguiu convencer compositores não violonistas e especializados em composição, a escrever obras para este, lhes enviando inicialmente como material de referência justamente as transcrições de Francisco Tárrega. Com isso, o repertório do instrumento melhorou, seja em quantidade e principalmente em qualidade, de forma que ao longo do século, Manuel Maria Ponce (1882-1948), Joaquim Turina (1882-1949), Mário Castelnuovo Tedesco (1865-1968), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Alexandre Tasman (1897-1986), Willian Walton (1902-1983), Benjamim Britten (1913-1976), entre outros, incluindo o português Francisco Lacerda (1869-1934), escreveram para o instrumento.

Após o êxito em Madrid, Tárrega, além de se utilizar do processo das transcrições, às quais se dedicou com enorme afincio, também passou a compor suas próprias obras.

No inverno de 1880 a 1881, ao realizar um concerto na cidade de Novelda, Tárrega conheceu Maria Josefa Rizo, com quem contraiu matrimônio no final de 1881 e viveu até o fim de sua vida, dedicando-lhe uma obra no ritmo de gavotta<sup>157</sup>, com o seu nome, *Maria*. Este ano de 1881, foi o ano em que também Tárrega se apresentou pela primeira vez no estrangeiro, em Lyon, na França, seguindo por outras pelo país, chegando até a capital Paris, sendo convidado pela rainha espanhola Isabel II<sup>158</sup> para visitar seu palácio. Se apresentou no Teatro Odeon, participando da comemoração do bicentenário de morte de Pedro Calderón<sup>159</sup>, organizada pelo Comitê Internacional e presidida por Víctor Hugo<sup>160</sup>. Além de sua passagem pela França, também se apresentou em Londres, Inglaterra, retornando em seguida para a Espanha para contrair matrimônio.

No final de 1882, nasceu a primeira filha do casal. O médico e amigo da família Don Miguel Armengot, a quem Tárrega dedicou o *Prelúdio nº4*, foi quem realizou o parto. Maria Josefa de los Angeles, a filha do casal, veio a falecer poucos meses depois, no início do ano seguinte.

---

<sup>157</sup> Gavotta ou Gavotte; dança de roda cortesã francesa do século XVII, não demasiadamente rápida.

<sup>158</sup> Maria Isabel Luísa (1830-1904); conhecida como Rainha Isabel II, foi proclamada e coroada rainhada Espanha em 1833, reinando até 1868, quando foi forçada a abdicar do poder. Deposta de seu país, exilou-se em Paris, permanecendo lá até seus últimos dias.

<sup>159</sup> Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); dramaturgo e poeta espanhol.

<sup>160</sup> Victor Marie Hugo (1802-1885); escritor, poeta, dramaturgo e activista pelos direitos humanos francês, com grande actuação em seu país. Autor de *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*, entre diversas outras obras.

Em 1884, Tárrega e sua família passaram a residir em Barcelona, onde permaneceram até ao fim da vida, excepto por um breve período em 1888, durante o qual se instalaram em Valência. Junto com Isaac Albeníz, em 1884, realizaram um concerto na Sala Bernareggi de Barcelona, com bastante êxito, e também nasceu neste mesmo ano, seu filho, Paquito (Francisco Tárrega Rizo). No ano seguinte, nasceu Maria Rosalía, e para ambos, Tárrega escreveu obras em homenagem, a Valsa *Paquito*, em Do Maior, e a Mazurka *Marieta* em La Menor. Dois anos mais tarde, nasceu a última filha do casal, Conchita.

No ano de 1888, Tárrega já possuía um forte ciclo de amizades em Barcelona, entre eles alguns dos maiores compositores espanhóis da época, Enrique Granados, Joaquim Malats (1872-1912), Isaac Albeníz, entre outros incluindo o violoncelista Pablo Casals (1876-1973), diversos pintores, escultores e violonistas. Neste mesmo ano, mudou-se com a família para Valência, permanecendo lá por três anos.

No ano seguinte, mais precisamente no dia 28 de julho de 1889, concluiu uma de suas principais obras, *Capricho Árabe*, cujo primeiro nome foi “Capricho Morisco”.

