

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIA FETZER LUCA

“O BELLO SEXO”: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS
PRÁTICAS MUSICAIS DE MULHERES INTÉRPRETES VIOLONISTAS NO
BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1960

PORTO ALEGRE

2022

MARIA FETZER LUCA

“O BELLO SEXO”: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE AS
PRÁTICAS MUSICAIS DE MULHERES INTÉRPRETES VIOLONISTAS NO
BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1960

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música - Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein.

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Fetzer Luca, Maria
"O Bello Sexo": uma abordagem etnomusicológica
sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes
violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960
/ Maria Fetzer Luca. -- 2022.
180 f.
Orientador: Marília Raquel Albornoz Stein.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Mulheres violonistas. 2. Etnomusicologia. 3.
Gênero. 4. Etnografia. I. Albornoz Stein, Marília
Raquel, orient. II. Título.

MARIA FETZER LUCA

**“O Bello Sexo”: uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de
mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia - Musicologia.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marília Raquel Albornoz Stein.

Aprovada em: _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Marília Raquel Albornoz Stein - UFRGS
(Orientadora e Presidente da Banca)

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth da Silva Lucas - UFRGS

Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho – UFBA

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e a Nossa Senhora pela vida.

A meus pais, Renato e Ana pela dedicação, incentivo e compreensão durante todo o percurso de meus estudos acadêmicos. Os quais desde o início de minha graduação acompanharam e fizeram de meu sonho o sonho deles também. Agradeço também aos meus avós e familiares pela compreensão neste período que não pude estar muito presente.

Agradeço a Prof^ª Dr^ª Marília Raquel Albornoz Stein cujas constantes orientações foram decisivas para a realização desta pesquisa. Pelo exemplo de dedicação e amor a área acadêmica apresentados a mim em todos os momentos durante estes quase dois anos. E pela paciência e compreensão durante minha jornada pelo mestrado, aconselhando-me e incentivando-me a prosseguir estudando.

Agradeço também aos professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS) os quais tive oportunidade de conhecer e ser aluna: Reginaldo Gil Braga, Maria Elizabeth Lucas, Isabel Porto Nogueira e Marcos Vinícius Araújo, seus ensinamentos durante as aulas do curso de pós-graduação foram decisivas para pensar muitas das questões abordadas nessa dissertação e me fizeram crescer como profissional.

Agradeço as violonistas Ana Lia, Maria Livia, Cristina e Rita, que tornaram esta pesquisa etnográfica possível, e dispuseram de seu tempo para conversarmos durante estes quase dois anos, tornando-se não apenas colaboradoras desta pesquisa, mas pessoas que nutro um carinho e admiração como profissionais da música.

Agradeço também a outras pessoas que estiveram comigo nestes dois anos, me apoiando, me incentivando e auxiliando em muitos momentos que encontrei dificuldade durante minha caminhada pela pós-graduação: Lucas e Adriana.

RESUMO

O termo “estudos de gênero” apareceu no *New Grove Dictionary of Music* como um verbete pela primeira vez por volta dos anos 1970. Inicialmente com o intuito de recuperar a história das mulheres na música, os debates sobre música e gênero estão cada vez mais presentes nas ciências musicais. Em convergência com essa corrente, esta dissertação teve por objetivo investigar a construção das identidades sociais e artísticas e as práticas musicais das mulheres violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, problematizando as relações de gênero nas práticas violonísticas de mulheres musicistas brasileiras. Partindo de um referencial teórico-metodológico de base etnomusicológica, utilizaram-se como procedimentos a etnografia multissituada com mulheres violonistas que atuaram no século XX e a etnografia histórico-documental, analisando fontes impressas disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e arquivos pessoais cedidos para consulta pelas violonistas interlocutoras deste trabalho. A pesquisa, realizada exclusivamente de modo virtual, acabou sendo uma oportunidade de conversar com violonistas que de outro modo não teria acesso facilmente. Este trabalho contou com a participação de quatro mulheres violonistas citadas nos três primeiros periódicos brasileiros voltados ao violão do século XX - *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e mestres* (1964-1968) - ou que estão relacionadas proximamente a violonistas nesta situação: Ana Lia O. Braun, Cristina Tourinho, Maria Livia São Marcos e Rita Moura Fortes. Apesar da historiografia da música ter sido delineada historicamente a partir de uma perspectiva eurocêntrica, colonial e patriarcal, através das análises, observou-se um grande número de violonistas mulheres serem citadas em revistas especializadas no instrumento no período delimitado - por articulistas homens, com raras exceções. Ao mesmo tempo que os periódicos davam visibilidade às mulheres, as formas como as violonistas são referidas foram interpretadas nessa pesquisa como reflexo e produtor de disparidade entre homens e mulheres, em diferentes campos do social. A análise etnomusicológica dos registros nos periódicos, realizada a partir dos diálogos com as violonistas supracitadas, buscou recuperar a história do protagonismo de mulheres na história do violão no Brasil, além de contribuir para a bibliografia violonística nacional.

Palavras-chave: Mulheres violonistas. Etnomusicologia. Gênero. Etnografia.

ABSTRACT

The term “gender studies” appeared in the *New Grove Dictionary of Music* as an entry for the first time around the 1970s. Initially with the aim of recovering the history of women in music, debates about music and gender are increasingly present in the music sciences. In convergence with this current, this dissertation aimed to investigate the construction of social and artistic identities and the musical practices of guitarist women in Brazil between the 1920s and 1960s, questioning gender relations in the guitar practices of Brazilian musician women. Starting from an ethnomusicological theoretical-methodological framework, the multi-situated ethnography with female guitarists who worked in the 20th century and the historical-documentary ethnography were used as procedures, analyzing printed sources available by the Brazilian Digital Newspaper of the National Library and the personal files provided for consultation by the guitarists involved in this work. The research, carried out exclusively in a virtual way, ended up being an opportunity to talk to guitarists who otherwise would not have easy access. This work had the participation of four guitarist women mentioned in the first three Brazilian periodicals dedicated to the guitar of the 20th century – *The guitar* (1928-1929), *The voice of the guitar* (1931), *Guitar and masters* (1964-1968) – or that are closely related to guitarists in this situation: Ana Lia O. Braun, Cristina Tourinho, Maria Livia São Marcos, and Rita Moura Fortes. Although the historiography of music has been historically outlined from a eurocentric, colonial and patriarchal perspective, through the analysis, it was observed that a large number of female guitarists were mentioned in magazines specialized in the instrument in the delimited period - by male writers, with rare exceptions. At the same time that the periodicals gave visibility to women, the ways in which the female guitarists are referred to were interpreted in this research as a reflection and producer of disparity between men and women, in different social fields. The ethnomusicological analysis of the records in the periodicals, carried out from the dialogues with the aforementioned female guitarists, sought to recover the history of women’s protagonism in the history of the guitar in Brazil, in addition to contributing to the national guitar bibliography.

Keywords: Guitarist Women. Ethnomusicology. Gender. Ethnography.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro de relação entre as revistas e as mulheres violonistas	27
Figura 2 - O programa presente no jornal A rua.....	37
Figura 3 - Anúncio na revista O violão	43
Figura 4 - Carta publicada na revista ao diretor	56
Figura 5 - Arranjo enviado por Celia Borges	57
Figura 6 - Homenagem da revista O violão a Josefina Robledo	59
Figura 7 - Reportagem sobre a posição do braço no violão	60
Figura 8 - “Senhorita” Mery Buarque em foto para a revista O violão.....	62
Figura 9 - “Senhorita” Arlette Ribeiro	64
Figura 10 - Capa da revista A voz do violão nº 1	65
Figura 11 - Capa da revista A voz do violão nº 3	65
Figura 12 - Anúncio.....	66
Figura 13 - Excerto de reportagem escrita por Maria Lívia na edição nº 4	66
Figura 14 - Reportagem escrita por Maria Lívia na edição nº 5	67
Figura 15 - Ivonne Rebello na 1ª edição da revista O violão	76
Figura 16 - “Senhorita” Léa Baronkel.....	79
Figura 17 - Olga Prager Coelho e alunas.....	80
Figura 18 - Arranjo de Olga Prager para a revista O violão.....	81
Figura 19 - Arranjo enviado por Maria Luiza Galdo à revista	82
Figura 20 - Helena de Magalhães Castro.....	83
Figura 21 - Stefana de Macedo.....	86
Figura 22 - Olga Prager Coelho.....	87
Figura 23 - Maria Lívia São Marcos tocando violão.....	92
Figura 24 - Julieta Corrêa Antunes para revista Violão e Mestres	95
Figura 25 - Programa de recital no XI Congresso da A.M.M.G em Poços de Caldas (MG).....	96
Figura 26 - Programa de recital no Teatro Municipal Dr. Perdigão em São Carlos (SP)	97
Figura 27 - Recorte de reportagem na Revista Litoral Norte	99
Figura 28 - Heddy Cajueiro	104
Figura 29 - Reportagem na revista Intercâmbio	107
Figura 30 - Thereza Alves em postura para tocar violão.....	111
Figura 31 - Posições sugeridas pelo método de Parkening	114
Figura 32 - Posição ensinada por Tárrega	115

Figura 33 - Última apresentação sob regência de Julieta, violonistas de vestido.....	118
Figura 34 - Apresentação na Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo, já com novas roupas.....	118
Figura 35 - Apresentação Conjunto Princesas do Violão.....	124
Figura 36 - Matéria escrita por Maria Lívia sobre o Curso em Aracaju	127
Figura 37 - Matéria da revista Violão e Mestres n° 1.....	131
Figura 38 - Matéria da revista Violão e Mestres n° 3.....	132
Figura 39 - Matéria da revista Violão e Mestres n° 2 sobre recital em Lisboa	134
Figura 40 - Programa do recital de Heddy Cajueiro.....	136
Figura 41 - Programa musical de 1977 do Conjunto Princesas do Violão.....	139
Figura 42 - Folha de estudos de Ana Lia.....	142
Figura 43 - Partitura 2° Violão da música Ave Maria.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
OBJETIVOS.....	13
Objetivo geral	13
Objetivos específicos	13
REVISÃO DE LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO	13
METODOLOGIA.....	22
1 HISTÓRIA DO VIOLÃO NO BRASIL, UMA PERSPECTIVA FEMININA....	31
1.1	HISTORIOGRAFIA E A QUEBRA DE PARADIGMAS 31
1.2 SER MULHER E VIOLONISTA.....	33
1.3 DO ESQUECIMENTO AOS PALCOS: MUDANÇAS DE ARES NO CENÁRIO VIOLONÍSTICO	36
1.3.1 Repercussão no Palácio do Catete (Nair de Teffé)	36
1.3.2 Um recital que mudou a trajetória do violão nas salas de concerto (Josefina Robledo)	40
1.3.3 Uma menina e seu violão: Yvonne Rebello	44
1.3.4 Mulheres em evidência: os periódicos voltados ao violão no Brasil	45
2 REVISTAS SOBRE VIOLÃO E AS MULHERES	50
2.1 REVISTAS SOBRE VIOLÃO DO SÉCULO XX.....	50
2.1.1 O violão (1928-1929)	52
2.1.2 A voz do violão (1931)	53
2.1.3 Violão e Mestres (1964-1968)	54
2.2 RELAÇÕES DE GÊNERO NAS REVISTAS DE VIOLÃO	56
2.3 QUESTÕES SOCIAIS E ÉTNICO-RACIAIS PRESENTES NAS REVISTAS..	72
2.4 AS MUITAS FACES DA MULHER NOS PALCOS: DIFERENTES REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS.....	78
2.4.1 Alunas / professoras	79
2.4.2 Performers / Compositoras / Arranjadoras	81
2.4.3 Folcloristas	82
Helena de Magalhães Castro (18/09/1902, São Paulo - 1995, ?)	83
Stefana de Macedo (29/01/1903, Recife – 01/09/1975, Rio de Janeiro)	85
Olga Prager Coelho (12/08/1909, Amazonas – 25/02/2008, Rio de Janeiro)	86
3 RELATOS PELAS VOZES DE VIOLONISTAS MULHERES	90
3.1 MARIA LÍVIA SÃO MARCOS.....	92

3.2 JULIETA CORRÊA ANTUNES.....	95
3.2.1 Ana Lia O. Braun	98
3.2.2 Rita Moura Fortes	101
3.3 HEDDY CAJUEIRO.....	103
3.3.1 Cristina Tourinho	106
4 EXPERIÊNCIAS SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	109
4.1 CORPO E IMAGENS.....	110
4.1.1 Recitais, estantes e posturas: formas de tocar em público	111
4.1.2 Vestidos, faixas e calças: a modernização através do tempo	117
4.1.3 Análise	119
4.2 RELAÇÕES DE PODER.....	120
4.2.1 Saber se impor: relações de gênero presentes no meio violonístico	120
4.2.2 Análise	122
4.3 PIONEIRISMO E CONSTRUÇÃO CULTURAL.....	122
4.3.1 Pioneira no ensino do violão na UFBA - Heddy Cajueiro	123
4.3.2 O Conjunto Princesas do Violão, feminismo e inovação - Julieta Corrêa Antunes	124
4.3.3 Maria Livia São Marcos	126
A escritora e o Curso de Violão em Aracaju	126
Memórias do Rádio e da Televisão	130
4.3.4 Análise	133
4.4 PRÁTICAS MUSICAIS VIOLONÍSTICAS.....	133
4.4.1 Os gêneros musicais e os locais de apresentação	134
4.4.2 Metodologias de ensino e aprendizagem do violão	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	149
APÊNDICE A - MENÇÕES ÀS VIOLONISTAS	159
APÊNDICE B - MULHERES VIOLONISTAS E PAPÉIS SOCIAIS DESTACADOS PELAS REVISTAS INCLUINDO AS FONTES DE APARIÇÕES NAS REVISTAS	165
APÊNDICE C - LISTA DE NOMES DAS VIOLONISTAS NAS REVISTAS	173

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu de pensamentos gerados no decorrer de toda a minha trajetória na graduação, diante da perplexidade ao me deparar com uma lacuna presente na bibliografia da história da música em relação à figura da mulher, especialmente na literatura violonística de até meados do século XX e década de 1960. Meu interesse pelo tema é resultado de muitas reflexões sobre minha própria formação. Licenciada em música pela Universidade de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul (RS), sempre tive o anseio de continuar estudando e aprender cada dia mais. Por incentivo do professor Gérson Werlang, que na época ministrava as disciplinas de violão e história da música naquele curso, resolvi fazer o bacharelado em instrumento, com a sensação de que se tratava de uma decisão ousada, em que me arriscava, por causa da minha percepção de se tratar de um universo construído socialmente como dos homens. No ano seguinte à formatura na Licenciatura em Música, ao mesmo tempo em que iniciei o Bacharelado em Música - Instrumento Violão, tive a chance de cursar uma especialização em Música na mesma instituição, com o trabalho de conclusão do curso também voltado à performance do violão.

Tendo aprendido a tocar violão e guitarra em casa e com aulas particulares, acreditei ser de grande valia poder me aprofundar no estudo do instrumento durante a segunda graduação e também na especialização. Em 2016, ao iniciar o curso Bacharelado em Violão fui percebendo que havia um número muito maior de homens do que de mulheres na área. Com o tempo, observando a exposição exacerbada de produções cujos compositores e performers reconhecidos são em sua grande maioria homens, o porquê de haver tão poucas mulheres no meio foi uma questão que me intrigou. Compreender o meu lugar no campo da performance violonística e saber quem são as mulheres que fizeram parte da construção deste campo fez-se tarefa necessária e urgente. Em 2019, escrevi meu trabalho de conclusão de curso sobre a produção composicional de cinco mulheres violonistas (quatro europeias e uma norte-americana). Desta maneira, iniciei minhas buscas por conhecer melhor a história das mulheres no violão. Entretanto, intrigava-me cada dia mais a história de brasileiras que dedicaram suas vidas ao instrumento, e assim o tema desta dissertação teve início.

Consultando fontes contemporâneas sobre a história da música ocidental-europeia, como, por exemplo, Candé (2001), percebe-se que as mulheres sempre estiveram presentes na vida musical, porém com frequência tratadas como coadjuvantes

de outros músicos, muitas vezes familiares destas mulheres. Esse foi o caso de Clara Schumann: compositora, pianista, concertista, mãe e esposa. Seu nome foi muitas vezes vinculado ao de seu marido, o pianista e compositor Robert Schumann, em relação a cujas composições as de Clara Schumann foram grandemente negligenciadas.

No Brasil não foi diferente o processo de invisibilização das mulheres na história da música praticada no país. Ao analisar a historiografia da música brasileira, percebemos que a grande maioria da literatura produzida no país, escrita por autores como Mário de Andrade (1933), se atém a replicar modelos europeus de uma história da música heteronormativa e voltada para um viés nacionalista e folclorista, pelo qual a música de concerto é classificada como superior às músicas populares e tradicionais, com base em uma hierarquia de valores estéticos constituídos pelas classes dominantes cujos principais representantes são músicos eruditos homens.

Embora os trabalhos seminais de pesquisa histórica da música do país tenham sido realizados por não acadêmicos, a musicologia quebra esse paradigma em meados dos anos 1970 e 1980, com o surgimento de produções no campo da pesquisa em música de vertente histórica, escritas por musicólogos. Ao analisar fontes sobre a história da música brasileira, percebemos raras menções a musicistas mulheres. Bruno Kiefer, por exemplo, em *História da música brasileira* (1976), cita apenas o nome de Chiquinha Gonzaga de passagem, na sessão dedicada à biografia de Ernesto Nazareth. Já Vasco Mariz (1981) inclui mulheres compositoras contemporâneas em seu panorama da história da música brasileira. Ainda assim, a perspectiva historiográfica da música hegemônica no país converge para narrativas sobre compositores homens e de música de concerto.

Há, no entanto, uma nascente produção histórico-musicológica no Brasil inspirada na etnomusicologia e/ou em uma musicologia feminista, que vem problematizando as narrativas dominantes sobre as mulheres na história da música brasileira, assim como destacando a presença de mulheres e coletivos de mulheres na história da música, colaborando para a constituição de uma (etno)musicologia emergente. Exemplos podem ser vistos em trabalhos de Fabiane Behling Luckow (2011), Laila Rosa *et al.* (2015) e Isabel Porto Nogueira (2011).

Se procurado em livros em língua inglesa que tratam dos períodos históricos do violão, como Summerfield (2003), Tyler (2002), Wide (2001) e Turnbull (2006), podemos perceber que os violonistas citados são em sua grande maioria homens. Mesmo havendo mulheres exercendo a prática do violão nos mesmos contextos dos homens, elas são raramente mencionadas. Algumas violonistas parecem ter obtido maior notoriedade

por serem parentes de violonistas homens. Um exemplo é Emília Giuliani-Guglielmi (1813-1850), que teve sua trajetória como performer do violão no século XIX reconhecida pela musicologia histórica. Filha do também violonista Mauro Giuliani, Emília foi instrumentista, concertista e compositora.

O violão conta com um vasto repertório idiomático, tanto na música de concerto quanto na música popular, inúmeros intérpretes em diversos períodos históricos e um amplo público apreciador. Ainda assim, a literatura especializada sobre as mulheres violonistas no Brasil ainda é relativamente pequena, demandando que mais pesquisas sejam realizadas. Conforme explica Camila Fresca (2016):

No Brasil contemporâneo, discussões relativas a gênero, bem como as lutas feministas, estão em pauta provavelmente como nunca antes. As questões pululam e obrigam a refletir e debater sobre assuntos normalmente relegados a segundo plano ou até a plano nenhum: isonomia salarial entre homens e mulheres, o direito ao corpo, a violência contra as mulheres e a liberdade de ir e vir são apenas algumas das pautas. Especificamente no campo musical, essa discussão é mais do que necessária: se as lutas feministas conseguiram grandes avanços em algumas áreas, em outras a presença e atuação da mulher permanece tímida (FRESCA, 2016, p. 242).

Diante deste contexto, procuramos levantar algumas questões com relação à presença das mulheres no cenário violonístico no Brasil. De que forma as mulheres participaram do cenário violonístico brasileiro do século XX e o modificaram? Além disso, quem eram estas mulheres que se apropriaram do violão como seu instrumento? O que estas mulheres têm a dizer de suas experiências como violinistas e da forma como foram registradas e difundidas suas trajetórias e de outras mulheres violonistas?

Ao tentar responder estas questões, a presente dissertação buscou investigar e responder ao problema de pesquisa: como ocorreu a construção das identidades sociais e artísticas das mulheres violonistas no Brasil no século XX, levando em consideração como estas mulheres desenvolveram suas performances musicais e assim contribuíram para o cenário violonístico do período? Não é a falta de informações sobre as mulheres na música violonística no Brasil, mas sim a proposta de uma abordagem embasada em um olhar e uma escuta feministas sobre fontes primárias e sobre conversas e entrevistas com mulheres violonistas, o que torna essa dissertação relevante. Uma aproximação etnográfica às violonistas presentes nos periódicos estudados, ou genealogicamente ligadas a elas, permitiu complementar as narrativas escritas e visuais encontradas nos periódicos com novas formulações memoriais e interpretativas. Este trabalho se fez

necessário para entender melhor aspectos da história do violão no Brasil ainda pouco disseminados e enriquecer sua literatura.

O tema foi abordado por uma perspectiva etnomusicológica, a partir da pesquisa etnográfica em periódicos e através de uma etnografia multissituada com interlocutoras violonistas em atividade ou ligadas genealogicamente com mulheres violonistas atuantes entre as décadas de 1920 e 1960, em favor da compreensão da presença feminina ao violão na música no Brasil, especialmente naquele período.

OBJETIVOS

Objetivo geral

-Investigar a construção das identidades sociais e artísticas e as práticas musicais das mulheres violonistas no Brasil, em um período em torno de meados do século XX.

Objetivos específicos

- Analisar a presença das mulheres no cenário violonístico brasileiro;
- Elucidar de que maneira as mulheres contribuíram para o cenário violonístico da música no país;
- Contextualizar significados e práticas da música violonística de mulheres brasileiras;
- Levantar dados sobre violonistas mulheres em jornais e revistas disponíveis na Biblioteca Nacional e em arquivos pessoais compartilhados pelas violonistas;
- Investigar, sob a ótica de violonistas mulheres, através da análise documental e da etnografia multissituada, suas vivências sociais e artísticas.

REVISÃO DE LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO

[...] é impensável que qualquer mulher nos dias de Shakespeare tivesse tido o dom de Shakespeare. Porque um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis. Não nascia na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não surge hoje entre as classes trabalhadoras. Como, então, poderia surgir entre mulheres cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, pouco antes de deixarem o berço, e ao qual eram impelidas pelos pais e obrigadas pelo poder da lei e dos bons costumes? Ainda

assim, gênios desse tipo não de ter existido entre as mulheres, da mesma forma que não de ter existido entre as classes trabalhadoras (WOOLF, 2014, p. 38).

Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (2014[1929]), abre um diálogo com relação à visão do papel da mulher no mundo da literatura, no Reino Unido do começo do século XX. A autora, nessa narrativa, faz uma crítica à sociedade patriarcal, que, a partir dessa perspectiva, acabava diminuindo as mulheres perante trabalhos tidos como masculinos. E por que não fazemos essa reflexão na música ou na cultura em geral e também no contexto brasileiro contemporâneo?

Desde seu início as pesquisas feministas nas ciências musicais geraram mudanças de paradigma, como consequência da ruptura com as posturas teóricas estabelecidas pelos estudiosos clássicos. Autoras pioneiras da investigação de gênero na música, como as norte-americanas Susan McClary (1991), Marcia Citron (1993) e Ruth Solie (1994), contestam em seus textos a alteridade à sombra que representaria a mulher perante o homem no ambiente musical, que sempre foi e ainda é presente na história da música de matriz ocidental-europeia e na cultura ocidental em geral. O feminismo, como uma nova corrente de pensamento, se disseminou em várias partes do mundo a partir do início do século XX, em oposição à visão dominante nas sociedades patriarcais de que à mulher estaria reservado um papel de subserviência ao homem, alicerçado na repressão de seus desejos individuais e na invisibilização de seus feitos públicos. O pensamento feminista inicia-se fundado em uma mudança de pensamento social perante novos grupos e seus interesses, como nos mostra Sandra Jatahy Pesavento, em relação à formação do pensamento científico na história cultural pós-segunda guerra:

A dinâmica social se tornava mais complexa com a entrada em cena de novos grupos, portadores de novas questões e novos interesses. Os modelos correntes de análise não davam mais conta, diante da diversidade social, das novas modalidades de fazer política, das renovadas surpresas e estratégias da economia mundial, e, sobretudo, da aparente *escapada* de determinadas instâncias da realidade - como a cultura, ou os meios de comunicação de massa - aos marcos racionais e de logicidade (PESAVENTO, 2003, p. 5).

A partir desse ponto de vista emergente, descrito por Pesavento, pesquisadores de diversas áreas começam a questionar a abordagem historiográfica que privilegia as grandes narrativas. Voltando-nos à historiografia musical, percebemos que esta também sempre foi dominada por um sistema hierárquico de atividades relacionadas ao fazer musical predominantemente masculino, as mulheres sendo limitadas à música doméstica. Abrindo um horizonte crítico em relação a isto, cientistas musicais compreendem a

necessidade de reconsiderar a análise histórica clássica, propondo novas narrativas, que incorporem raça, gênero e sexualidade como importantes dimensões da realidade. Como aponta Jeffrey Kallberg (2001), no *New Grove Dictionary of Music*:

Como em outras disciplinas, quanto mais musicólogos aprendem sobre as mulheres anteriormente negligenciadas pelo cânone das obras-primas aceitas, mais elas percebem a necessidade de reavaliar os processos históricos que resultam em sua formação - em cujos interesses os cânones operam, o que é incluído, o que excluiu e por meio de quais critérios (KALLBERG, 2001, p. 44, tradução nossa).

É no sentido de enfrentar a negligência e demais operações pelo cânone musical em relação às mulheres, que etnomusicólogas como Ellen Koskoff (1987), Marcia Herndon e Susanne Ziegler (1991) e Jane Sugarman (1997) começaram a incorporar em seus estudos sobre culturas musicais as questões de gênero. Kallberg aponta também para a importância das pesquisas sobre gênero na etnomusicologia em culturas não europeias e não anglo-saxônicas para a compreensão das tradições europeias e norte-americanas:

Como os etnomusicólogos estudam as divisões de trabalho baseadas em gênero entre as culturas, eles ajudam a diminuir o fosso de longa data entre a tradição da arte ocidental e as culturas de “outros”. A comparação de estruturas e justificativas para hierarquias de gênero em diferentes culturas lança luz não apenas sobre pessoas em partes remotas do globo, mas também sobre práticas e tradições culturais europeias e norte-americanas, que há muito reivindicam isenção da análise etnográfica (KALLBERG, 2001, p. 44, tradução nossa).

Ao analisar a história da etnomusicologia, Helen Myers (1992) observa que ocorreram mudanças de paradigma com relação a assuntos abordados em pesquisas etnomusicológicas entre os anos de 1970 a 1990. Nesse sentido, a disciplina passa a introduzir, em sua busca de compreensão da realidade em sua complexidade, temas ligados à música urbana – por exemplo, por Bruno Nettl (1978) - e à dimensão do gênero na música - por exemplo, em Richard Keeling (1989).

A inserção de pesquisas sobre música e gênero nas ciências musicais tem crescido no Brasil. Não são raros os trabalhos que vêm sendo feitos nos últimos anos que tenham como tema questões de gênero. Em uma breve tentativa de traçar um panorama do estado da arte relacionado a gênero e música no Brasil, analisamos os bancos de dados do Portal Capes, comunicações de anais em congressos, além de repositórios institucionais.

Consultando o *site* do Portal Capes, fazendo uma busca com as palavras-chave “música [e] gênero”, encontraram-se 5.779 resultados. Com exceção de alguns trabalhos, como por exemplo o artigo de Patrícia Porto e Isabel Nogueira (2007), a grande maioria não diz respeito a mulheres no cenário violonístico da música de concerto, mas trata das

mulheres presentes na música popular inseridas em grupos musicais. Já ao pesquisar pela palavra “violonista[s]”, os resultados diminuem para 22. Destes, pode-se citar o artigo de Humberto Amorim e Daniel Wolff, intitulado *Paqueta Baylina: uma trajetória musical esquecida no sul do Brasil* (2018), sobre a trajetória de uma violonista porto-alegrense, Paqueta Baylina, cuja abordagem privilegia a história da artista no cenário musical rio-grandense e como a violonista inseriu-se no meio violonístico do início do século XX, em um período em que as mulheres, para serem bem vistas pela sociedade, tinham um modelo de comportamento social a seguir que desestimulava a prática violonística.

Outros dados interessantes foram obtidos com relação aos estudos etnomusicológicos. Ao pesquisar a palavra-chave “etnomusicologia”, obtiveram-se 506 resultados e, quando procurado por “etnomusicologia [e] mulheres”, os resultados caíram para 19, quase 96% a menos do total de artigos presentes na área. Na busca às palavras “etnomusicologia feminista”, encontraram-se 8 resultados. Ao pesquisar pelos termos em inglês, a produção apareceu proporcionalmente mais relevante do que em português: 11.624 resultados para “ethnomusicology” e 2.187, para “ethnomusicology [and] women”, 18,8% do total de trabalhos em língua inglesa relacionados à etnomusicologia. Já ao buscar os termos “feminist ethnomusicology” os resultados caíram para 4,6% (542) do total de pesquisas na área.

O mapeamento realizado no Portal Capes mostra uma quantidade de produções relativamente pequena na área de estudos voltados ao violão como instrumento da prática musical de mulheres, assim como poucas investigações sobre problemáticas feministas na música, se comparado com outras temáticas das ciências musicais.

Em anais de congressos, comunicações relacionadas a gênero e música têm sido recorrentes. Nos Anais da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), por exemplo, foram encontrados artigos sobre a relação entre gênero e música (MOREIRA, 2012), mapeamentos da produção científica sobre gênero e música no Brasil (ROSA, 2015) e estudos etnográficos sobre mulheres no meio popular (GREGORY, 2011). As pesquisas em grande parte são voltadas a traçar panoramas históricos da disciplina com relação ao gênero como campo de estudo.

Em contraponto, ao mapear resumos e artigos completos de comunicações presentes nos congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) com relação a gênero e música, constatamos que pouco mais de meia dúzia de trabalhos até 2018 tinham como foco este tema. Já na Série Pesquisa em Música no Brasil, da linha editorial da ANPPOM, que conta com sete volumes, o terceiro volume,

intitulado *Estudos de Gênero, Corpo e Música* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013) é dedicado exclusivamente aos estudos de gênero. Com um crescente número de pesquisadores que passam a se dedicar a questões de gênero na música, o evento começa a ter simpósios voltados aos estudos feministas e de gênero. Em 2018, no XXVIII Congresso ANPPOM, foi incorporado ao evento o Simpósio Temático “A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial”, contando com 18 comunicações totalmente voltadas a questões de gênero e música. Na penúltima edição do evento, que ocorreu em Pelotas em 2019, a novidade veio com o mesmo Simpósio Temático com o nome atualizado: “Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres”, contando com 17 apresentações de trabalhos. É necessário relatar que estudos voltados especificamente à temática de gênero e violão também são encontrados nos congressos da ANPPOM. Entre eles, podemos citar *Na cadência do gênero: histórias de vida das docentes universitárias violonistas brasileiras (1980-2018)*, da violonista Simone Lacorte Recôva (2019), e *As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”*, da violonista, professora e historiadora Márcia Taborda (2013), que apresenta um panorama histórico sobre as “senhoritas”, como eram chamadas moças da elite carioca que se dedicavam ao violão nos anos 1920.

Ao buscar em alguns repositórios institucionais de programas de pós-graduação em música brasileiros em funcionamento no ano de 2020 por teses e dissertações que tivessem relação com questões de gênero e música e/ou gênero e violão, constata-se que grande parte das universidades conta com uma quantidade considerável de estudos voltados ao gênero na música, como, por exemplo, a dissertação de Rodrigo Gomes (2011), sobre a importância das mulheres no samba no século XX, e a tese de Silvana Scarinci (2006), sobre os lamentos na obra da compositora barroca Barbara Strozzi. Estudos relacionados a gênero e violão são menos frequentes. Entre eles podemos citar uma tese em andamento na UnB, da doutoranda Simone Lacorte Recôva, que se sobressai pela abordagem da relação de gênero com violão no Brasil contemporâneo. Entretanto, essa pesquisa está sendo desenvolvida na área de história, a partir de cuja perspectiva a autora discorre sobre a história de professoras universitárias violonistas no Brasil.

Como podemos ver a partir dessa breve análise do estado da arte dos estudos de gênero e música, a mulher na história da música e sua inserção em diferentes espaços musicais são temas que se têm tornado cada vez mais recorrentes nas ciências musicais. As pesquisas sobre as mulheres no universo musical vêm ganhando destaque ao longo

dos anos, explorando a análise de obras de musicistas, de performances feitas por mulheres e da influência destas no ambiente musical em que vivem ou circulam. Se esses assuntos vêm sendo amplamente abordados em congressos e pós-graduações, entretanto, questões de gênero no cenário violonístico são temas menos estudados, mas que têm ganhado espaço no ambiente acadêmico e científico, abrindo o escopo dos estudos musicológicos e etnomusicológicos nos últimos anos. A fim de mapear estas produções, a seguir aprofundaremos os estudos de gênero no cenário violonístico, baseando-nos em alguns autores mais especificamente relacionados à abordagem das mulheres na música. Além disso, debateremos sobre os estudos de gênero em outras áreas das ciências musicais e questões que se inter-relacionam com a antropologia feminista.

Consultando a bibliografia violonística, localizamos autores de referência na literatura brasileira neste tema, como os professores e pesquisadores Norton Dudeque e Márcia Taborda, que têm contribuído para elucidar a história do violão no Brasil. Dudeque (1994) apresenta o primeiro livro brasileiro a tratar da história do violão. O autor dedica a sessão final do último capítulo de seu livro à história do instrumento no país, apresentando alguns nomes influentes no violão. Já Taborda tem-se dedicado ao estudo da história e da literatura violonística no Brasil. Em seu livro chamado *Violão e Identidade Nacional* (2011), a autora traça um panorama histórico do violão no Brasil, desde a vinda de D. João e a corte portuguesa ao país no início do século XIX, percorrendo sobre eventos e personagens principais da literatura do instrumento até 1930. Outro violonista e pesquisador brasileiro que se tem preocupado em interpretar e disseminar a história do violão brasileiro é Fábio Zanon. Em seu programa, chamado *O violão brasileiro*, na Rádio Cultura FM-103.3, Zanon apresenta episódios em que relata um pouco da biografia de alguns violonistas brasileiros e exibe obras selecionadas. Também podemos citar artigos do musicólogo Paulo Castagna, que, mesmo se dedicando principalmente à musicologia histórica e arquivística, tem produzido alguns artigos relacionados à bibliografia violonística. Entre esses, o artigo de Castagna e Schwarz (1993) reúne publicações de livros, artigos, teses, catálogos, bibliografias, discografias e dicionários dos anos 1916 a 1990, relacionados à música "erudita" e "popular" para violão, a violonistas e professores do instrumento e à sua construção. Apresentam, em três seções, 490 referências pesquisadas em diversos acervos.

Muitos pesquisadores que se dedicam à história do violão no Brasil têm estudado as mudanças de visão que se produziram em relação ao instrumento e os significados que o mesmo adquiriu no país no século XX, por exemplo a partir das atividades culturais

promovidas por violonistas como o paraguaio Augustín Barrios e a espanhola Josefina Robledo, que residiu no Brasil por muitos anos (GONÇALVES, 2015). Investigadores como Márcia Taborda, Paulo Castagna e Gilson Antunes aprofundam-se também em questões relacionadas à inserção do instrumento entre ambientes populares e salas de concerto. Em artigo de 1994, Castagna e Antunes expõem a transformação de pensamento da sociedade brasileira quanto ao violão, que no início do século XX era adotado quase exclusivamente em contextos populares e passa a ser paulatinamente incorporado pelas classes média e burguesa, nas práticas musicais de salas de concerto. Outros estudos têm como foco de pesquisa o instrumento em regiões brasileiras específicas entre 1900 a 1950, como a dissertação de Fernanda Pereira (2007), que apresenta um olhar para o violão através da análise histórica do instrumento no Rio de Janeiro, e o trabalho de Giacomo Bartoloni (1995), que explana sobre a história do instrumento em São Paulo.