Dois anos mais tarde, Tárrega regressou a Barcelona com sua família. O final deste ano foi difícil para toda a família Tárrega, em virtude do falecimento da última filha do casal, Conchita, no dia 22 de dezembro.

Em 1892, conheceu Miguel Llobet, que se tornou um de seus principais alunos. No ano seguinte, voltou a tocar em Londres, e em 1894, retornou à França para uma série de concertos em Cannes, Nice, Montecarlo e Paris.

Em 1896, compôs seu *Prelúdio n°2*, dedicado a seu discípulo Miguel Llobet e conheceu Doña Concha Martínéz, também conhecida como Sra. Jacoby, que foi uma das mecenas de Tárrega. Anos mais tarde eles se desentenderam, voltando a se reconciliar mais adiante. Sobre ela, abordaremos no próximo ítem. No ano seguinte, compôs talvez sua obra mais conhecida, o estudo de trêmolo *Recuerdos de la Allambra*, que inicialmente foi intitulado “A la Allambra-Invocación”.

Neste mesmo ano, se apresentou na Sala Pleyel de Paris, e em 1898, ficou doente, com reumatismo profundo, permanecendo um ano longe dos palcos.

No dia 18 de abril de 1899, voltou a dar concertos em Granada, Espanha, e em 1900, viajou para à Argélia, no norte da África. Lá, encontrou-se com o compositor francês Camile

Saint- Saëns <sup>161</sup>, com quem manteve contacto, conforme já citado (Cf. Cap. II). Nessa viagem à Argélia, compôs uma de suas principais obras, *Danza Mora*.

Em 1902, Tárrega começou a dar aulas a Emílio Pujol, que foi o principal difusor de seus princípios e ensinamentos. No início do ano seguinte, se apresentou na Itália, em Gênova, Milão Florença, Nápoles e Roma, no Palácio Corea.

Josefina Robledo, que também se tornaria uma das principais, entre todos seus alunos, começou a ter aulas com Tárrega em 1904, prosseguindo até seu falecimento. No início de 1906, ficou gravemente doente, contraindo embolia. Neste mesmo ano, foi criada por seus amigos a Associação “Audiciones Tárrega”, uma série de concertos a cada dois meses com intuito de obter fundos para ajudar Tárrega. No ano seguinte, começou a obter melhoras, de acordo com correspondências trocadas com amigos, alunos e admiradores. Neste mesmo ano, Maria Rita Brondi veio ter aulas com ele e em 1908, deu seu último concerto em Barcelona nas “Audiciones Tárrega”. Em outubro de 1909, realizou seus últimos concertos, em Alcoy e Cullera, na região de Valência. No dia 02 de dezembro, escreveu sua última obra, o prelúdio *Oremus*, baseado no *Albumblatt Op.124 n°5* de Robert Schumann <sup>162</sup>.

Faleceu na madrugada de 15 de dezembro de 1909, em sua casa.

### **Mecenato, Críticas em Jornais e Programas de Concerto**

Tárrega obtinha fonte de renda através de seus concertos e também dando aulas particulares em sua casa, no entanto, em alguns períodos de sua vida, obteve apoio financeiro de algumas pessoas influentes na sociedade em que vivia e que gozavam de boa situação financeira, as quais citaremos aqui como mecenas.

- Conde Parcent: em 1867, conforme já mencionado nesta biografia, quando Tárrega fugiu de casa pela segunda vez rumo a Valência em busca de um ambiente musical mais favorável, um dos filhos do Conde Parcent, deslumbrado com seu talento, se propôs a auspicar seus estudos musicais, inclusive pedindo e obtendo autorização de seu pai. Durante o curto período de dias em que esteve sob a tutela do Conde, residindo em seu palácio, pode continuar seus estudos de piano iniciados em Castellón . O problema foi que seus amigos, com receio de perder sua amizade, começaram a ir ao palácio a fim de escutá-lo e o Conde

---

<sup>161</sup> Camile Saint-Saëns (1835-1921); compositor, pianista e organista francês.