Pode-se perceber que estudos que tratam da variedade de espaços de circulação e legitimação do violão no Brasil diversas vezes relacionam esses processos à imagem das mulheres. No artigo de Taborda (2013), por exemplo, a autora apresenta o movimento, ocorrido nos anos 1920, caracterizado pela saída das mulheres do ambiente doméstico para se apresentarem em audições públicas na cidade do Rio de Janeiro. Através de uma reflexão sobre o tema, a autora expõe uma visão da atuação das mulheres violonistas que fizeram parte do cenário violonístico no Brasil do início do século XX. O artigo chamado *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*, escrito por Patrícia Pereira Porto e Isabel Porto Nogueira (2007), da mesma forma, relaciona a inserção do instrumento nas salas de concerto com olhares sobre as mulheres presentes no meio violonístico na primeira metade do século XX. A pesquisa apresenta uma análise sobre as instrumentistas mulheres e como suas práticas foram importantes para uma nova significação do violão no país. Entre as organizações musicais de mulheres do início do século XX, as autoras destacam a presença das estudantinas em Porto Alegre e Pelotas e descrevem a violonista Josefina Robledo, que chega ao Brasil em 1917¹, como alguém que contribuiu significativamente para uma mudança de *status* do instrumento no país.

Alguns homens também têm se dedicado a escrever sobre as mulheres no ambiente violonístico da primeira metade do século XX. O artigo do professor e pesquisador Ruas Júnior (2014) traça a influência das mulheres da “alta sociedade”

¹ A trajetória de Josefina Robledo é explanada no capítulo 1 dessa dissertação.

carioca para uma mudança de status do instrumento entre as décadas de 1920 – 1930, a partir de uma pesquisa histórico-documental realizada nas páginas da revista *O violão*, em que apresenta mulheres que marcaram a história do instrumento, como Nair Teffê e Olga Prager, além de destacar matérias que demonstram o relevante papel das mulheres no cenário violonístico da época. Em outro artigo, em que considera o mesmo recorte temporal, Ruas Júnior (2011) discorre sobre eventos que se mostravam importantes para o desenvolvimento do instrumento no país. O autor menciona como a imprensa contribuiu para a divulgação do violão como instrumento solista e de concerto e, desse modo para sua valorização pela elite econômica carioca. Destaca ainda a importância das mulheres deste grupo social para uma nova imagem do violão no país. Pode-se citar também, nesse escopo, o já mencionado artigo voltado à história da violonista sul-rio-grandense Paqueta Baylina (AMORIM; WOLFF, 2018), que descreve uma pesquisa que teve como foco principal resgatar a memória da artista que, no início do século XX, se apresentava em palcos da capital. Através da análise de jornais como *A Federação*, o estudo acompanhou os passos da violonista que, entre 1910 a 1923, se apresentava com peças de caráter erudito no estado. A fim de delinear o repertório clássico da artista, o artigo traz um apêndice contendo data, local, instrumento e repertório musical que Baylina apresentou.

As pesquisas acima mencionadas interpretaram o cenário violonístico na primeira metade do século XX no Brasil, com ênfase nos significados da presença das mulheres nesse universo. Pode-se ver que, em sua grande maioria, são produções que se dedicam à imagem das violonistas como influenciadoras para uma nova visão do instrumento no país, tanto com a chegada de Josefina Robledo como com o movimento das jovens “senhoritas” e das estudantinas. Mas há investigações com outros enfoques, que abordam temas não tão recorrentes, como a dissertação de mestrado da violonista brutalmente assassinada Mayara Amaral (2017), que tratou do histórico de cinco compositoras brasileiras que escreveram obras para o violão, analisando suas composições e apresentando-as.

Os estudos sobre as mulheres violonistas brasileiras do século XX (AMARAL, 2017; AMORIM; WOLFF, 2018; RUAS JÚNIOR, 2014; TABORDA, 2011) são muito relevantes para o resgate da história do violão no país, e em sua grande maioria se dedicam a apresentar panoramas históricos, trajetórias e acontecimentos que modificaram as relações do gênero com o violão.

É importante lembrar que os *Women's Studies* emergiram nas ciências musicais nos anos 1970, abarcando a história das mulheres na música, a fim de ampliar o campo

da musicologia. Tratando-se inicialmente de um resgate para fins históricos, as ciências musicais não se preocupavam então em realizar uma abordagem crítica da história das mulheres musicistas. Trabalhos como *Imagem e Representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo* (PORTO; NOGUEIRA, 2007), já citado – que resulta de um trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) -, quebram um pouco este modelo de historiografia, apresentando uma pesquisa crítica da história das mulheres violonistas no Brasil. Além de apresentar uma aproximação das mulheres ao violão, descrevendo contribuição da violonista Josefina Robledo, o estudo observa características identitárias e simbólicas que as mulheres violonistas assumiram ao longo da história. *As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”* (TABORDA, 2013) é outro trabalho já mencionado que visa recuperar a história das mulheres a partir de um olhar reflexivo sobre a prática do violão no Brasil no início do século XX.

É importante atentar-se à maneira com que estes textos analisam a produção e circulação de informações de quem escreve a respeito das mulheres violonistas através das mídias, salientando que não se deve generalizar esse perfil de mulheres violonistas: alguns trabalhos citam um contingente bem pequeno de mulheres violonistas e tratam suas práticas violonísticas de matriz europeia como universais. Devemos nos questionar, também, sobre o que leva os periódicos a sobressair estas mulheres em detrimento de outras – de perfis socioeconômicos e raciais diferentes – em suas notícias.

Desta forma, localizamos trabalhos que abordam trajetória de mulheres no cenário do violão no Brasil de forma cronológica e linear, enquanto outros trabalhos buscam fazer a crítica das narrativas que apresentam nas revistas estas personagens, muito frequentemente oriundas de famílias classes economicamente privilegiadas, como mulheres “universais”. Os estudos críticos colocarão luz sobre os distintos pertencimentos identitários e sociais dessas mulheres, a fim de compreender os contextos de enunciação das publicações e os poderes envolvidos.

Estudos de gênero têm sido debatidos de maneira crítica em especial na nova musicologia e na etnomusicologia. Com uma abordagem etnomusicológica, Fabiane Behling Luckow pesquisou em sua dissertação de mestrado, chamada *Chanteuses e Cabarés: A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX* (2011), a identidade musical e social de cantoras dos cabarés, através de um estudo de campo em documentos do período. Um esforço semelhante vem sendo realizado pela artista sonora e musicóloga Isabel Porto Nogueira,

que se tem empenhado em estudar questões relacionadas a música e gênero, através da análise iconográfica de fontes musicais primárias impressas no contexto de Pelotas da primeira metade do século XX (2011). Mais recentemente, Nogueira tem pesquisado produções sonoras de mulheres na América Latina (2017). Podemos citar ainda, na área das práticas interpretativas, a pianista e pesquisadora Joana Cunha de Holanda, que, em sua tese de doutorado, contextualiza a trajetória das pianistas e compositoras Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978), além de analisar duas obras das mesmas, a fim de aproximar as musicistas por meio da comparação entre suas produções.

Em busca de compreender melhor as questões que envolvem diferentes, perspectivas relacionadas aos estudos de gênero, percebemos a importância de conhecer as vertentes que destacam a interseccionalidade perante a antropologia feminista. Cito aqui a relevância de estudiosas como as ativistas feministas Lélia González, filósofa, e Jurema Werneck, médica, em uma perspectiva nacional, além de María Lugones, socióloga argentina, e Silvia Rivera Cusicanqui, intelectual boliviana, em outros países da América Latina, que se dedicam ao feminismo decolonial, debatendo questões que correlacionam gênero, raça, sexualidade e classes sociais. Estas autoras, ao chamarem a atenção para perspectivas afro e indígenas na leitura das relações de gênero e classe social, trazem para os estudos feministas importantes discussões sobre processos de dominação e submissão presentes nas sociedades latino-americanas, como reflexo das histórias coloniais.

A partir do mapeamento bibliográfico, observou-se que ainda existe um vasto campo a ser pesquisado na área de música e gênero no Brasil. No que concerne às mulheres no cenário violonístico de concerto no Brasil, são poucas as menções ao tema na academia em uma perspectiva nacional que tentaram suprir a desigualdade de gênero em destaque na literatura do instrumento. Em linhas gerais, esta dissertação pretende contribuir para a literatura violonística nacional e para uma tentativa de ressignificação das identidades de mulheres junto ao instrumento no país.

METODOLOGIA

Na etnografia, a etnomusicologia encontra uma abordagem para analisar a música de diferentes povos e culturas. Segundo o pesquisador Robert V. Kozinets a etnografia não é uma prática que utiliza de apenas uma técnica para sua execução, mas usufrui de diversos meios para ser realizada. Para Kozinets (2014), a etnografia

[...] está interligada a vários outros métodos. Damos a esses outros métodos aos quais ela está ligada outros nomes: entrevistas, análise de discurso, análise literária, semiótica, videografia. Eles têm outros nomes porque são suficientemente diferentes da prática geral da etnografia para requererem novas designações exclusivas. Eles requerem novo treinamento especial. Embora se relacionem à observação e à participação em comunidades e culturas, eles o fazem de modos particulares, capturando dados de maneiras específicas, determinados por padrões consensuais específicos (KOZINETS, 2014, p. 61).

Outra definição do termo pode ser encontrada em trabalhos como o do etnomusicólogo Anthony Seeger (2008), que, em seu artigo denominado *Etnografia da música*, descreve que

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (SEEGER, 2008, p. 239).

O mesmo autor também salienta que uma etnografia da música bem desenvolvida contém alguns passos. Segundo ele: “[...] uma combinação de pesquisa de campo, investigação de categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música” (SEEGER, 2008, p. 256).

O presente trabalho apresenta uma abordagem qualitativa, concentrando-se no fazer etnomusicológico através de uma etnografia que se utiliza de meios virtuais, usufrui de materiais documentais para sua realização e contou com a colaboração de quatro interlocutoras mulheres violonistas que foram citadas nas revistas e jornais em análise, ou estão relacionadas proximamente a violinistas nessa situação, como citado anteriormente.

Esse estudo trata-se, portando, de uma etnografia sobre processos de análise de fontes documentais produzida junto a quatro mulheres violonistas. Devido à pandemia de Covid-19, a pesquisa foi realizada virtualmente. Segundo Sara Cohen (1993), pesquisas que utilizam entrevistas presenciais, história oral e pesquisa de arquivos podem ser considerados de caráter etnográfico quando os materiais “[...] são contextualizados no tempo e no espaço através da observação de relações e participação em atividades relacionadas” (COHEN, 1993, p. 129).

Realizando conversas e entrevistas com as violonistas apresentadas mais adiante, com o auxílio de reportagens e fotografias das revistas de violão e jornais do período, a

intenção dessa pesquisa foi compor uma etnografia dialógica e musical. Segundo Thomas Turino, em seu artigo *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical* (1999), a adoção de uma postura dialógica no trabalho de campo, que busca “dar voz ao sujeito” é interessante e útil para tentar de alguma forma fugir dos moldes tradicionais impostos pela academia, referindo-se a uma necessária problematização da autoridade etnográfica, em curso especialmente desde meados do século XX nas Ciências Sociais.

Como Jeff Todd Titon (2008) relata, uma das melhores maneiras de obter dados com os informantes, não é apenas realizando perguntas semiestruturadas, mas tocando uma música, ouvindo uma gravação, mostrando fotografias ou reportagens aos nossos interlocutores, para desta forma fornecer e evocar memórias em nossos interlocutores. As quatro violonistas que acompanharam como colaboradoras essa pesquisa são testemunhas que conhecem o passado destas fontes primárias, e desta forma puderam auxiliar na análise e composição desta dissertação. Também segundo Titon, conforme suas descobertas, muitos trabalhos de campo são melhor desenvolvidos quando se desvinculam da forma tradicional de entrevistas. De acordo com o autor (2008): “Eu descobri que meu campo de trabalho me impulsiona a pensar sobre relacionamentos; não era somente a respeito de pesquisar e colecionar. Mais tarde, eu também percebi que entrevistas estruturadas nem sempre resultavam na minha melhor compreensão” (TITON, 2008, p. 26).

As análises nessa experiência etnográfica se basearam principalmente em informações contidas nas seguintes revistas especializadas na área do violão das décadas de 1920 a 1960: *O Violão* (1928-1929), *A Voz do Violão* (1931), *Violão e Mestres* (1964-1968), e também em jornais como *Jornal do Commercio* (RJ) e *A rua* (RJ), disponíveis no acervo virtual da Biblioteca Nacional. Prospectamos uma importante e promissora escolha para a delimitação da pesquisa o período de 1920 a 1960, que representa a época em que revistas como *O Violão* (1928 – 1929), *A Voz do Violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964 – 1968) estavam em circulação. Paulo Castagna e Werner Schwarz (1993) citam essas revistas como “especializadas em artigos sobre a música para o instrumento” (1993, p. 2), contendo informações sobre violonistas “em ascensão”, entrevistas e propagandas de luthiers e professores do instrumento. Registramos um grande número de violonistas mulheres citadas em tais revistas, o que nos fez supor em uma análise rápida que estas mulheres estiveram muito presentes no cenário violonístico do período. É importante ressaltar que a consulta em jornais foi adotada após a análise e o mapeamento das violonistas presentes nas revistas voltadas ao instrumento, levando em consideração seus

trânsitos geográficos durante a carreira e suas trajetórias de vida e o interesse em buscar dados complementares naqueles periódicos.

Além da investigação em materiais presentes na página da Biblioteca Nacional via *internet*, foram analisados, conforme houve consentimento, os acervos particulares das interlocutoras violonistas. É o caso do acervo do Conjunto Paulista de Violão, sob os cuidados de Ana Lia O. Braun, que, em um primeiro contato, em maio de 2020, se dispôs a apresentar e enviar para compor a dissertação materiais iconográficos e visuais do grupo guardados por ela. A análise desses materiais junto com as violonistas revelou questões importantes sobre a formação das identidades sociais e artísticas de outras mulheres violonistas, do século passado, assim como delas próprias. Foram interpretados nesses diálogos, por exemplo, os registros de programas de concerto, que contêm a lista de peças tocadas pelas violonistas, conforme documentado no capítulo quatro.

Tendo em vista que há diversos materiais iconográficos - como fotografias, ilustrações, imagens publicitárias - nos documentos impressos da mídia, consideramos necessário analisá-los como fonte de informação, através da iconografia e da iconologia. As imagens nos periódicos contêm dados que ajudaram a responder às questões apresentadas nessa pesquisa, juntamente com outras matrizes, como os textos escritos nos impressos e as conversas com as violonistas. Isabel Nogueira *et al.* (2010) se perguntam sobre a interpretação da imagem:

Como rastrear os vestígios destas representações e interpretá-los a fim de compreender os sentidos atribuídos e percebidos por meio da imagem? Para isto, as ferramentas da história oral, através das histórias de vida de músicos, o estudo dos programas de concerto em seus aspectos gráficos e escolhas de repertório, as notícias sobre os concertos e as críticas posteriores a este, o local e a forma como estão guardadas as fotografias. Lançar mão destes elementos, ao lado da análise dos documentos de arquivo, torna-se fundamental para que se possam reconstruir estas narrativas dadas através das imagens, e é essencial para construir a análise iconológico-interpretativa das imagens (NOGUEIRA, 2010, p. 159).

Partindo do pensamento de realizar um trabalho que não prioriza a cronologia da história das violonistas profissionais no Brasil nas décadas de 1920 a 1960, pretende-se mostrar como muitas dessas mulheres foram invisibilizadas pela literatura do instrumento, que prioriza trajetórias de sucesso público no mundo do violão. Seguimos pistas de performances de mulheres ao violão que deixaram sua marca na trajetória do instrumento no Brasil, a partir de uma análise dos aportes físicos (revistas e jornais). Em um universo de noventa mulheres (ver APÊNDICE C), que foram destacadas na mídia

do período, buscou-se recompor algumas destas trajetórias sociais e artísticas. Ao fazer uma análise preliminar dos dados contidos nos periódicos, como nome da artista, datas de nascimento e morte, além da atuação profissional dessas instrumentistas, delinearam-se alguns fatos importantes sobre a trajetória artística e pessoal das violonistas. Muitas delas são apresentadas nos aportes documentais como performers, professoras, folcloristas, alunas, compositoras e/ou arranjadoras, o que evidencia as várias facetas artísticas e sociais destas mulheres. Além disso, os registros nos periódicos – em forma de convites para recitais e/ou aulas em diferentes regiões do país e no exterior – permitem se acompanharem os trânsitos geográficos que as violonistas vivenciavam, como interpretes que participavam ativamente do cenário violonístico do período em vários estados brasileiros e além-fronteiras.

O quadro a seguir (Figura 1) mostra quem são as três violonistas presentes nas revistas especializadas escolhidas para a realização da etnografia e como este recorte foi realizado, visto não ser possível em um período de mestrado realizar um trabalho que englobasse todas as violonistas presentes nas revistas. Desta forma, priorizamos algumas violonistas profissionais e amadoras que estavam presentes nos periódicos e em relação às quais as quatro violonistas colaboradoras da pesquisa poderiam auxiliar a contar suas trajetórias e interpretar os materiais documentais.

Da mesma forma, ao analisarmos as revistas e buscando realizar uma etnografia com mulheres de diferentes localidades, percebemos o direcionamento deste trabalho para uma postura multissituada, que conforme George Marcus (2011):

Esse tipo de pesquisa define para si um objeto de estudo que não pode ser abordado etnograficamente se permanecer focado em uma única localidade intensamente investigada. Em vez disso, ele desenvolve uma estratégia de pesquisa que reconhece conceitos teóricos sobre o macro e as narrativas sobre o sistema mundial, mas não depende deles para delinear a arquitetura contextual na qual os temas são enquadrados. Esta etnografia móvel segue trajetórias inesperadas ao seguir formações culturais através e dentro de múltiplos locais de atividade que desestabilizam a distinção, por exemplo, entre mundo da vida e sistema (Holub, 1991), uma distinção a partir da qual múltiplas etnografias foram concebidas. Da mesma forma que essa modalidade investiga e constrói etnograficamente os mundos de vida de vários sujeitos situados, também constrói etnograficamente aspectos do próprio sistema, por meio de conexões e associações que aparecem sugeridas nas localidades (MARCUS, 2011, p. 101).

Cabe aqui ressaltar que a etnografia convencional diferencia-se da etnografia multissituada, porquanto a primeira, de acordo com Marcus (1995), “preserva o local único de observação e participação etnográfica, ao mesmo tempo em que se desenvolve

por outros meios e métodos do contexto do sistema mundial” (MARCUS, 1995, p. 97) e a segunda “sai dos locais únicos e situações locais de projetos convencionais de pesquisa etnográfica para examinar a circulação de significados culturais, objetos e identidades no espaço-tempo difuso” (MARCUS, 1995, p. 96).

Figura 1 - Quadro de relação entre as revistas e as mulheres violonistas



Fonte: Figura da autora.