<sup>162</sup> Robert Alexander Schumann (1810-1856); compositor e pianista alemão, um dos compositores de maior destaque do século XIX.

não gostando nada disso severamente lhe disse: ou renuncias a estas amizades, ou terás que deixar o palácio. Assim sendo, preferiu a segunda opção.

- D. Antonio Cánesa Mendayas: ao mudar-se para Burriana em 1868, Francisco Tárrega rapidamente ficou conhecido em toda a cidade por sua execução, seja ao violão, ou ao piano. Foi lá que conheceu D. Antonio Cánesa, um rico comerciante local, no segmento de exportação de laranjas. Reconhecendo as qualidades excepcionais do jovem músico naquela ocasião, ofereceu-lhe sua incondicional e generosa proteção, inclusive, em 1869 foi à Andalucia com Tárrega, adquirir para ele um violão Torres. D. Antonio o ajudou de forma ocasional, principalmente no período em que viveu em Madrid, estudando no Conservatório. Faleceu em 1885, vítima de epidemia de cólera.

- Doña Concha: no ano em que eles se conheceram, 1896, ela morava em Valência e estudava violão com Manuel Loscos, um professor local. Em uma viagem realizada ao México com sua irmã, integrando uma companhia de zarzuela <sup>163</sup>, conheceu e se casou com Jacoby, judeu alemão. Com ele teve um filho e posteriormente se divorciou, recebendo uma alocação anual de 18.000 pesetas. Com o falecimento de Jacoby no México, Doña Concha herdou uma enorme fortuna, além de seus bens, que incluíam uma magnífica propriedade em Paris e outra em Barcelona, chamada Torre de San Gervásio. Quando Tárrega foi a Valência, Loscos o apresentou a ela, que com enorme interesse em ouvi-lo tocar, realizou um jantar em sua casa, convidando além dele e seu professor, diversas personalidades locais. Ficou deslumbrada com a execução de Tárrega, a ponto de se mudar para Barcelona, passando a residir na Torre San Gervásio. Para Tárrega, isso foi algo extremamente interessante, pois ela conseguiu criar um ambiente magnífico ao seu redor, repleto de admiradores e apreciadores. Com o passar do tempo, o convenceu a morar na torre, junto à sua família, sendo posteriormente padrinho de casamento de sua sobrinha. O acompanhou em diversos concertos. Coincidentemente esse foi um período em que ele tocou bastante, entretanto, em 1899 desentenderam-se e Tárrega voltou a morar em sua antiga residência junto à sua família. Oito anos mais tarde, reconciliaram-se, quando Tárrega já se encontrava bastante enfermo. Ela, juntamente com sua sobrinha e esposo, foram fazer-lhe uma visita e ao presenciar a difícil situação econômica em que se encontrava a família, os ajudou materialmente, inclusive voltando a acompanhá-lo em alguns concertos.

---

<sup>163</sup> Zaruela é um gênero lírico-dramático espanhol em que se alternam cenas faladas, outras cantadas e danças incorporadas.

Além destes, cabe destacar mais uma pessoa:

- Dr. Walter Leckie: inglês de nascimento, e conhecido pelos seus amigos espanhóis como Don Gualterio. Era um homem de profundos conhecimentos e médico de profissão, embora não a exercesse. Falava sete idiomas e conhecia com muita propriedade a geografia e história dos países europeus e americanos, além de ser muito erudito em literatura. Rico, independente, pai de vinte filhos e casado pela terceira vez, tendo-se divorciado das duas primeiras, vivia com a terceira esposa e mais dois filhos na cidade francesa de Nice. Administrava uma empresa no segmento de minério, a Transvaal, possuindo uma enorme fortuna. Visitava periodicamente seus filhos e acompanhava Tárrega o maior tempo possível, seja quando ele estava em Barcelona, ocasião em que o Dr. Leckie apanhava a esposa e os filhos rumando à cidade, seja em suas viagens pelo país e pelo exterior. Esteve com ele em suas viagens à França, Argélia, Itália, entre outras. Se conheceram pouco antes de Tárrega conhecer Doña Concha e a amizade dos dois perpetuou até o fim da vida.