No quadro acima, podemos perceber a interrelação entre as violonistas citadas nas revistas, as violonistas interlocutoras nessa etnografia e os periódicos, e alguns trânsitos

geográficos das primeiras durante o século XX no Brasil, para realização de seus trabalhos artísticos. Embora as três violonistas escolhidas – Heddy Cajueiro (1907-2004), Julieta Correa Antunes (1909-1977) e Maria Livia São Marcos (1942) - atuassem em ambientes violonísticos distintos, as três estavam presentes nas revistas brasileiras especializadas no instrumento, na primeira metade do século XX e nos anos 1960. As três violonistas, de diferentes formas disseminaram a prática violonística pelo país no século XX.

A escolha por investigar essas artistas deu-se por serem personagens que conquistaram espaços midiáticos no cenário violonístico do período, bem como, parece-nos, foi foco deste estudo verificar essa hipótese-, fizeram parte de um momento de mudança do paradigma da mulher como instrumentista.

As interlocutoras que manteve contato de forma virtual para o desenvolvimento desta dissertação foram: Maria Livia São Marcos, filha do também violonista Manoel São Marcos e que fez carreira de concertista a nível internacional, embora também tenha realizado concertos e empreendimentos educacionais no país; Ana Lia O. Braun e Rita Moura Fortes, as quais fazem parte do grupo Conjunto Paulista de Violão, a primeira como diretora do grupo desde 1977 e a segunda como integrante do grupo e ex-aluna de Julieta Correa Antunes; além da violonista e professora Cristina Tourinho, ex-aluna de Heddy Cajueiro. Ao serem contatadas no período da pesquisa exploratória, as quatro violonistas se dispuseram a participar do trabalho.

É relevante lembrar que, pelo atual cenário mundial de pandemia de Covid-19, que restringe a mobilidade e os encontros presenciais, foi necessário pensar em abordagens alternativas às tradicionais pesquisas em arquivos físicos e aos encontros etnográficos presenciais, para convívio, observação, participação, conversas e entrevistas. Desta forma adotei interlocuções online com as violonistas sobre suas carreiras, além de ter estado presente virtualmente em alguns eventos do Conjunto Paulista de Violão, como em ensaios a que fui convidada a assistir. Em maio de 2021 estive em um dos ensaios remotos, em meio à pandemia e com todas as integrantes do grupo em suas residências; e em julho de 2021 participei virtualmente do encontro, com as integrantes ensaiando na casa de Ana Lia O. Braun. Embora eu tenha acompanhado ensaios do grupo, a pedido das violonistas, não gravei estes encontros, apenas anotei o ocorrido, lembrando que, por estar de forma *online*, muitas vezes não foi possível acompanhar as execuções instrumentais, tendo desta forma dialogado após o ensaio com as violonistas sobre suas práticas. Conforme Gil, sobre entrevista nas pesquisas em ciências sociais,

Devem ser escolhidos participantes que tenham histórias ou experiências de vida que possam ser contadas. É pouco provável que essa modalidade de pesquisa possa fornecer bons resultados abrangendo mais do que três ou quatro indivíduos. Principalmente porque é preciso garantir que o pesquisador tenha condições de encontrar “boas narrativas” e passar um tempo considerável com os indivíduos colhendo suas histórias (GIL, 2010, p. 121).

O vírus tem-se mostrado muito ágil e letal. Por essa razão, no Brasil as universidades suspenderam suas aulas presenciais desde março de 2020, quando o primeiro caso foi confirmado em solo brasileiro, e assim o mestrado apresentou-se muito diferente das condições ditas normais de um curso de pós-graduação, tendo ocorrido quase exclusivamente em modo remoto. Por outro lado, com a evolução da doença em solo brasileiro, governos estaduais mobilizaram-se para conscientizar a população a ficar em casa e cumprir as medidas de prevenção da transmissão da Covid-19. Para as entrevistadas, pessoas que trabalham ou vivem de música, a vida em casa se mostrou muito diferente do habitual. Três das violonistas moram no Brasil: Ana Lia O. Braun e Rita Moura Fortes, no estado de São Paulo, centro da epidemia no país; e Cristina Tourinho é residente do estado da Bahia. Já Maria Livia reside na Europa, mais especificamente na Suíça, porém da mesma forma suas rotinas foram modificadas por causa da pandemia. Desta maneira, a pesquisa seguiu, através do ambiente virtual, a busca de materiais, os primeiros contatos com as colaboradoras da pesquisa e as conversas com a orientadora. Esses processos foram acompanhados pela confecção de diários de campo, anotações sobre leituras, análises preliminares das fontes primárias impressas e organização sistemática dos diferentes documentos escritos, iconográficos e audiovisuais gerados ao longo da investigação.

A dissertação é dividida em quatro capítulos:

O primeiro capítulo consiste em contextualizar o violão no Brasil do século XX em um parâmetro histórico e social, através de um olhar sobre a presença das mulheres no cenário violonístico no país. Descrevo como ocorreu a inserção da mulher em ambientes musicais executando peças ao violão, apresentando a trajetória de três pioneiras para a inserção da mulher no meio violonístico brasileiro, são elas Nair de Teffé (1886-1981), Josefina Robledo (1897-1972) e Ivonne Rebello (1915-?). Neste primeiro capítulo também exemplifico como os periódicos foram importantes meios para divulgação de artistas mulheres que tinham como instrumento musical o violão e descrevo como foram organizados os apêndices desta dissertação.

O segundo capítulo é voltado à análise dos periódicos sobre o instrumento *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e mestres* (1964-1968). Parti da descrição de dados sobre as revistas e dos conteúdos abordados, para em seguida apresentar uma análise sobre como as mulheres eram representadas nestes documentos, escritos majoritariamente sob a ótica dos editores homens. Neste capítulo, a análise também é voltada às questões sociais e étnico-raciais relacionadas a esses periódicos, além de serem descritos, em seu último tópico, as diferentes representações identitárias das mulheres presentes nas revistas.

O terceiro capítulo foi criado para apresentar as quatro mulheres violonistas que colaboraram com a confecção da presente etnografia e os vínculos de três delas com as instrumentistas presentes nas revistas. Nesta seção apresento a história dessas violonistas e suas inserções no meio musical, suas relações com o instrumento e a ligação das mesmas com as revistas e/ou com violonistas presentes nestes periódicos.

No quarto e último capítulo, volto a atenção à interpretação de algumas imagens e matérias presentes nas revistas, além de recuperar diálogos realizados com as violonistas interlocutoras, sobre questões ligadas às experiências no meio musical relacionadas a gênero. Analisamos como as mulheres eram representadas nos periódicos, discutindo, a partir daí as relações de poder presentes no ambiente violonístico e de que forma as mulheres violonistas foram pioneiras para a área. Além disso, o capítulo contém a descrição das práticas musicais das violonistas quanto à escolha de repertório, aos locais de apresentação e à metodologia de ensino das violonistas que lecionavam.

Já no apêndice, encontram-se dados compilados pela autora dessa dissertação, sobre as violonistas presentes nos periódicos: quantas vezes elas foram mencionadas em cada revista, os papéis sociais destacados pelas revistas, incluindo as fontes de aparições nas revistas e a lista de nomes das violonistas encontradas nas revistas, com respectivas informações sobre datas de nascimento e morte.

1 HISTÓRIA DO VIOLÃO NO BRASIL, UMA PERSPECTIVA FEMININA

“A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26).

1.1 HISTORIOGRAFIA E A QUEBRA DE PARADIGMAS

Em *O perigo de uma história única* (2018), a escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie reflete sobre as posturas pré-estabelecidas em relação às chamadas histórias únicas, que são contadas por vozes que exercem poder e estabelecem uma narrativa como definitiva, e advêm normalmente de uma literatura ocidental de matriz europeia. Conforme a autora, ao apresentar outras formas de contar tais narrativas, dando o direito da fala a vozes antes ignoradas, a história será completamente diferente.

Nos estudos musicais, histórias que abordam apenas um ponto de vista eram frequentes na literatura canônica ocidental. Sempre houve uma grande “[...] tendência para as visões lineares da história, lastreando análises baseadas numa sucessão de estilos, obras e autores ‘dominantes’ em cada momento” (NAPOLITANO, 2002, p. 62). Percepções que só começaram a se modificar através de processos de decolonização, como sugerem Luis Chávez e Russel Skelchy no artigo *Decolonization for ethnomusicology and music studies in higher education* (2019), quando os “estudos pós-coloniais questionam as narrativas dominantes e a ideia de um ponto de vista universal sobre a produção de conhecimento, em muitos casos refutando ou criando contraponto a conhecimentos produzidos nos discursos euro-americanos” (CHÁVEZ; SKELCHY, 2019, p. 120, tradução nossa).

Desta forma, questionando a falta de representação feminina na literatura musical, através da influência de disciplinas como os estudos feministas e pós-coloniais, na década de 1970 surgem pesquisas voltadas às mulheres artistas, compositoras e intérpretes em disciplinas das ciências musicais como a chamada nova musicologia e a etnomusicologia. De acordo com Nochlin (1971), “[...] muitos estudos começaram a aparecer, tanto na etnomusicologia quanto na musicologia histórica, que se enquadravam na categoria referida hoje (um tanto pejorativamente) como ‘mulher digna’ ou ‘história

compensatória” (NOCHLIN apud KOSKOFF, 2014, p. 26, tradução nossa). A etnomusicóloga americana Ellen Koskoff (2014), complementa que seu livro

[...] tentou preencher as lacunas, documentando os papéis musicais das mulheres em vários rituais e atividades associadas às mulheres. Esses estudiosos, inclusive eu, foram motivados por uma crescente consciência de que etnografias e monografias ignorando as mulheres não representavam todas as culturas musicais em todo o mundo (KOSKOFF, 2014, p. 26, tradução nossa).

O dicionário *Grove Music Online* apresenta o verbete *Feminism*, escrito pela musicóloga Ruth Solie (2001), a qual descreve como trabalhos voltados ao tema iniciaram na música:

[...] como um ramo da musicologia tradicional com a intenção de ampliar o campo de visão da disciplina para incluir as mulheres. Sua tarefa básica era localizar mulheres esquecidas na música da tradição europeia, disponibilizar suas obras para publicação e gravação e estudar seu papel na história da música como é entendida atualmente. No entanto, tais projetos logo desenvolveram uma vantagem crítica, à medida que os pesquisadores se conscientizaram das maneiras pelas quais a experiência dessas musicistas desafiava os paradigmas histórico-musicais reinantes de gênero, periodização e local e prática da performance. Os padrões de acesso à educação musical e a “esferas separadas” profissionais entraram em foco, através dos quais os papéis de gênero e valores sociais existentes foram inevitavelmente impressos nas atividades musicais com as mulheres. Além disso, surgiram questões insistentes sobre a relação entre o sucesso e a distinção musicais contemporâneos e a grande tradição transmitida ao final do século XX. Essas questões, por sua vez, levaram, como fizeram em outras disciplinas como literatura e história da arte, ao exame crítico da formação do cânone, dos conceitos de talento e gênio e dos padrões dominantes de valor estético (SOLIE, 2001, p. 1, tradução nossa).

Escrever sobre a história do violão através de um olhar sobre gênero, diante o contexto social em vigor no período entre início do século XX e década de 1960, é uma forma de buscar contribuir na compreensão de que a literatura violonística de épocas passadas de nenhuma maneira representa a história do violão como um todo, que, por diversas vezes, negligenciou vozes que estiveram sempre presentes, mas esquecidas, em bibliografias do instrumento. Susan McClary, em seu livro seminal na literatura da nova musicologia *Feminine Endings* (2002 [1991]), salienta que analisar a música ocidental diante de seus contextos sociais é uma das abordagens que podem ser úteis quando se deseja refletir sobre as relações de gênero, música e sociedade, pois

[...] a música não reflete passivamente apenas a sociedade; também serve como um fórum público no qual vários modelos de organização de gênero (juntamente com muitos outros aspectos da vida social) são afirmados, adotados, contestados e negociados (MCCLARY, 2002, p. 8, tradução nossa).

Nesse capítulo, busca-se contar a história do violão através do olhar dos estudos de gênero, partindo dos moldes apresentados por Susan McClary em *Feminine Endings* (2002 [1991]) e outras referências nos estudos de gênero, ao realizar análises críticas de músicas dentro de seus contextos sociais (MCCLARY, 2011). Com base nesta visão, como uma tentativa de romper com a concepção linear da escrita historiográfica da música canônica ocidental, primeiramente procurei produzir uma narrativa que apresenta o percurso historiográfico do instrumento no Brasil, analisando as mudanças sociais e culturais ligadas às mulheres no início do século XX que impactaram o desenvolvimento do instrumento no país. Em seguida, analiso a atuação de algumas mulheres violonistas no contexto social em que se inseriam, apontando suas trajetórias e os efeitos de suas atividades no meio artístico para a mudança de pensamento perante o violão, considerado na sociedade brasileira da primeira metade do século XX como um instrumento voltado ao sexo masculino. Além disso, discorro sobre a inclusão das mulheres nos periódicos voltados ao violão e descrevo como os apêndices desta dissertação foram organizados.

1.2 SER MULHER E VIOLONISTA

No Brasil, a história das mulheres foi marcada por uma árdua, longa e plural trajetória de restrições até adquirirem seus direitos. No início do século XIX, o estudo institucional no Brasil era previsto ainda exclusivamente para os homens. Segundo a psicóloga Fúlvia Rosenberg, após a legislação de 1827, as meninas passaram a ter garantido o direito de aprender e de ir à escola (ROSENBERG, 2012). De acordo com a autora, referindo-se apenas ao contingente de mulheres não escravizadas, mesmo esse grupo de mulheres tendo assegurado o direito à educação escolar, o foco de seus estudos era voltado à “educação doméstica”. É no mínimo interessante que, cerca de um século depois - no mesmo período em que se estavam construindo as leis trabalhistas, em que se instituía o salário mínimo e em que, alguns anos mais tarde, as mulheres conquistavam o direito ao voto (naquele momento, apenas as mulheres alfabetizadas) -, o governo de Getúlio Vargas ainda se preocupasse com uma educação que prepararia as mulheres para cuidarem do lar. De acordo com o Estatuto da Família de 1941:

Devem ser os homens educados de modo que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. As mulheres será dada uma educação que as torne *afeiçoadas* ao casamento, *desejosas* da maternidade, *competentes*

para a criação dos filhos e *capazes* na administração da casa (SCOTT, 2012, p. 18).

Além de aprenderem nas escolas os afazeres ligados aos cuidados da casa e da família, para essas mulheres, majoritariamente brancas e pertencentes a grupos economicamente privilegiados, segundo a historiadora Silvia Fávero Arend (2012), era extremamente importante saberem tocar um instrumento musical e aprenderem outro idioma. Normalmente, neste âmbito social, o francês era julgado o idioma estrangeiro mais apropriado de se dominar, para se conseguir um “bom casamento”, com um homem de consideráveis posses financeiras, por ser uma língua relacionada à cultura europeia do Iluminismo e das “Belas Artes”.

Cabe destacar que muitas das musicistas que obtiveram notoriedade na história da música brasileira de matriz ocidental-europeia foram pianistas e/ou cantoras. Isso parece ter relação com o fato do piano ter sido um instrumento musical muito apreciado pelas famílias abastadas na Europa, durante o século XIX e parte do século XX. Como o Brasil incorporou muitos padrões culturais europeus no período colonial, após a independência, o piano continuou sendo muito valorizado por famílias ricas, como agenciador de uma prática musical veiculadora de prestígio. A historiadora June Edith Hahner (2012) argumenta que, no Brasil:

Ao longo do século XIX, saber tocar um instrumento musical, em especial o piano, tornou-se um imperativo para meninas bem situadas socialmente. Além de introduzir certa disciplina corporal e ajudar a passar o tempo, saber tocar piano seria considerado, na vida adulta, sinônimo de refinamento cultural (HAHNER, 2012, p. 67).

Já o violão, durante muitos anos foi avaliado na sociedade brasileira de maneira geral como um instrumento quase exclusivamente masculino. O “violão moderno”, com padrões de dimensão conservadas até os dias atuais, resultado do trabalho do luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), é introduzido no Rio de Janeiro provavelmente no século XIX e rapidamente se integra à vida musical urbana do país, como um instrumento de acompanhamento. Logo, também passa a ser “associado à vadiagem e à boemia [...]” (GLOEDEN; PEREIRA, 2012, p. 72). Tal visão do instrumento, segundo o sociólogo e escritor Gilberto Freyre (2013), pode ter sido construída desde a transferência de D. João VI ao Brasil, a partir de um processo de tentativa de europeização no país, que envolveu o menosprezo às criações da cultura local, em sua diversidade, e reforçou o impedimento da superação da divisão entre a elite econômica e as classes populares, corroborando a ilusão da supremacia da cultura

européia pelas classes dominantes. Nesse sentido, o piano manteria um status privilegiado entre as elites econômicas brasileiras por longas décadas após a independência do Brasil, em detrimento dos cordofones (violão, cavaquinho ou bandolim, por exemplo), que, aos poucos, conquistariam espaços e relevância sociais.

Questão que é também constatada no artigo *O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional?* (2007), no qual Marcia Taborda relata como o instrumento foi considerado pelas classes dominantes do país como representativo de camadas sociais menos abastadas:

O reconhecimento do violão como instrumento popular por excelência, não apenas como suporte harmônico dos gêneros da música típica, mas também pela associação às camadas desfavorecidas da sociedade, foi o mote para sustentação do discurso erigido a partir de princípios do século XX, no qual, uma vez que essencialmente popular, o violão deveria ser banido dos círculos onde a verdadeira arte seria praticada (TABORDA, 2007, p. 2).

De acordo com a mesma autora, em seu livro *Violão e Identidade Nacional* (2011), referindo-se aos mesmos círculos anteriormente mencionados, das elites econômicas no Brasil -, os anos 1920 foram marcantes para as mulheres que desejaram aventurar-se no cenário musical do violão, por ser neste período que

[...] surgiu uma novidade no ambiente violonístico carioca que ecoou nas principais capitais brasileiras: jovens senhoritas da [parcela mais rica da] sociedade dedicaram-se ao instrumento, levando para o público um repertório de canções típicas brasileiras. Consagrado ainda pela fundação de clubes e sociedades para a prática do violão, o movimento viria a englobar a união de duas tendências que marcaram fortemente o modernismo brasileiro; por um lado, representava a retomada da linha regionalista e nacionalista refletida na criteriosa seleção do repertório; por outro, consagrava a manifestação do cosmopolitismo simbolizada pela presença de mulheres jovens, bonitas e independentes (TABORDA, 2011, p. 154)².

É interessante lembrar que, antes dos anos 1920, as mulheres que tinham vontade de dedicar-se a música e apresentar-se em palcos públicos encontravam dificuldades para realizar suas práticas musicais, como explicam Patrícia Porto e Isabel Nogueira no artigo *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo* (2007):

² Taborda neste trecho cita “canções típicas brasileiras”, referindo-se às músicas de caráter nacionalista e folclorista que muitas das violonistas começam a executar ao violão no período. Por fim, a autora comenta sobre este movimento das mulheres que se voltaram ao instrumento e o executaram em locais públicos como um ato marcado pela “presença de mulheres jovens, bonitas e independentes”. Lançando um olhar crítico a esse tratamento às mulheres, recuperado por Taborda, chamamos a atenção para uma certa glamourização com que as revistas e outras mídias brasileiras do início do século XX qualificavam as mulheres, formas que carregavam uma intenção um tanto objetificadora em relação à mulher.

No século XIX, as práticas musicais realizadas por mulheres estavam bastante divididas, entre aquelas socialmente aceitáveis e ligadas ao espaço doméstico, e aquelas não tão aceitáveis e ligadas ao espaço cênico-profissional. As oportunidades que possuíam as mulheres de realizar uma aproximação aos círculos de música ou às academias de arte estavam bastante dificultadas pelo fato de que as atividades artísticas eram, neste momento, consideradas adequadas somente aos homens (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 7).

Esse pensamento no âmbito das práticas musicais foi modificado lentamente na sociedade brasileira, acompanhando outros processos de mudança do século XX, entre os quais a busca das mulheres pela independência econômica e pela tomada de decisões em sua vida, como sobre os seus processos reprodutivos, por exemplo. Taborda (2011) considera que a entrada das mulheres no meio violonístico representou uma atitude contra o regime social pré-estabelecido pela sociedade patriarcal por muitos anos:

[...] aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até, possivelmente, abraçar uma profissão significava mais ainda: uma afronta, um desafio (TABORDA, 2011, p. 156).

1.3 DO ESQUECIMENTO AOS PALCOS: MUDANÇAS DE ARES NO CENÁRIO VIOLONÍSTICO

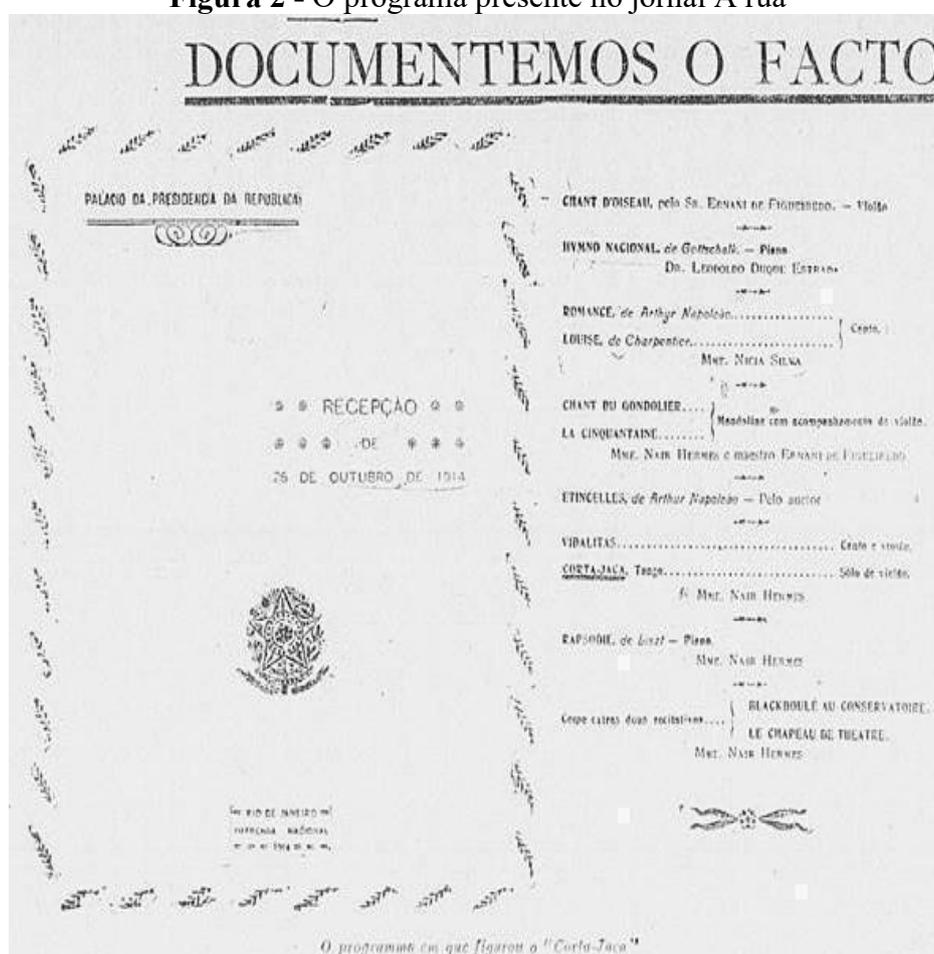
1.3.1 Repercussão no Palácio do Catete (Nair de Teffé)

Um dos primeiros nomes a refletir na mídia no início do século XX, apresentando-se como violonista em aparições públicas, foi a então primeira-dama Nair de Teffé (1886–1981). Esposa do então presidente do Brasil, Hermes da Fonseca, com quem se casou em 1913, mulher com múltiplas atuações artísticas, Teffé aprendera a tocar violão e piano, além de se dedicar às artes plásticas, realizando frequentemente caricaturas de figuras da alta sociedade carioca. A violonista protagonizou em 26 de outubro de 1914 um marco para a história do instrumento no país. De acordo com Marcia Taborda (2011), Teffé foi precursora de um movimento que anos após levaria outras mulheres, jovens e adultas, a se inserirem no meio violonístico no Brasil. Segundo a autora:

Nair de Teffé terá sido provavelmente das primeiras brasileiras a tocar violão publicamente, preconizando um movimento que viria a se concretizar em fins dos anos 1920, quando inúmeras senhoritas da sociedade dedicaram-se à execução e apresentação do violão em recitais públicos (TABORDA, 2011, p. 189).

Tal evento ocorreu no Palácio do Catete e teve como protagonista em destaque a esposa do presidente, Teffé. Conforme o jornal *A rua* (1914), o programa (Figura 2) teve um repertório diversificado, e, além do violão, Teffé tocou outros instrumentos. Foi destacada na literatura sobre história da música brasileira a apresentação da artista a violão solo com a música *Corta-Jaca*, de autoria da musicista Chiquinha Gonzaga (1847-1935), sem menção à mesma no programa de recital noticiado no periódico do período. É interessante relatar também que o informativo apresentado cita a artista como Nair Hermes, sobrenome de seu marido, Hermes da Fonseca.

Figura 2 - O programa presente no jornal *A rua*



Fonte: *A rua* (nº 219, 1914, p. 1)³.

³ Informações presentes na figura: Palácio da presidencia da republica. RECEPÇÃO DE 26 DE OUTUBRO DE 1914. Chant d’oiseau, pelo Sr. Ernani de Figueiredo – violão. Hymno Nacional de Gollschalk – piano, Dr. Leopoldo Duque Estrada. Romance, de Arthyr Napoleão; Louise, de Charpentier – canto, Mme. Nicia Silva. Chant du Gondolier, La cinquantaine – mandoline com acompanhamento de violão, Mme. Nair Hermes e maestro Ernani de Figueiredo. Etincelles, de Arthur Napoleão – pelo autor. Vidalistas – canto e violão; CORTA-JACA, tango – solo de violão, Mme. Nair Hermes. Rapsodie, de Liszt – piano, Mme. Nair Hermes. Como extras dois recitativos, BLACKBOULÉ AU CONSERVATOIRE; LE CHAPEAU DE THEATRE, Mme. Nair Hermes. O programa em que figurou o “Corta-Jaca”.

O evento acabou sendo noticiado pelo adversário político de seu marido, o advogado e jornalista do partido Republicano Liberal Rui Barbosa (da Fonseca pertencia ao partido Republicano Conservador), que o descreve em uma das sessões do Senado Federal, apresentando um comentário de teor negativo. Conforme o pronunciamento do político, presente no Diário do Congresso Nacional de 08 de novembro de 1914, dias após a apresentação de Teffé no Palácio do Catete:

Porque, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca? “Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquele que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (*Diário do Congresso Nacional*, 1914, p. 2789)⁴.

De acordo com Taborda (2011), com relação à referida peça que a primeira-dama executara:

O arranjo do Corta-Jaca para violão solo foi elaborado pelo professor de D. Nair, Emílio Pereira, e consta no caderno de música da primeira dama. O episódio do Catete ganhou foro de escândalo graças ao pronunciamento de Rui Barbosa no Senado Federal. Derrotado por Hermes da Fonseca na eleição para a Presidência da República, Rui foi um opositor veemente. Aproveitou-se do sarau para ridicularizar o adversário político (TABORDA, 2011, p. 190).

Vale lembrar que o pronunciamento de Rui Barbosa se embasava em valores conservadores e patriarcais em vigor no período, por isso as afirmações se pretendiam imbuídas da capacidade de “ridicularizar” a primeira-dama por executar publicamente a peça de gênero musical culturalmente ligada às camadas sociais populares.

Após o evento, não se teve notícias da atividade de Teffé em apresentações públicas, como salienta Taborda (2011). A carreira da artista já se havia encerrado quando casara com o então presidente, fato que ocorria com frequência durante o século XIX e início do século XX, com muitas mulheres musicistas. Ao se casarem, abdicavam de suas escolhas profissionais como artistas, o que ocorreu também, por exemplo, com a violonista gaúcha Paqueta Baylina. De acordo com o artigo *Paqueta Baylina: uma*

⁴ Fonte: Diário do Congresso Nacional de 8/11/1914, p. 2789. 147ª sessão do Senado Federal em 7 de novembro de 1914.

trajetória musical esquecida no sul do Brasil (2018), escrito pelos professores e violonistas Humberto Amorim e Daniel Wolff: “o casamento acabou interrompendo uma trajetória musical que tinha 13 anos de atividades ininterruptas, de 1910 a 1923” (AMORIM; WOLFF, 2018, p. 212).

O papel das mulheres no ocidente, após o casamento, durante muitos anos envolvia as tarefas de cuidar do lar, das crianças e do marido. Pensando nisso, é interessante refletir sobre a atuação de mulheres musicistas e a abdicação de muitas delas após o casamento de suas atuações como artistas. Parece haver uma ligação entre o ensino e conhecimento das artes e a importância destes requisitos para o casamento, em períodos como o século XIX, perdurando por muitos anos no século XX. Realizar um bom casamento na época no país dependia de vários quesitos importantes, entre os quais tanto o estudo de idiomas estrangeiros quanto o conhecimento em música eram pontos que contavam positivamente a favor das moças que desejavam conseguir um pretendente com grandes patrimônios financeiros. Segundo o artigo *Trabalho, escola e lazer* (2012), de Silvia Fávero Arend:

Ao longo do século XIX, saber tocar um instrumento musical, em especial o piano, tornou-se um imperativo para meninas bem situadas socialmente. Além de introduzir certa disciplina corporal e ajudar a passar o tempo, saber tocar piano seria considerado, na vida adulta, sinônimo de refinamento cultural. Nas cidades, a aprendizagem da escrita e da leitura do vernáculo ocorria com o auxílio de um preceptor, que ensinava as crianças da família e, raras vezes, também com o auxílio da mãe. Algumas noções de um segundo idioma, quase sempre o francês, eram também sinal de *status*. Era ideia corrente que tais saberes e habilidades proporcionariam à moça um “casamento melhor”, ou seja, com um partido de mais posses (ARENDA, 2012, p. 34 -35).

Mesmo o piano sendo o principal instrumento considerado adequado a mulheres nos séculos passados, sendo valorizada a capacidade de tocá-lo por mulheres das camadas sociais brasileiras economicamente privilegiadas, o violão foi um instrumento que dividiu a predileção de muitas dessas mulheres no século XX. Cabe destacar que musicistas que se ocuparam ao violão no início do século XX podem ter sofrido com o status do instrumento no país, mesmo antes de se casarem, e, desta forma, abdicado de suas carreiras como artistas ainda mais precocemente. Segundo Koskoff (1995), mulheres musicistas que se dedicaram à execução de instrumentos musicais não considerados “femininos”, em vários períodos da história, “[...] podem ser vistas como existindo em um estado social marginal, sejam elas jovens donzelas de classe média alta ou cortesãs” (KOSKOFF, 1995, p. 125, tradução nossa).

1.3.2 Um recital que mudou a trajetória do violão nas salas de concerto (Josefina Robledo)

Outra mulher que protagonizou a cena do violão no Brasil do início do século XX foi a violonista espanhola Josefina Robledo (1897-1972). Em 30 de agosto de 1917, meses após as apresentações do violonista paraguaio Augustín Barrios no Rio de Janeiro - executando ao violão obras de música europeia, até então realizada principalmente em instrumentos de orquestra ou ao piano no Brasil -, Robledo apresentou-se em solo nacional empunhando seu violão, partilhando peças de gênero erudito escritas e/ou arranjadas para o instrumento, ganhando críticas favoráveis da mídia na época. De acordo com Porto e Nogueira (2007), suas performances musicais no Brasil contribuíram para uma mudança de visão da sociedade perante o instrumento no país:

[...] o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribuiu para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 7).

Vale ressaltar que a violonista, além de sua imagem como mulher ter contribuído para inclusão do violão em ambientes da alta sociedade brasileira, como sugerem Porto e Nogueira (2007) acima, a instrumentista executou músicas ligadas às práticas sociais das elites econômicas da Europa - a música de concerto valorizadas no Brasil pela alta roda. Há também de se considerar que a música que Robledo executou era instrumental, ainda muito pouco disseminada ao violão em nosso país naquele momento, tornando as apresentações de Barrios inicialmente e de Robledo um marco para a literatura violonística nacional.

A primeira apresentação da violonista no país foi noticiada por um dos críticos⁵ do *Jornal do Commercio*, evidenciando a técnica instrumental e a elegância dos movimentos realizados pela violonista ao executar o concerto:

O violão, nas mãos de quem sabe dedilhar as suas cordas com alma, sentimento e maestria, deixa de ser um instrumento subalterno, perde a qualidade de simples acompanhador de modinhas e apresenta-se transfigurado, falando à nossa sensibilidade e às nossas emoções. A Sra. Robledo concorreu fortemente

⁵ O *Jornal do Commercio* não apresenta o nome do autor da crítica a Robledo.

para elevar o violão no conceito social. Ela pode gabar-se de ser uma violonista de valor incontestável, possuidora de uma execução rica de recursos, preciosa de sonoridade. À primeira impressão duvida-se de que todos aqueles efeitos com que a Sra. Robledo encanta os ouvidos do seu auditório sejam tirados do ingrato instrumento por ela dedilhado e que mantém sempre em posições distintas e elegantes. Mas tudo isso é um fato, a convicção estabelece-se, o violão eleva-se no conceito de quem ouve e a Sra. Robledo que já conquistara o auditório com várias composições, arrebatou-o no Noturno de Chopin e no Carnaval de Veneza de Paganini (*Jornal do Commercio*, n° 242, 1917, p. 5).

É interessante salientar a forma com que o crítico musical do jornal descreve a atuação de Robledo no palco, ao tocar o instrumento: “mantém [o violão] sempre em posições distintas e elegantes” (*Jornal do Commercio*, n° 242, 1917, p. 5). O periodista faz à sua apresentação um juízo de valor de ordem moral e estético-corporal, uma espécie de alusão às “regras de etiqueta” presentes na época, o que não ocorre em matérias apresentadas pelo mesmo jornal sobre o violonista Barrios, alguns meses antes. A crítica publicada pelo periódico *Jornal do Commercio*, sobre o primeiro concerto ao público de Barrios, apresenta-o como um instrumentista de grandes habilidades técnicas, que dificilmente já haviam sido vistas no país:

Conhecida a nossa exigência em matéria de arte a muita gente tem causado certo espanto o modo como nos temos pronunciado em relação ao concertista paraguaio Sr. Barrios, o virtuoso do violão. Não há razão, entretanto, para que se estranhem os nossos elogios, muito sinceros ao distinto artista, porque o fato se explica. O violão é um instrumento de grande dificuldade técnica, que poucos ousam afrontar; é por isso mesmo que ele foi, por assim dizer, condenado ao mister de mero acompanhador de modinhas, sendo raro os que conseguem fazer dele um instrumento de arte, qual o sagrará o nosso velho compatriota Clementino, artista ignorado que vive ainda gloriosos na memória de poucos sobreviventes. Atualmente, ainda temos solistas do violão de merecimento incontestável como os Srs. Brant Horta, Ernani de Figueiredo e raros mais que não tivemos ainda ensejo de ouvir. O Sr. Barrios, porém, emerge entre os seus colegas com um relevo frisante, porque consegue do violão o máximo de efeitos da mais variada espécie; ele levantou o violão a uma hierarquia superior. O concerto de ontem foi uma surpresa para todos os espectadores (*Jornal do Commercio*, n° 222, 1916, p. 5).

Percebe-se que a forma como a mídia discorre sobre os recitais dos dois violonistas expõe uma relação desigual de poder alusivo a gênero na execução do instrumento, ao encontro do que é questionado por Koskoff (1995), ao debater sobre as relações de gênero na prática instrumental. Segundo a autora, “[...] o desempenho em instrumentos musicais é muitas vezes ligado com noções culturais de gênero e controle” (KOSKOFF, 1995, p. 114, tradução nossa), o que é apresentado pelo jornal, através de críticas distintas: a Barrios, o comentário seguiu em direção à preparação técnica do instrumentista, levando em consideração a dificuldade de execução de peças eruditas ao

violão; já a Robledo, o crítico musical - mesmo dando à musicista em sua análise do evento o título de personalidade que modificou o status do instrumento - apresentou questionamentos com relação à veracidade dos efeitos técnicos executados. Ao relatar que “à primeira impressão duvida-se de que todos aqueles efeitos com que a Sra. Robledo encanta os ouvidos do seu auditório sejam tirados do ingrato instrumento por ela dedilhado”, o autor mostra-se interrogativo quanto à técnica instrumental da artista no instrumento que era considerado de domínio masculino.