Era um fanático e fã incondicional do violão. Após o falecimento de Tárrega, dedicou-se a visitar seus discípulos disseminados pelo mundo, incluindo Miguel Llobet em Paris, Domingo Pratt (aluno de Llobet) em Buenos Aires, Josefina Robledo no Brasil, Daniel Fortea em Madrid, Emílio Pujol em diversas ocasiões, entre outros.

Finalizando, seguem dois programas de concertos, um realizado em Cádiz, e o outro em Paris, além de críticas sobre suas actuações em periódicos.

Salones de la Real Academia Filarmónica de Sta. Cecilia  
de Cadiz, Ansoñ 13.

EL EMINENTE GUITARRISTA

**MARTEGA**

Celebrada Europea.



GRAN CONCIERTO  
PARA EL JUEVES 10 DE MAYO 1888.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1.º Melodía de las VISPÉRAS SICILIANAS ...	Verdi.
2.º Fantasía de MARINA ...	Arrieta.
3.º Gran TREMOLO ...	Gottschalk.
4.º Fantasía Española ...	Tárrega.

*Descanso de 15 minutos.*

SEGUNDA PARTE.

1.º Célebre GAVOTA ...	Arósti.
2.º Polonesa de Concierto ...	Arcais.
3.º Carnaval de Venecia ...	Tárrega.

*Descanso de 15 minutos.*

TERCERA PARTE.

1.º Motivos Heterogéneos ...	Tárrega.
2.º Scherzo y Minuetto ...	Prudent.
3.º Gran Marcha Fúnebre ...	Thalberg.
4.º Aires Nacionales ...	Tárrega.

Precio del Billete, Ptas. 2'50.  
A las ocho y media de la noche.

Los billetes se expenden en el local de la Academia y en la librería del Sr. Hualde, calle Ansoñ.

- Programa do Concerto realizado em Cadiz, na Academia de Santa Cecilia, em 10 de maio de 1888.

Nouvelle Salle PLEYEL-WOLFF & C<sup>ie</sup>  
24, RUE ROCHECHOUART, 24

---

Dimanche 28 Novembre 1897, à 2 h. 1/2 précises  
**CONCERT**  
donné par  
**DON FRANCISCO TARREGA**  
avec le gracieux concours de  
l'Estudiantina Française "LA LOMBARDE" Dir. SARRABLO Y CLAYCO  
MM. André et Jules COTTIN  
et l'Estudiantina Espagnole Dir. JOSÉ FERNANDEZ

---

**PROGRAMME**

Une nuit à Grenade, fantaisie.....	BIOT
<i>exécutée par l'Estudiantina, La Lombarde.</i>	
2 A Mélodie.....	VERDI
B Romance.....	MENDELSSOHN
C Sérénade.....	ALBENIZ
D Étude Trémolo.....	GOTTSCHEK
E Fantaisie Espagnole.....	TARREGA
<i>D. Francisco TARREGA</i>	
3 Bonjour Suzon, mélodie.....	PESSARD
<i>MM. A. &amp; J. COTTIN.</i>	
4 Poète et Paysan, ouverture.....	SUPPÉ
<i>exécutée par l'Estudiantina FERNANDEZ.</i>	
5 A Marina.....	ANNIETA
B Menuet.....	BOLZONI
C Rapsodie Espagnole.....	ALBENIZ
D Seguidilles.....	ALBENIZ
F Souvenirs d'Espagne.....	TARREGA
<i>D. Francisco TARREGA.</i>	
G Retraite Espagnole.....	RUIZ DEL PORTAL
<i>exécutés par les 2 Estudiantinas réunies (30 exécs.)</i>	

Les Portes n'ouvriront pas avant 1 heure  
PRIX DES PLACES 10 ET 5 FR.  
Billets d'avance SARABLO 26, N. des Écoles

No 10

Stalle N° 10  
10 francs

- Programa do Concerto realizado na Sala Pleyel de Paris em 28 de novembro de 1897.