Além de Robledo ter-se tornado uma importante figura na cena violonística, conquistando o título de personagem capaz de modificar o estigma negativo do instrumento perante a alta sociedade brasileira, que passa a reconhecer o violão como digno de ser aceito e executado em salas de concerto, a artista teve um papel significativo no ensino e na divulgação do instrumento no país. De acordo com Porto e Nogueira (2007), “durante sua estada no país, no período de três anos, Robledo atuou como educadora e teve grande responsabilidade na divulgação da ‘Escola de Tárrega’, modelo de aprendizagem do violão utilizado ainda hoje nas academias” (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 6). Robledo foi aluna do violonista espanhol Francisco Tárrega (1851-1909), com quem aprendera a técnica violonística intitulada “escola moderna do violão”⁶, criada por seu mestre. Conforme Taborda (2011), Robledo modificou o ensino do instrumento no Brasil:

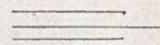
Foi responsável pela divulgação e o estabelecimento dos fundamentos da chamada moderna escola de violão, mais especificamente da escola de Tárrega, fato que pode ser encarado como um divisor de águas na trajetória do ensino do instrumento no Brasil (TABORDA, 2011, p. 92).

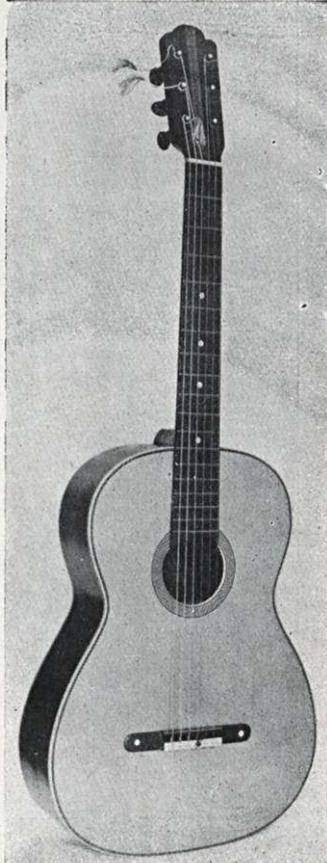
Após suas apresentações e durante seus anos como didata no país, a violonista teve seu nome atrelado a uma marca de violões brasileira, “A Guitarra de Prata”. A fábrica criou um modelo de violão dando a ele seu nome, em homenagem, e teve seus anúncios publicados na revista *O violão* (Figura 3). Segundo informações presentes na dissertação chamada *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960* (2015), escrita por Leandro Márcio Gonçalves, a firma era “[...] uma empresa que inicialmente era uma loja que vendia discos, partituras,

⁶ Conforme a revista *O violão* (1929), os ensinamentos do violonista, professor e compositor Tárrega foram transmitidos oralmente, sem um material publicado em vida: “não ha methodo algum de Tarrega. Sua escola esta com os discipulos. O que publicamos pertence e é feito por um alumno de Josefina Robledo, a quem ella transmittiu tudo quanto aprendeu, em technica, com seu amado mestre” (*O violão*, nº 2, 1929, p. 16).

instrumentos e mais adiante se tornou também fabricante de violões” (GONÇALVES, 2015, p. 97).

Figura 3 - Anúncio na revista *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 TYPPO 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 fácil identificar os legítimos os quaes trazem no interior o rotulo representando a eximia violonista executando no seu instrumento.

A Guitarra de Prata

PORFIRIO MARTINS & C.

RUA DA CARIOCA, 37
 — RIO DE JANEIRO —

Fonte: *O violão* (nº 1, 1928, p. 11).

Na figura acima, o anunciante faz alusão ao instrumento criado em homenagem à artista ser próprio para as mulheres tocarem, descrevendo-o como “Modelado em proporções técnicas e de labor sobrio é um typo muito proprio para o bello sexo e satisfaz sempre tanto os mestres como os discipulos” (*O violão*, nº 1, 1928, p. 11).

O título dessa dissertação refere-se a essa forma com que as mulheres eram chamadas muitas vezes pelos editores das revistas brasileiras dos séculos XIX e XX, em sua grande maioria homens: o *Bello Sexo*.

A revista *O violão* (1928-1929), ao longo de suas edições, visou a compartilhar a cultura do violão clássico a um amplo público, com o objetivo de tornar mais fácil o estudo do instrumento. Através do recurso de dispor de peças consideradas pelos editores simples e de estudos da “escola de Tárrega”, divulgou registros sobre a importância da violonista para a disseminação dos ensinamentos de Tárrega no Brasil:

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 criador. Não temos porque até aqui muito pouca gente conhecia essa escola. Embora Josefina Robledo tivesse lecionado no Rio, não tendo Tárrega nenhum método publicado, ela foi transmitindo sua escola, aos poucos, aos alunos. Seu discípulo, Eustachio Alves, foi quem concatenou com ela, todas as escalas, arpejos e exercícios e graças a ele, quando Robledo partiu, tiveram alguns dos nossos violonistas a ventura de possuí-los, como José Rabello e outros amadores. [...] depois de sua estadia aqui foi que o estudo do violão se elevou e passou a ser seriamente cultivado” (*O violão*, nº 4, 1929, p. 3).

Josefina Robledo, mesmo não sendo de nacionalidade brasileira, tornou-se um símbolo de mudança, enquanto uma das pessoas que promoveu o reconhecimento do violão como instrumento digno de pertencer às salas de concerto no país. Além disso, foi a principal disseminadora do ensino do violão através da técnica conhecida hoje como “escola moderna do violão”, a qual é ensinada amplamente no Brasil.

1.3.3 Uma menina e seu violão: Yvonne Rebello

O terceiro nome de uma mulher que gostaria de destacar, é o de Yvonne Rebello da Silva (Figura 4). Sua importância para a história do instrumento no país advém de ser uma das primeiras violonistas brasileiras a executar ao violão uma peça de caráter erudito em um concurso musical no início do século XX.

Nascida em 22 de setembro de 1915, no Rio de Janeiro, filha do também violonista José Rebello da Silva, com dez anos de idade participou de um concurso musical realizado pelo jornal *Correio da Manhã*, no ano de 1927, chegando a ganhar o segundo lugar. De acordo com Taborda (2011), a violonista “foi a única a apresentar alguma obra do repertório clássico. Tocava em um violão de pequenas dimensões, feito especialmente para ela, daí a alcunha ‘a menina do violãozinho’” (TABORDA, 2011, p. 97). Segundo Taborda (2011), Rebello foi a única mulher a participar do concurso, junto a dois violonistas homens: Américo Jacomino, que ganhou o primeiro lugar, e Manuel de Lima, que ficou com a terceira colocação na competição.

O concurso foi realizado tempos após a criação da coluna chamada *Pelo que é nosso*, no periódico *Correio da Manhã*, o qual “dedica esse espaço para a divulgação das coisas de nossa terra, tratando sobre o nacionalismo e o regionalismo” (RUAS JÚNIOR, 2014, p. 277). Em 1926, com a pretensão de incentivar as artes “de nossa terra”, como salienta Ruas Júnior, o jornal elabora um concurso homônimo, voltado tanto a cantores quanto a instrumentistas e compositores que desejassem participar. O evento foi elaborado de forma a contemplar a inscrição de diversos profissionais da música e oferecer recompensas em dinheiro:

[...] foram abertas inscrições para provas de violão, canto, músicas publicadas ou já divulgadas, desafios e improvisos, emboladas e cocos, e disputava-se ainda o grande prêmio ‘o que é nosso’, ao qual podiam concorrer autores de sambas, maxixes, marchas carnavalescas, lundus, ou qualquer outro gênero de música caracteristicamente brasileira (TABORDA, 2011, p. 95-96).

Ainda segundo Taborda (2011), “o concurso pretendia ser uma grande vitrine da música típica brasileira, o que de fato se conseguiu. O público foi numeroso e o propósito de colocar ‘as coisas de nossa’ na ordem do dia foi alcançado” (TABORDA, 2011, p. 96).

Rebello não teve seu nome apenas atrelado ao concurso, quando ingressou na fase adulta. Além de dedicar-se ao violão, atuou profissionalmente também como cantora, arranjadora, compositora e professora. Segundo informações coletadas por Luciano Lima (2020), “[...] Yvonne escreveu seu arranjo de *Alma Brasileira* [...] e, em 1941, estreou na Rádio Transmissora apresentando duas composições de sua autoria: *Romance e Serenata*” (LIMA, 2020, p. 15). Na “década de 1950, seu nome apareceu com mais frequência como cantora do que violonista. Fez parte de grupos como Cantores do Céu-Coro Orfeônico da Rádio Nacional [...] [e] atuava também como professora de violão; o compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti relata em uma entrevista que iniciou seus estudos de violão com ela na década de 1960” (LIMA, 2020, p. 16-17).

Yvonne Rebello é um dos poucos nomes de mulheres negras que constam como violonistas nas revistas de violão do século XX, dentre os três periódicos analisados neste trabalho. A pouca visibilidade de mulheres negras nas revistas é tratada no capítulo seguinte.

1.3.4 Mulheres em evidência: os periódicos voltados ao violão no Brasil

Na revista *A voz do violão* (1931), o editor na edição de nº 3 descreve como as mulheres já faziam parte do cenário violonístico antes da publicação do periódico nos anos 1930: “[...] O seu cultivo já faz parte da educação das nossas moças que compõem a essência da sociedade” (*A voz do violão*, 1931, nº 3, p. 3). Mas podemos nos perguntar, sendo essa uma das questões-chave desta pesquisa: quem eram essas mulheres que apareciam nas revistas de violão no Brasil?

Alguns anos após as notícias das apresentações de Nair de Teffé, Josefina Robledo e Yvonne Rebello em público no país, como exposto acima, começam a aparecer em periódicos voltados ao instrumento do século XX - como *O violão* e *A voz do violão* (duas magazines de publicação no Rio de Janeiro) e, posteriormente, *Violão e mestres* (de publicação em São Paulo) -, o nome de muitas mulheres que se voltam ao violão como seu instrumento musical, para aprender tornando-se alunas de professores e professoras de música no período ou possuindo o violão como uma ferramenta para sua profissionalização na área da música. O trabalho apresentado no IV Simpósio Internacional de Musicologia, denominado *O violão feminino na primeira república: um viés histórico através da revista o violão* (2014), do professor e violonista José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior, explica como o instrumento conquistou novos adeptos nos anos 1920, incluindo as mulheres da elite carioca, através de empreendimentos realizados pela mídia da época, em especial da revista *O violão* e do *Jornal Correio da Manhã*:

Em seu editorial de abril de 1929, a revista credita ao *Jornal Correio da Manhã* “o desejo de criar, estimular e incentivar o estudo de violão” entre a alta sociedade carioca.[...] Desta forma, o violão foi, gradativamente, obtendo acesso nesta parcela da sociedade conquistando novos adeptos. Dentro desse grupo de adeptos, destacamos a participação e colaboração de algumas jovens amantes dedicadas ao instrumento. As senhoritas contribuíram para o desenvolvimento e a ascensão do violão, escrevendo arranjos e participando de recitais e saraus, alguns destes, promovidos por jornais, clubes e grêmios frequentados pela aristocracia carioca (RUAS JÚNIOR, 2014, p. 278).

O artigo intitulado *As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”* (2012), de Tabor da, corrobora com o relato acima, descrito por Ruas Júnior (2014), sobre o periódico ter sido promotor de alguns recitais e saraus, estimulando a prática do violão, e ressalta que dentre as pessoas envolvidas com o instrumento havia muitas mulheres. A autora descreve a revista *O violão* como: “[...] principal fonte de referência à atividade das inúmeras cantoras/violonistas assim como da produção musical a elas dedicada” (TABORDA, 2012, p. 327-328).

Em outro momento do artigo de Ruas Júnior (2014), é descrita a importância das mulheres presente nos periódicos do período para a mudança da visão do instrumento na sociedade brasileira do século XX - em sua grande maioria jovens e adultas da alta sociedade do Rio de Janeiro -, e a luta para o instrumento ser reconhecido como adequado a ambientes da elite:

[...] destacamos a importante contribuição das mulheres pertencentes à denominada ‘boa sociedade carioca’, no que diz respeito à (re)construção da imagem e do status social do violão. O relevante papel dessas jovens senhoritas é evidenciado pelos vestígios históricos das fontes documentais, nas quais se veem tantos outros amantes da arte de empunhar o violão para nobilitá-lo aos salões de concerto (RUAS JÚNIOR, 2014, p. 275).

Neste artigo, Ruas Júnior (2014) apresenta e examina a trajetória de diversas personagens femininas ativas no cenário violonístico do período. O autor aponta para o destaque dado pelos periódicos da época às mulheres adeptas ao instrumento, usando a antiga expressão “belo sexo” para referi-las:

Nota-se, em suas páginas, espaço cedido às mulheres violonistas daquela época, para publicação de cartas, arranjos, recitais e fotos. Podemos afirmar que este estandarte do instrumento, datado do início do século XX, deu o merecido e devido valor ao belo sexo atuante na área da música brasileira (RUAS JÚNIOR, 2014, p. 280).

Cabe salientar que a forma como o autor Ruas Junior se refere às mulheres na citação acima, como o “belo sexo” e sem aspas, não torna nítido se o autor está se colocando ao lado dos articulistas na intenção de chamar as mulheres dessa forma (produzindo, portanto, uma naturalização da avaliação estética do corpo feminino em detrimento de sua habilidade musical-violonística, em uma situação em que a performance ao violão é que deveria ser o foco da notícia) ou se está fazendo uma análise crítica, sem contudo explicitá-la e usando um tom irônico.

Apesar de muitas violonistas terem seus nomes presentes nestes periódicos voltados ao violão do século XX, não foi possível obter dados sobre muitas delas. Isso se deve, em parte, pela falta de informações biográficas nas revistas com relação a muitas personagens da música apresentadas, que têm apenas seu nome mencionado além do fato cultural. Por outro lado, algumas violonistas são referidas poucas vezes ou até mesmo apenas uma vez, o que torna difícil levantar outros dados sobre as artistas.

Buscamos catalogar e analisar quantas vezes as violonistas presentes nas revistas foram mencionadas em cada fonte documental, a fim de ajudar a visualizar a presença de

cada uma das violonistas em tais periódicos, de maneira sistemática. Criei, para isso, o APÊNDICE A - menções às violonistas, que consiste em uma tabela em que aparecem os nomes das mulheres violonistas em ordem alfabética, seguida de colunas em que constam os dados de suas aparições nas revistas. Ou seja, a tabela contém todas as menções às violonistas presentes nas revistas *O violão*, *A voz do violão* e *Violão e Mestres*, ao lado de seus respectivos nomes. É importante mencionar que algumas das violonistas presentes nas revistas são denominadas com diferentes grafias conforme o periódico (ver APÊNDICE C); como, por exemplo, Ivonne Rebello (1915 - ?), chamada de Yvonne Rebello com “Y” pela revista *O violão* (1928–1929), de Yvonninha Rebello, no diminutivo, pela revista *A voz do violão* (1931), e de Ivonne Rebello com “I”, pela revista *Violão e Mestres* (1964-1968).

Após constatar quantas vezes estas instrumentistas foram mencionadas, com os dados coletados através da análise dos periódicos, foi possível criar uma segunda tabela, o APÊNDICE B - mulheres violonistas e papéis sociais destacados pelas revistas, onde foi possível apontar dados sobre genealogias profissionais destas mulheres. Desta forma, foi possível identificar as identidades profissionais das mulheres nas revistas, separando-as em categorias como professoras - exemplo de Olga Prager (1909-2008) e Heddy Cajueiro (1907-2004) -, de intérpretes, como Jesy Barbosa (1902-1987), Stefana de Macedo (1903-1975) e Helena de Magalhães Castro (1902-1995) -, de alunas como Zizinha Lemos (?-?), Maria de Lurdes Sá Guichard (?-?) e Concheta Romano (?-?) -, entre outras identidades, tópico que será melhor explanado no segundo capítulo.

Quando lemos sobre a história da música em torno da literatura canônica ocidental até bem recentemente, seja sobre cantores, compositores ou instrumentistas, uma questão é recorrente em todos os casos: a evidente menção de músicos do gênero masculino e exclusão de personagens femininas. Essa história desde sempre foi contada a partir da visão masculina. Quebrando com este paradigma, a pioneira McClary (2002 [1991]) confirma que há pesquisas na atualidade que “começaram a examinar quão profundamente as ideologias de gênero cultural influenciaram o cânone mainstream” (MCCLARY, 2002, p. xv, tradução nossa).

De acordo com McClary (2002 [1991]), a história da música costumava não apresentar as mulheres por haver uma “tendência das mulheres na cultura ocidental

sempre serem entendidas como excessivas, sexualmente ameaçadoras, loucas. Ela pode ser lida como simplesmente reafirmando os piores estereótipos disponíveis” (MCCLARY, 2002, p. 111, tradução nossa). Ao nos desvincularmos desta corrente hegemônica, desafiamos o cânone musical construído pelos homens e damos voz a mulheres, que por muito tempo foram consideradas “outras” da história da música. O capítulo um foi construído pensando em uma forma de narrar a história do violão no Brasil em um formato que evidenciasse as trajetórias de mulheres que estiveram presentes no ambiente violonístico do século XX e o modificaram. Descrevemos o percurso das mulheres ligadas à história do instrumento no país no início do século XX, analisando a atuação de algumas das mulheres pioneiras para a inserção do instrumento nas salas de concerto e na sociedade em geral e para a quebra do exclusivismo do instrumento apenas ao sexo masculino.

O capítulo seguinte é voltado a apresentar uma abordagem analítica das revistas selecionadas e dos conteúdos presentes nesses periódicos, focando a atenção à presença e atuação das mulheres no cenário violonístico brasileiro do século XX. Ao longo do capítulo dois, também é observado o silêncio em torno das mulheres negras violonistas e de mulheres de classe popular que se voltam ao instrumento. O fato dos periódicos do século XX não trazerem notícias sobre musicistas mulheres desses grupos sociais e/ou étnico-raciais, nem abordarem questões socioculturais relacionadas a esses contingentes populacionais nas suas páginas, precisa ser questionado e compreendido como expressão das escolhas midiáticas que tendem, nesses casos, a reforçar privilégios das classes dominantes e das pessoas brancas, em uma sociedade marcada pela colonialidade, profundamente desigual e estruturalmente racista. Há violonistas mulheres negras e pertencentes a grupos sociais economicamente menos favorecidas presentes na história do instrumento no Brasil, requerendo outras fontes e metodologias de investigação nas ciências musicais.