Algumas críticas sobre suas actuações extraídas de periódicos:

- Jamás imaginaron los célebres compositores de las obras clásicas una interpretación tan perfecta como la en que la guitarra les dá Tárrega. Armonías á cual mas sublimes; voces á cual mas dulces se suceden continuamente...

(El Eco de la Provincia de Alicante)

- Anoche oimos en la Santa Haas al famoso guitarrista Tárrega y hemos de confesar que jamás habíamos concebido que se pudieran sacar efectos tan mágicos como los que dicho artista arranca á su clásico instrumento...

(De la Renaixensa de Barcelona)

- Relatar las escabrosísimas dificultades que vence el Sr. Tárrega en su humilde instrumento, es tarea superior á nuestras fuerzas. Los que le hayan oido en la sonata de Beethoven y en la gran marcha del Tanhauser, han podido convencerse de que la guitarra en manos del Sr. Tárrega se convierte en una nutrida orquesta...

(De la Correspondencia)

## **Obras Escritas em sua Homenagem e Biografias sobre sua Vida.**

Abaixo, segue uma série de obras escritas em sua homenagem:

- José Viñas (1823-1888), Espanha

*Introducción y Andante*

- Pascual Roch (1864-1921?), Espanha

*Cuatro Notas Sentidas*

- Eduardo López Chavarri (1871-1970), Espanha

*Homenaje a Tárrega*

- Daniel Fortea (1878-1953), Espanha

*Elegía a Tárrega*

- Joaquim Turina (1882-1949), Espanha

*Homenaje a Tárrega I-Garrotin II-Soleares*

- Manuel Maria Ponce (1882-1948), México

*Sonatina-Homenaje a Tárrega (Obra extraviada)*

- Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), Paraguai

*Variaciones Sobre Un Tema de Tárrega*

- Emílio Pujol (1886-1980), Espanha

*Homenaje a Tárrega*

*Bequeriana (endecha)*

- Miguel Asins Arbó (1916-1996), Espanha

*El Buen Amor (Homenaje a Tárrega)*

- Francis Kleynjans (1951), França

*Homenaje a Tárrega*

- Ruben Parejo (1964), Espanha

*Suíte “Reflexos” (Homenaje a Tárrega), 1996*

*I- Milonga aquende II-Prelúdio Para Ausias III-Gemscherzo IV-Vals*

- Ferrer Ferrán (1966), Espanha

*Homenaje a Tárrega*

Três autores, escreveram biografias sobre sua vida:

- Emílio Pujol; publicada em 1960

- Wolf Moser (1937-) Alemanha; publicada em 1996

- Ádrian Rius Espinós (1974-) Espanha; publicada em 2002



destaque para a empresa fabricante de telemóveis Nokia que utilizou sua obra *Gran Valsa* como um toque de chamada, que é um dos toques mais conhecidos de todo o planeta.

### **Homenagens Póstumas**

No início do século XX, quando ainda vivo, foi criado o primeiro grupo conhecido com seu nome, o Quinteto Tárrega, criado em Novelda, cidade em que conheceu e contraiu matrimônio com sua esposa. Ainda em vida, conforme citado anteriormente, foi criado a “Audiciones Tárrega”, com o intuito de ajudar o artista no tratamento de suas enfermidades. Em 1910, em Villa Real de los Infantes, foi colocada uma lápide comemorativa na casa onde nasceu, e no dia 18 de dezembro de 1915, seus restos mortais foram transferidos do cemitério Suroeste de Barcelona para a cidade de Castellón de la Plana. Também em Castellón, foi homenageado com um busto feito em bronze, e em Villareal, com uma escultura, ambas em praça pública. Já em Barcelona, uma rua da cidade recebeu seu nome e na casa onde viveu seus últimos anos, foi colocada uma lápide comemorativa. Além destas, diversas ruas e avenidas da Espanha levam o seu nome, o correio espanhol lançou um selo em sua homenagem, diversas instituições musicais e culturais levam o seu nome. Seus principais discípulos organizaram inúmeros festivais em sua homenagem.