2 REVISTAS SOBRE VIOLÃO E AS MULHERES

Durante um período no ano de 2018, tornei-me voluntária no Arquivo Histórico Regional de Passo Fundo da Universidade de Passo Fundo – AHR/UPF, em Passo Fundo, no estado do Rio Grande do Sul; lá aprendi melhor como manusear, tratar e conservar documentos como jornais, revistas e partituras musicais. Foi neste mesmo espaço, um ano após, durante uma visita que fiz ao local para coletar algumas informações presentes em documentos musicais, que, ao conversar com os funcionários da instituição que haviam sido meus colegas, a informação de que havia um artigo sobre música que tinham encontrado na Internet e que poderia me interessar veio à tona. Ao ler o trabalho, encontrei a informação de que havia revistas dedicadas ao instrumento violão em circulação no país desde os anos 1920. Um tempo depois, durante a elaboração de meu trabalho de conclusão de curso do bacharelado em violão, percebi que a mesma revista que o artigo mencionava, *O violão* (1928-1929), continha várias informações de violonistas mulheres, o que me levou a desenvolver esta dissertação.

Este capítulo trata de uma apresentação histórica, analítica e documental de revistas de violão no Brasil do século XX, a partir de uma perspectiva etnomusicológica, abordando a forma como as mulheres eram representadas nestes periódicos, quem eram essas mulheres e de que forma se dedicaram a aprender, ensinar e se apresentar em público com o violão no Brasil, através das múltiplas identidades.

2.1 REVISTAS SOBRE VIOLÃO DO SÉCULO XX

Dentre as diversas revistas que circulavam na imprensa no século XX, as especializadas em música para o instrumento: *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968) são os principais periódicos do gênero no período, que contêm não apenas partituras, mas também entrevistas, anúncios de uma variedade de cordofones à venda, entre eles violões e bandolins, e de serviços de *luthiers*, além de apresentarem fotografias e reportagens sobre musicistas.

Estas revistas passam a existir em contextos históricos muito marcantes para a música no país. Duas das revistas, *O violão* (1928-1929) e *A voz do violão* (1931), surgiram na capital do país (Rio de Janeiro, então capital federal entre 1763 a 1960), ambas no período pós-guerra e de ascensão do rádio no Brasil. Alguns anos antes da

publicação dos dois periódicos, durante a I Guerra Mundial, dois violonistas estrangeiros – Augustín Barrios e Josefina Robledo - voltam-se a países da América Latina como alternativa para se apresentarem em recitais públicos em círculos culturais, tornando-se artistas que de certa forma “provocaram enorme impacto no público, nos músicos e na imprensa, derrubando o antigo argumento da ‘incapacidade artística’ do violão” (CASTAGNA; ANTUNES, 1994, p. 3). Ambas as revistas estiveram em circulação alguns anos após a fundação da primeira emissora de rádio no país, que ocorreu em 1923 (CALABRE, 2002). Lembra-nos Taborda (2013) que, “o Rio abrigou também a indústria fonográfica e o rádio, veículos que divulgaram o choro, a música de carnaval e o samba, filhos da terra que se espalharam para todo o país” (TABORDA, 2013, p. 323). Já a revista *Violão e mestres* (1964-1968), contou com a presença marcante de alguns músicos e musicistas em suas páginas que ao se apresentarem abordavam um repertório variado, perpassando o erudito, o popular e o folclórico. Esta geração de músicos estava genealogicamente ligada ao pensamento oriundo do modernismo brasileiro, que, de acordo com Travassos (2000), foi um “[...] momento de reorientação cultural” (TRAVASSOS, 2000, p. 8).

Anterior a estes períodos, a primeira revista brasileira sobre violão de que temos conhecimento intitula-se *O Guitarrista Moderno*, de 1857, descoberta na cidade de Porto, em Portugal, pelo violonista e pesquisador Humberto Amorim, ao procurar as edições e comprá-las de um colecionador de partituras, em 2019. A revista, que conta com 16 edições, foi lançada no Rio de Janeiro e já era comentada por pesquisadores desde 2015, como sugere o *site* da Escola de Música da UFRJ:

Até então, pensava-se que o primeiro periódico publicado no Brasil era a revista *O Violão*, lançada em dezembro de 1928. A partir de 2015 algumas pesquisas revelaram a existência de *O Guitarrista Moderno*. Mas ter acesso ao conteúdo da revista era algo improvável. Os exemplares que Humberto trouxe da viagem a Portugal são os únicos de que se tem notícia até o momento. Não há nada em acervos, sejam públicos ou privados, digitais ou físicos (SOARES, 2019).

Com foco na música de violão solo, o periódico *O Guitarrista Moderno* trazia em todas suas edições a publicação de partituras de duas peças para violão, entre as quais constavam arranjos operísticos e de danças, como a Polka-Mazurca. As revistas subsequentes publicadas sobre violão no país se desvinculam desta maneira de publicação para o instrumento e contemplam outros temas, para além de apresentarem somente as partituras.

Este tópico visa analisar as revistas dedicadas ao violão no século XX, publicadas no Brasil. A seguir serão abordados os locais de criação das revistas, os contextos de sua produção e circulação, justificativas e objetivos dos editores sobre a criação das revistas voltadas ao violão, conteúdos presentes, quem escreve nas revistas e, finalmente, para qual público cada revista é voltada.

Cabe relatar que os periódicos impressos analisados a seguir - *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968) – em sua grande maioria, não explicitam quem escreve cada um dos artigos presentes em seu interior. As três revistas informam apenas quem são os diretores ou consultores artísticos em suas primeiras páginas, sem especificar a autoria de cada matéria apresentada, com exceção de algumas matérias presentes na revista *Violão e Mestres*, em que consta a autoria, por exemplo, dos artigos assinados por Maria Livia São Marcos.

2.1.1 O violão (1928-1929)

A primeira revista de que tive conhecimento, como já mencionado, por intermédio de colegas que trabalhavam no Arquivo Histórico Regional (AHR/UPF), *O violão* (1928-1929) foi uma revista pioneira dedicada exclusivamente ao instrumento no Brasil, tendo sido antecedida apenas pela publicação do periódico *O Guitarrista Moderno*. A revista circulou no estado do Rio de Janeiro entre 1928 e 1929. Com a sede da redação na capital carioca, na Rua 7 de Setembro, 44, subsolo (1ª edição) e na Rua S. José, nº 54, 2º andar (em edições seguintes), teve como diretor B. Dantas de Souza Pombo, e conteve apenas dez publicações mensais. *O violão* foi criada com o intuito de ser um meio de não apenas apresentar a “cultura do violão” para os leitores amadores ou profissionais, mas também consistia em um local a partir do qual qualquer apreciador do instrumento poderia aprender, se informar e conhecer sobre o violão. Conforme o editorial da primeira edição da revista *O violão*:

[...] resolvemos empreender a publicação de uma revista, repositório de todas as informações sobre o violão, afim de conjugarmos esforços em favor não da sua elevação, porquanto ele não poderá ser mais elevado do que já foi, mas para reabilita-lo como um dos mais ricos instrumentos conhecidos (*O violão*, nº1, 1928, p. 3).

Prossegue Pombo dizendo que o objetivo da revista é fazer com que o violão seja disseminado amplamente no Brasil, tentando de certa forma divulgá-lo como um instrumento para todos interessados nesta arte. Segundo o editor:

[...] pois nosso intento é fazer obra impessoal com a preocupação única 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 nulos (*O violão*, nº 1, 1928, p. 3-4).

No ano seguinte à sua primeira edição, a revista *O violão* (1929), em seu editorial da 2ª edição, menciona jornais da época que noticiaram sua criação e publicação no Rio de Janeiro, como *O Globo* (RJ), *Folha da Noite* (SP) e *Folha da Manhã* (SP).

Entre o conteúdo abordado ao longo das dez edições, estão presentes mensalmente, além dos estudos mencionados acima, em todas as edições: anúncios de instrumentos e apresentações musicais, a história do violão e peças para diversos níveis de leitores. Buscando divulgar a técnica violonística difundida por Francisco Tárrega como “Escola de Tárrega”, a revista propõe uma série de estudos para todos os níveis de estudantes, dividindo-o em três módulos: com tablatura, para aqueles que não sabem ler partitura; “violão sério”, que consiste em arranjos musicais transcritos em partituras com melodia e acompanhamento, para serem executadas por violão e voz ou duo de violões; além de partituras dos exercícios da técnica do violonista Tárrega, presente em todas as edições. Ao longo das edições, a revista apresenta aos leitores seções abordando “a cultura” de outros estados, como São Paulo (a partir da 2ª edição), Bahia (6ª e 9ª edição) e Rio Grande do Sul (9ª edição), e de países, como Argentina (a partir da 2ª edição). Nesta seção o leitor tem a oportunidade de conhecer um pouco mais do cenário violonístico do período em outros estados e no país vizinho, Argentina. Já a seção denominada “Os nossos amadores”, ou simplesmente “Nossos Amadores”, faz menção aos instrumentistas que estão iniciando seus estudos ao instrumento, citando seus respectivos mestres. Nesta seção são exibidas fotografias desses violonistas (a partir da 2ª edição). A partir da 3ª edição, o periódico contém uma seção específica para expor correspondências enviadas por leitores e leitoras à revista.

2.1.2 A voz do violão (1931)

Comecei a me interessar por estudar mulheres violonistas e gênero em 2019, como já mencionado anteriormente, quando então decidi realizar meu trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Violão na Universidade de Passo Fundo sobre esse tema. Passei neste período a ler mais sobre mulheres, violão e gênero em artigos relacionados à musicologia e à história da música. Em várias produções bibliográficas dedicadas ao tema - como, por exemplo, Porto e Nogueira (2007); Taborda (2011) -, entre as revistas do período eram informadas a (para mim já conhecida) *O violão* e a revista *A voz do violão*. Vale ressaltar que em nossas pesquisas só foram encontradas duas edições em meio digital para consulta, a primeira edição e a terceira.

A voz do violão foi criada no ano de 1931, no Rio de Janeiro, mesma cidade em que dois anos antes a revista *O violão* publicou sua última edição. Com sede no mesmo local que o impresso anterior, diferencia-se do mesmo, no entanto, por trazer como objetivo abordar o violão como um instrumento nacional, sem explicitar para qual público especificamente é voltado, embora cite que o periódico apresenta peças para o estudo sem o auxílio de um professor do instrumento. O editorial cita que a revista pretende:

[...] facilitar o cultivo do maravilhoso instrumento, quer por meio de cursos práticos e simples por aprendizagem sem mestre, quer ministrando as culminâncias da grande escola de Tárrega [...]. Entra também, em nossos institutos a propagação de peças inéditas, o intercâmbio interestadual de todas as figuras do violão, o pensamento do mundo intelectual sobre o mesmo, entrevistas, concertos, gravações e mais tarde – a realização de recitais clássicos e regionais, nos theatros da Capital e dos Estados (*A voz do violão*, nº 1, 1931, p. 4 -5).

Entre os conteúdos apresentados ao longo das revistas estão: anúncios de recitais e instrumentos musicais, correspondências de leitores e leitoras, partituras de exercícios da escola técnica de Tárrega e de peças musicais diversas – originais e arranjadas para violão. Além disso, a revista apresenta seções sobre o violão e as gravações em disco, a história do violão e “personalidades” do violão brasileiro.

2.1.3 Violão e Mestres (1964-1968)⁷

⁷ Encontrei três edições do periódico, a primeira (1964), a terceira (1964) e a quinta (1966), através do *site* Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Já as edições seis (1966), sete (1967), oito (1967) e nove (1968) foram compartilhadas comigo pela violonista Ana Lia O. Braun, de materiais presentes em seu arquivo pessoal e do arquivo do Conjunto Paulista de Violão.

A revista *Violão e Mestres* teve sua primeira edição publicada em março de 1964, em São Paulo. Editada pela fabricante de instrumentos musicais Violões Giannini S/A⁸, foi uma revista trimestral dedicada ao violão e seus apreciadores. Com sede na Rua Alameda Olga, nº 414, teve como diretor geral Nelson Martins Cruz, diretor de redação Alberto Amendola Heinzl e consultor técnico o violonista uruguaio Isaías Sávio. Nas páginas iniciais da edição nº 1, lê-se sobre o conteúdo que se vai encontrar nas publicações de *Violão e Mestres*:

[...] esta revista, como diz o nome, tratará de assuntos pertinentes ao violão e aos seus mestres, que aqui serão representados por executantes, compositores e até mesmo construtores desse belo instrumento (*Violão e Mestres*, nº 1, 1964, p. 2).

O mesmo editorial complementa que o objetivo do periódico está em: “[...] manter leitores informados dos aspectos mais importantes que contribuem e/ou estão contribuindo para esse progresso” (*Violão e Mestres*, nº 1, 1964, p. 2). Ao contrário das revistas anteriores, o público-alvo do periódico são leitores conhecedores de partituras para o instrumento, visto que apresentam peças nessa grafia, sem o auxílio de tablatura ou de explicações para o leitor executar a música.

Igualmente às outras duas revistas especializadas em violão no Brasil, anteriores a *Violão e Mestres*, esta aborda em seu conteúdo a história do violão, peças inéditas ou de caráter didático, anúncio e promoção de concertos. Embora muito parecidas em seu conteúdo, a revista *Violão e Mestres* apresenta uma particularidade que a distingue de outros periódicos do gênero no século XX: a partir da edição nº 2, uma série de reportagens, escrita pela própria violonista Maria Lívia São Marcos, é apresentada. No tópico a seguir serão enfocadas as reportagens escritas pela violonista, sua importância pela representatividade das mulheres na produção de conteúdo nas revistas de violão do período e os conteúdos abordados pela violonista nas matérias escritas por ela.

⁸ De acordo com o violonista, arranjador e editor Ivan Paschoito, em sua matéria chamada *Violão e Mestres: história e sonho de uma revista* (2018): “A Giannini, que surgiu em 1900, a Del Vecchio (em 1902) e a Di Giorgio (1908), todas fundadas em São Paulo por imigrantes italianos e ainda atuantes nos dias de hoje, eram as fábricas que dominavam o mercado de violões no Brasil, no século passado. Curioso é que, em certa medida, todas transcenderam o papel de indústria e aqui começa a nossa história. Além de fabricarem instrumentos de corda, ou só violões, caso da Di Giorgio, cada uma a seu modo contribuiu também com a literatura e a história do violão no Brasil. A Del Vecchio, desde a década de 1930 e antecipando-se às grandes editoras, publicou um catálogo bastante razoável de partituras para o instrumento e um famoso método, até hoje disponível. A Di Giorgio, nos anos 1960, imprimiu álbuns de partituras, lançou LPs e manteve por muitos anos no ar o programa de rádio Recitais Di Giorgio. A Giannini, por sua vez, editou a revista *Violão e Mestres*” (PASCHOITO, 2018, s/p).

2.2 RELAÇÕES DE GÊNERO NAS REVISTAS DE VIOLÃO

As três revistas abordadas contêm em suas páginas vários nomes de mulheres que se dedicaram ao violão. Contabilizamos 90 mulheres violonistas (ver APÊNDICE C - Lista de nomes das violonistas nas revistas), entre elas alunas, professoras, performers, compositoras/arranjadoras e folcloristas, identidades as quais serão analisadas mais detalhadamente em seguida. Nesse tópico o espaço será dedicado a trazer algumas possibilidades interpretativas relacionadas a gênero nas revistas de violão aqui abordadas.

Embora as instrumentistas mulheres sejam citadas nas páginas destas revistas em um número consideravelmente alto e de maneira recorrente, cada uma das revistas aborda de uma forma diferente as violonistas do sexo feminino.

Na primeira metade do século XX, a revista *O violão* (1928-1929) foi um dos meios de imprensa precursores na inclusão e divulgação frequente de nomes de instrumentistas do sexo feminino, como já mencionado anteriormente. A revista deu destaque a performers, alunos e apreciadores do violão, concedendo espaço a leitores e leitoras que desejassem enviar correspondências e arranjos para o instrumento, tendo sido publicados alguns arranjos de mulheres violonistas, como de Celia Borges, Maria Luiza Galdo, Olga Prager Coelho, entre outras. Na edição nº 7 da revista, por exemplo, o espaço destinado às correspondências apresenta uma mensagem de Celia Borges. A publicação conta também com o arranjo escrito por ela da música Lua Branca, da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga, na seção destinada às peças enviadas por leitores e leitoras:

Figura 4 - Carta publicada na revista ao diretor

Leitora assidua da vossa optima revista, trago hoje ás vossas mãos, um arranjo meu da canção "Lua Branca", transcripta para canto pelo maestro J. Octaviano.

Procurei caprichosamente, (apesar dos meus poucos conhecimentos musicas) servir-me apenas das notas e accordes que se acham na musica de piano, não se encontrando, pois, nesse arranjo um só enfeite meu.

Estando elle ao vosso agrado, peço servirá para mim de estímulo. Si por publical-o na vossa revista, o que qualquer motivo elle não puder ser publicado, submeter-me-ei de bôa vontade a vossa decisão.

Certa de ser attendida subscrevo-me reconhecida

Celia Borges

Fonte: *O violão* (nº 7, 1929, p. 20).

Figura 5 - Arranjo enviado por Celia Borges

LUA BRANCA

Transcripta para canto por J. Octaviano.
Arranjo para Violão
de Celia Borges

The musical score for 'LUA BRANCA' is presented in a standard format with vocal and guitar staves. The score begins with an 'Introdução' (Introduction) for the guitar, marked 'Lento' (Slow). This is followed by the 'Canto' (Vocal) line, which starts with a 'p' (piano) dynamic and a '9/8' time signature. The guitar accompaniment is written in a 2/4 time signature. The score is divided into systems, with the vocal line labeled 'C.' and the guitar line labeled 'V.'. Dynamics such as 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'dim.' (diminuendo) are indicated. The piece concludes with two '1ª vez' (first time) and '2ª vez' (second time) markings for the guitar part.

Fonte: *O violão* (n° 7, 1929, p. 17).

Outro ponto crucial a ser notado ao analisar as páginas da revista *O violão*, são as diferentes formas como o periódico cita a violonista espanhola Josefina Robledo, na sua segunda edição. Primeiro os escritores apresentam uma fotografia da artista e a descrevem como: “[...] a divinal artista valenciana” (Figura 6). Já na coluna “A posição do violão”

(Figura 7) os redatores, ao discutirem sobre a posição do instrumento e exporem as diferenças que os instrumentistas adotavam, referem-se à violonista Robledo como discípula de Tárrega e aludem ao gênero à razão de sua posição para tocar o instrumento ser diferente da posição empregada pelos homens: “Josefina Robledo, embora discípula desse mesmo grande mestre, ou por ser mulher e ter de atender às exigências do pudor ou por ser demasiadamente alta, modificou ligeiramente a escola a que se filiou” (*O violão*, nº 2, 1929, p. 17). Vale ressaltar que, embora o periódico relate que Josefina Robledo modificou alguns elementos presentes na Escola de Tárrega, não é apresentado na revista ou em bibliografias sobre a violonista e/ou a Escola de Tárrega (PORTO, 2007; GONÇALVES, 2015) qual a alteração realizada pela instrumentista, deixando dessa forma a questão em aberto aos pesquisadores de gênero e música.