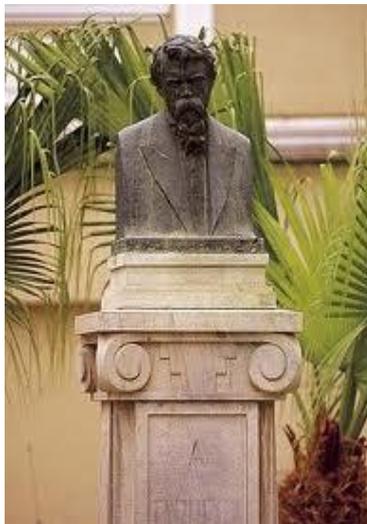
Em 1965 foi criado um concurso internacional em sua homenagem, o *Certamén Internacional de Guitarra “Francisco Tárrega”*, que hoje é um dos principais concursos de violão do mundo, realizado na cidade espanhola de Benicassin, a 13 kms de Castellón. Aos vencedores, o mesmo propicia, além de uma alta premiação em dinheiro, a gravação de um CD, e concertos, fora as inúmeras oportunidades que surgem aos vencedores em função do nível e importância do concurso.



*Casa onde Francisco Tárrega nasceu em Villareal de los Infantes*



*Foto da lápide comemorativa*



*Busto em bronze, na cidade de Castellon*



*Escultura em praça pública, em Villareal*



*Apartamento onde Tárrega residiu em Barcelona, foto gentilmente cedida por Àdrian Rius.*



*Homenagem aos seus 150 anos de nascimento em Villareal de los Infantes*



*Selo em sua homenagem emitido pelos Correios da Espanha.*

# Anexo 2

## Matérias em Periódicos Divulgando a Passagem de Josefina Robledo pelo Brasil

Director — Dr. Epaminondas do Albuquerque

Mãonão — Quarta-feira, 21 de Novembro de 1917

ANNO I

21 de Novembro

Comemoração do Anamariz, na data que hoje passa, a sua adhesão ao regime republicano.

Repleto, muito rápido mesmo, foi a realização dessa acto patriótico por parte do povo amaranizense, que logo viu nas novas instituições, na forma livre de governo que se iniciava, e mais amplos horizontes, desvendados diante de si, para um futuro muito bello e glorioso.

E, de facto, o que é o Anamariz de hoje e o que era o Anamariz de há 28 annos, todos nós sabemos.

Beni paulo insinuou ao nosso presidente Afonso Pena, quando, na sua exortação aos estados do norte em 1914, que o Anamariz era um estado de verdade, e não um estado de ficção, e que o Anamariz era uma revelação da República.

Imagavelmente é uma verdade. E se, em que forma as coisas que mais para este impulso de desenvolvimento e de progresso concorreram, o certo é que o Anamariz deu à República o lugar que hoje occupa de destaque, na Federação Brasileira.

Por isto e o 7 de Novembro é o dia do Anamariz, e não o dia do Anamariz de hoje, mas o dia do Anamariz de sempre, porque registu a sua fidelidade mais assignada na sua vida com o tempo.

E festal é celebrar toda uma vida de tradições honrosas, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

Salve, 21 de Novembro!

**Dispensário Mecânico**  
De ordem da mesma, seu presidente da Zelarolara, ficam todas estas providencias para se reunir no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Escola Municipal "Rio Negro"**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Troca de alvará**  
Da ordem da mesma, da Pôrta Política, por motivo da data de hoje, tocam alvará de Troca de Alvará, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Festões populares**  
A quinta hora, na praça de Setem horas, terão lugar as festas populares, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comissão Provisória**  
O Conselho Provisório, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comissão Provisória**  
O Conselho Provisório, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comissão Provisória**  
O Conselho Provisório, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Escola Rio Negro e Robledo**, acompanhada pelo corpo de musica da Pôrta Política, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Sessão civica**  
Ainda em comemoração á data da fundação da República, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Voluntarios especiaes**  
A Junta Militar de Saúde, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Tournée artistica**  
Pelo Pôrta chegaram a Mãonão dois artistas de nome e que têm a honra de serem os primeiros a serem recebidos em nossa terra, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Visitas do governador**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Estado**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**BRASIL — ALEMANHA**  
Um djalos de Joseph Robledo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Dinheira economica**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Chronica Elegante**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**delgado de policia do "distrito desalva"**, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Subsídios allemdes**  
O do Clube de Policia Municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Voluntarios especiaes**  
A Junta Militar de Saúde, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Tournée artistica**  
Pelo Pôrta chegaram a Mãonão dois artistas de nome e que têm a honra de serem os primeiros a serem recebidos em nossa terra, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Visitas do governador**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Estado**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**BRASIL — ALEMANHA**  
Um djalos de Joseph Robledo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Dinheira economica**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Chronica Elegante**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**delgado de policia do "distrito desalva"**, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Subsídios allemdes**  
O do Clube de Policia Municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Voluntarios especiaes**  
A Junta Militar de Saúde, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Tournée artistica**  
Pelo Pôrta chegaram a Mãonão dois artistas de nome e que têm a honra de serem os primeiros a serem recebidos em nossa terra, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Visitas do governador**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Estado**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**BRASIL — ALEMANHA**  
Um djalos de Joseph Robledo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Dinheira economica**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Chronica Elegante**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**delgado de policia do "distrito desalva"**, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Subsídios allemdes**  
O do Clube de Policia Municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Voluntarios especiaes**  
A Junta Militar de Saúde, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Tournée artistica**  
Pelo Pôrta chegaram a Mãonão dois artistas de nome e que têm a honra de serem os primeiros a serem recebidos em nossa terra, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Visitas do governador**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Estado**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**BRASIL — ALEMANHA**  
Um djalos de Joseph Robledo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Dinheira economica**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Chronica Elegante**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**delgado de policia do "distrito desalva"**, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Subsídios allemdes**  
O do Clube de Policia Municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Voluntarios especiaes**  
A Junta Militar de Saúde, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Tournée artistica**  
Pelo Pôrta chegaram a Mãonão dois artistas de nome e que têm a honra de serem os primeiros a serem recebidos em nossa terra, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Visitas do governador**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Estado**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**BRASIL — ALEMANHA**  
Um djalos de Joseph Robledo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Dinheira economica**  
S. ex. o sr. governador do Estado, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Chronica Elegante**  
Ficam convocados todos os alumnos para se reunirem no prédio do Grupo Escolar "Saldanha Maranhão" hoje ás 13 1/2 horas para prestar assistência á festa da Liga de Defesa Nacional "M. do Sant'Anna D'Almeida".

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Antevistorio**  
O administrador da casa de rendas de Curitiba do Sul com o seu secretario, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**O Municipio**  
Exercendo de hoje em diante o cargo de secretario municipal, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

NUMERO 126

**O Observatorio Meteorologico**  
Temperatura maxima 27.0  
Temperatura minima 24.0  
Velocidade do vento (metros) 2.30  
Estado do céu 2.1

**Pôla thesauraria da Delegacia Fiscal**  
A delegacia fiscal de Curitiba, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.

**Comunicação que sobe ao governo**  
A comunicação que sobe ao governo, e não apenas o dia de uma festa, e não apenas o dia de uma festa.





AS PROEZAS DE LUZ PADRE

o BANDO TELEGRÁFICO AO PRESIDENTE DO CEARA

DECLARAÇÕES SENSACIONAIS

CLAYTON (Luz Padre) — (Heterodoxo) O bandido Luz Padre apareceu no momento da fuga de Brasília das Santos, e depois de alguns dias de fuga regressou à capital do Ceará...

Mobiliários Elegantes AU CONFORTELA

RUA SETE DE SETEMBRO, 22

SEMPRE OS AUTOMOVEIS

Um soldado de cavalaria atropelado

Com o cavalo n. 72, pastora, hoje pela rua Dr. Dias da Cruz, na Gavena, o soldado de cavalaria n. 112, do 1.º regimento, de nome Alberto Viana Siqueira...

Justino da Serpa, Hugo Carneiro e Las Casas do Oliveira

Advogados, Rua 7 de Setembro, 22, Tel. C. 637

NOTAS RELIGIOSAS

Comemoração hoje, às 17 horas do meio, no templo do Bom Jesus, em homenagem ao aniversário do nascimento de todos os brasileiros do Brasil...

DOENÇA DOS CABELLOS

Doença alérgica conhecida como "TUBERCULO ALÉRGICO" ou "ALOPECIA ALÉRGICA"...

"D. Quixote" um excelente manual de medicina popular sobre a "D. Quixote"...

PELAS ASSOCIAÇÕES

Sociedade Beneficente Protetora dos Vendedores do Brasil

Protestos em favor da Associação de Vendedores do Brasil...

TURBINA, LOMBAS E VIGAS

André de Barros "Pérola" de um ciclo de 11, são duas bombas centrifugas de 100 litros e 4 metros poligonais...

"O Highland Rover" veio do sul

Procedente da Patália chegou pela manhã o "Highland Rover", um dos melhores modelos sanitários e tranzados 23 passageiros para o Rio, e 66 em trânsito para a Ilha de Itaipava...

O concurso para comissário de polícia

Não param as reclamações

A respeito do concurso para a cargo de comissário de polícia, cuja prova oral de escrita se realizou, reabrem-se um concurso a seguinte ordem...

Assistência da Colônia Portuguesa aos Orphãos da Guerra

Programa de Assistência aos Orphãos da Guerra, elaborado pelo Conselho Nacional de Assistência Social...

A VALENTINA

A policia interfere

Sem nenhuma das fotos, estava sendo feita, hoje, o registro do casamento de Sr. e Sra. Maria da Glória...

ASMA? "SOLUÇÃO DE HARTMANN" (Formula alemã) - Único medicamento que combate na essência a origem da enfermidade

CASA YUDEBROU 77 - Tel. 61-11-810 - S. PAULO - DROGARIA BARCEL

DA PLATEA

PRIMEIRAS

"A Dobra", no Lyrio

Despachos de Junta de Alitamento

"Casta Sabrosa", no Palace

NOTÍCIAS

Atividade acadêmica

Querem que pague o que não lhe dá

D. Carolina Silveira, moladora na casa n. 23, na rua Paulo Freixo, em Jacarepanga, recebeu um "aliquota" sobre a casa...

Professor Vasconcelos

Aluno, hoje, professor de português, D. João de Deus, hoje, professor de português, D. João de Deus...

Despachos de Junta de Alitamento

A Junta de Beneficência e São João de Deus, em sessão de 24 de setembro, decidiu sobre os pedidos de alitamento...

Hins, bexiga, ligado

LAMBARY

A MELHOR "LAMBARY" MINERAL

TIRO DE GUERRA 115

Alameda, 2, de onde, sob o comando de Major Carlos de Almeida, o tiro de guerra 115...

Syphilis, Vias Urinárias

Atividade acadêmica

ATROPELADO E FUGIU

Atividade acadêmica

GRANDES ABATIMENTOS

em meias, luvas, lençóis e bolsas, continuamos fazendo durante as OBRAS por que está passando nossos Armazéns.

Reclame meias de seda para senhora a 6500.

LUVARIA GOMES

TRAVESSA S. FRANCISCO 38

Relatório da Câmara Portuguesa de Comercio e Industria

Atividade acadêmica

Um donativo à Irmandade de Santo Cristo

Atividade acadêmica

9 ANOS ASTHMÁTICA!

Atividade acadêmica

Paul Feval

Atividade acadêmica

O MATADOR DE TIGRES

Atividade acadêmica

"A NOITE" MUNDANA

ANIVERSÁRIOS

Atividade acadêmica

SPORTS

Corridos

Atividade acadêmica

O VIOLÃO

Atividade acadêmica

Consultorio medico

Atividade acadêmica

Atividade acadêmica