Figura 6 - Homenagem da revista O violão a Josefina Robledo



Fonte: *O violão* (nº 2, 1929, p. 5)⁹.

Figura 7 - Reportagem sobre a posição do braço no violão

⁹ Texto da figura: Josefina Robledo, a divinal artista valenciana.

Janeiro de 1929 ————— O VIOLÃO

A Posição do Violão



Francisco Tarrega



Adolfo Lora



Emilio Llobet

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 adota esta ou aquela escola clássica ou firma uma posição própria.

Dali a nossa crença de que esta questão está intimamente ligada a qualidades individuais de cada executor e a vacillação de aconselhamos tão somente uma dellas.

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

Josefina Robledo, embora discipula desse mesmo grande mestre, ou por ser mulher e ter de attender às 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.



Adolfo Lora



Josefina Robledo

Fonte: *O violão* (nº 2, 1929, p. 17)¹⁰.

¹⁰ Transcrição do texto presente na figura: “A posição do violão: uma das questões mais discutidas pelos mestres do Violão é a que se refere á posição do instrumento e, embora constituindo uma das condições essenciaes para a bôa execução, ainda não teve uma solução uniforme. Cada um dos grandes mestres adota esta ou aquella escola classica ou firma uma posição propria. Dali a nossa crença de que esta questão está intimamente ligada a qualidades individuais de cada executor e a vacillação de aconselhamos tão somente uma dellas. Melhor será reproduzirmos aqui a posição adoptada por alguns dos grandes mestres, deixando de fazel-o quanto a Miguel Llobet e Emilio Pujol, por serem perfectamente iguaes a de seu immortal mestre Francisco Tarrega. Josefina Robledo, embora discipula desse mesmo grande mestre, ou por ser mulher e ter de attender às exigencias do pudor ou por demasiadamente alta, modificou ligeiramente a escola a que se filiou. Das gravuras aqui publicadas, porém, os leitores tirarão o exemplo que mais lhe convier” (*O violão*, nº 2, 1929, p. 17).

Também é importante abordar a forma com que os periódicos contêm em suas páginas várias fotografias, anúncios e matérias relacionados a mulheres violonistas. Observei que, em diversos momentos, os autores mencionaram as violonistas mulheres através de julgamentos de valor, exaltando características que não se referem a aspectos técnicos e/ou sonoros da performance musical. Nas revistas *O violão* (1928-1929), encontramos diversas expressões escritas que destacam “o sorriso”, o “delicado temperamento”, “a encantadora intérprete”, os “dotes de inteligência e cultura”, entre outras características, para fazer referência a estas violonistas. Com exceção da última, as demais formas de qualificar as mulheres violonistas põem foco em traços fenotípicos e avaliações estéticas ou atitudes sociais de “submissão”, “pacificação” e “domesticação” e “feminilidade” da mulher. No último exemplo, a posição das críticas vai em direção à avaliação técnica e/ou de desempenho e conhecimento da instrumentista, o periódico trata a mulher por sua inteligência e não por suas características de “docilidade”, como nos primeiros exemplos.

Menções desta natureza foram recorrentes, presentes na maioria das edições da revista *O violão*. Na figura 8 podemos ver um exemplo desse tipo de textualização, presente na edição nº 3 da revista. Os redatores mencionam a violonista Mery Buarque como contendo um “[...] fino e delicado temperamento artístico que muito tem concorrido para a propaganda e intensificação do bom gosto pelo violão [...]” (*O violão*, nº 3, 1929, p. 12).

Figura 8 - “Senhorita” Mery Buarque em foto para a revista *O violão*



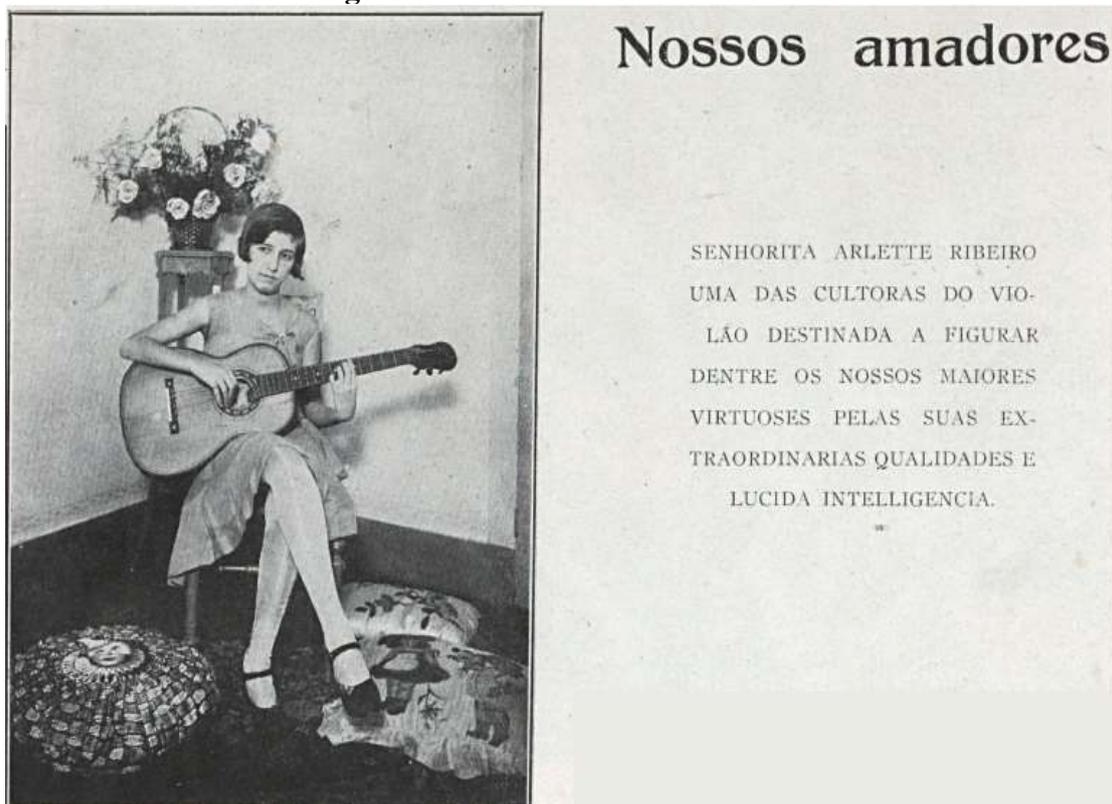
Fonte: *O violão* (nº 3, 1929, p. 12)¹¹.

Outro exemplo que pode ser mencionado está presente na edição nº 4 da revista *O violão* (figura 9), na seção Nossos Amadores. A “senhorita” Arlette Ribeiro é apresentada como “[...] uma das cultoras do violão destinadas a figurar dentro dos nossos

¹¹ Texto da figura: Senhorita Mery Buarque, fino e delicado temperamento artístico que muito tem concorrido para a propagação e intensificação do bom gosto pelo violão, promovendo recitais onde o nosso querido instrumento aparece sempre abraçado por gentis senhoritas.

maiores virtuosos pelas suas extraordinárias qualidades e lucida inteligência” (*O violão*, nº 4, 1929, p. 21). Este texto contém elementos do segundo tipo de qualificação, pelo qual a revista direciona sua crítica ao intelecto das artistas.

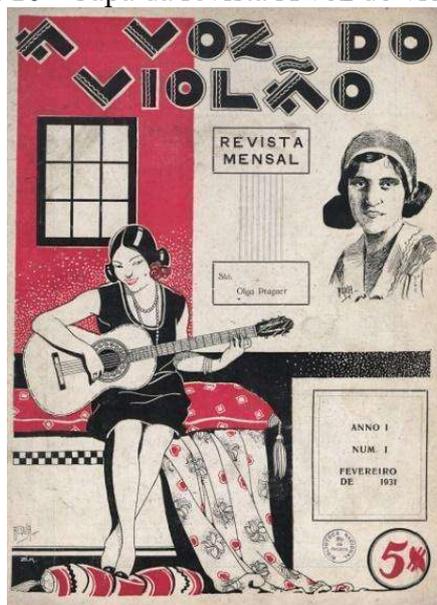
Figura 9 - “Senhorita” Arlette Ribeiro



Fonte: *O violão* (nº 4, 1929, p. 21).

Alguns anos após a revista *O violão* publicar sua primeira edição e afirmar-se como sendo um local que cedia espaço às mulheres violonistas - que desta forma se tornam conhecidas na área -, a revista *A voz do violão* abriria caminho para outras mulheres artistas que se dedicavam ao violão. No entanto, conforme relata Taborda (2011), diferente da revista *O violão*, esta buscava dar ênfase às “notícias relacionadas ao ambiente radiofônico e discográfico” (TABORDA, 2011, p. 102). *A voz do violão*, embora não apresente tantos nomes de mulheres violonistas quanto o anterior, aborda as instrumentistas e/ou cantoras em seu design publicitário, além de conter informações de recitais de algumas das violonistas presentes na revista anterior. *A voz do violão*, em suas capas (Figuras 10 e 11), apresenta fotografias de mulheres violonistas que gravaram músicas de canto acompanhado ao violão neste período, como Olga Prager Coelho e Helena de Magalhães Castro.

Figura 10 - Capa da revista *A voz do violão* n° 1



Fonte: *A voz do violão* (n° 1, 1931, p. 1).

Figura 11 - Capa da revista *A voz do violão* n° 3



Fonte: *A voz do violão* (n° 3, 1931, p. 1).

Após quase quatro décadas da publicação da primeira revista dedicada ao violão no Brasil, que continha notícias, informações e fotografias de expoentes e artistas já consagrados na área, em seu lançamento, a revista *Violão e Mestres* traz em suas páginas, além de vários anúncios de recitais, matérias e fotografias de mulheres violonistas atuantes neste período. O periódico é, além disso, o primeiro dos três analisados nesta

dissertação que abre espaço para uma série de artigos assinados por uma violonista mulher.

Violão e Mestres, a partir de sua 2ª edição, apresenta uma novidade, ao trazer ao público leitor uma série de artigos escritos pela violonista brasileira que inicia sua carreira em parâmetros internacionais Maria Livia São Marcos (Figura 12), sobre suas viagens ao exterior e a um estado brasileiro, relatando suas vivências como concertista.

Figura 12 - Anúncio

Maria Livia na Europa

Maria Livia São Marcos regressou recentemente da Europa onde — vejam apreciações críticas da imprensa portuguesa em nosso primeiro número — muito fez pelo violão e pela música brasileira. Assim que soubemos de seu regresso, entramos em contacto com o Prof. Manuel São Marcos, seu genitor e mestre, a fim de obter uma entrevista para "Violão e Mestres". A jovem e atraente concertista, transbordando entusiasmo e com um mundo de coisas para contar, preferiu escrever ela mesma e transmitir com suas próprias palavras as suas impressões de viagem. Iniciamos, pois, a publicação, na íntegra, de uma série de artigos assinados por Maria Livia São Marcos, que porão nossos leitores a par do que foi a excursão da nossa mais jovem concertista pelo velho Mundo.

Fonte: *Violão e Mestres* (nº 2, 1964, p. 38).

Ao contrário de outras revistas dedicadas ao violão, o periódico *Violão e Mestres* dedica uma seção a divulgar as percepções e vivências do mundo artístico através do olhar atento de Maria Livia. Eu tive acesso à informação de que Maria Livia havia escrito vários artigos para a revista em uma das conversas que tive com a violonista Ana Lia O. Braun, ao me contar sobre as revistas que tinha em sua casa, enquanto analisávamos questões referentes à postura corporal das violonistas nas revistas ao tocarem o instrumento musical.

A violonista Maria Livia, como apresentado abaixo (Figuras 13 e 14), expõe nas páginas da revista *Violão e Mestres* sua história como instrumentista que se apresenta em recitais no Brasil e no exterior, trazendo em suas próprias palavras o que viveu e como viu cada situação. A autora apresenta relatos de viagens a cidades de países estrangeiros, como Paris (França), Lisboa (Portugal) e Santiago de Compostela (Espanha), e a uma cidade brasileira, Aracaju (Sergipe).

Figura 13 - Excerto de reportagem escrita por Maria Livia na edição nº 4

PARIS

A CIDADE - LUZ

Este será o último artigo desta série em que eu revivi, escrevendo, os dias mais belos de minha curta vida de 21 anos, longe do Brasil.

Falei sobre o nosso avozinho Português, esse Portugal pequenino mas de coração grande, que tão bem sabe receber e compreender os brasileiros. Falei sobre o genial Pujol, com sua sabedoria, simplicidade e amor à Arte! Agora o meu pensamento se volta para o sonho dourado de milhares de brasileiros e talvez de muitas cidadãs de todo o mundo: conhecer Paris, a cidade de Luz!

Magestosa, bela e esmagadora, com séculos de história para contar, com seus contrastes surpreendentes, tomada do frenesi das grandes metrópoles, e, ao mesmo tempo, com as características das suas três Ilhas: Saint Louis, La Cité e Ile de France.

O Sena, o grande e manso Sena, seus monumentos medievais, a praça da Concórdia, Montmartre, tudo isso rescende a tradição, tudo isso assiste à evolução, impassível, e quem sabe chora de saudade! Os grandes "Boulevards", as avenidas largas, estações de metrô; gente que corre, gente que vive, gente que morre: Isso tudo é Paris!

Sim, Paris a rainha é uma cidade de contrastes fortes, ao mesmo tempo que nos inspira ternura acende-nos a revolta! Existe, sim, muita felicidade e muita tristeza, muita luta e muito bem estar, mas, sobretudo, ali vigora, muito amor e muita vida.

Nesse país das reformas, nessa Paris secular encontrei-me só e senti-me pequenina, mas aprendi muita coisa.

Cheguei a Paris à tardinha, tempo frio, escuro e nevoento, sem conhecer sequer quem me esperava.

Um certo receio, um vazio, uma vontade louca de voltar à casa, dominavam-me mas também a corrida para a aventura querendo vencer outros públicos, o idealismo da Arte, tudo isso me impulsionava a continuar a caminhada difícil!

A cidade recebeu-me indiferente, para ela era mais um estrangeiro que chegava, enquanto eu pretendia mostrar algo novo: a música do Brasil ao violão, o nosso jeito de ver e interpretar os Clássicos tão seus conhecidos.

Durante o período entre a minha chegada e o Recital que dei, então hospedada na Casa do Brasil, pois seria ela a promotora dessa importante apresentação na inesquecível Paris.

A Casa do Brasil é o lar do estudante brasileiro que logo se divisa à esquerda ao chegar à Cidade Universitária. É um grande edifício verde e amarelo que se nos depara como um oásis em pleno deserto. Seu Diretor é um moço que cuida dos moços! Apesar da sua grande responsabilidade, além de dirigir um estabelecimento de seis pavimentos, é o amigo de todos, é a pessoa a quem os estudantes vão contar seus problemas e receber, um conselho amigo e valioso.

Foi na Casa do Brasil que, tive o primeiro contato com os violonistas residentes em Paris, que estudando, lecionando, prestando concurso se dedicavam ao meu instrumento de corpo e alma. Alemães, italianos, americanos

Maria
Livia
São
Marcos

Figura 14 - Reportagem escrita por Maria Livia na edição nº 5

MÚSICA em COMPOSTELA

Maria Livia São Marcos



Maria Livia (ainda com banquinho) toca para a banca presidida por Sagóvia

Existe na Espanha, uma cidadezinha, bem ao Norte, na Galícia, que se chama Santiago de Compostela. É uma cidade despretenciosa que guarda em seu seio séculos de tradição e beleza. Um agrupamento de vielas romanas, com seus arcos de pedra e ladeiras pavimentadas desigualmente, vão dar à única praça, onde se vê magestosa, de um lado a Catedral e do outro o Hospital de los Reys Cathólicos.

A construção da Catedral data da idade média e arrasta-se até o barroco, apresentando assim uma mistura de estilos que muito longe de ser chocante é de beleza invulgar. A rigidez das linhas medievais é quebrada pelos enfeites do entalhe e diferente de todas as outras a igreja de Santiago nos comunica euforia! O seu interior é de um esplendor magnífico, e, fato curioso, num de seus muitos arcos, logo á entra-

da a pedra está gasta com marcas de dedos, pois diz a lenda que quem toca naquela coluna obtém o que deseja. Posso imaginar, através dos séculos, quantas mãos lá estiveram à procura da realização dos seus ideais!

Ao lado da Catedral estende-se o Hostal de los Reyes Cathólicos que em épocas passadas abrigava os peregrinos que vinham à cidade santa e hoje hospeda magnificamente os grandes mestres da música erudita espanhola durante o curso de "Musica em Compostela".

Cheguei à Santiago à noite e logo a grande notícia! — Segovia faria o teste no dia seguinte!

Senti o chão fugir-me dos pés. O sonho se tornara realidade! tocar para o Mestre, mas ao mesmo tempo cientifiquei-me da responsabilidade que tinha!

Fui para o quarto, e apesar do cansaço da viagem e do adiantado da hora, pus-me a estudar freneticamente. Queria fazer o melhor que pudesse, queria dar tudo de mim! Não com intuito de impressionar, mas para sentir em mim mesma uma afirmação.

Finalmente passou a noite e a manhã e ainda uma parte da tarde.

Às 5 horas estávamos todos reunidos na capela do Hostal! Uma grande passadeira vermelha, escadaria de mármore, uma grande porta de ferro trabalhado, figuras barrocas de pedra, madeiras, mesa e cameras de T.V., tudo isso preparado para receber o grande "Maestro".

Havia entre nós uma agitação fóra do comum, um certo nervosismo... uns falavam demais, outros estavam ca-

lados, todos com seus violões, ora afinando, ora repetindo uma passagem mais difícil! um barulho estranho de vozes e sons diferentes... até que de repente tudo silenciou! Acabava de entrar o "grande": passos lentos mas vigorosos, a cabeça branca um pouco inclinada para o lado, no rosto uma expressão indefinível, dir-se-ia quasi amiga. Olhou para nós, e sorriu, daqueles sorrisos encorajadores de pessoa que podia entender-nos, pois já havia também passado seus "bocados".

Nunca poderei esquecer Segovia entrando na capela transformada em altar da guitarra!

O Maestro sentou-se ao lado da esposa e de José Thomás; pegou da guitarra e depois de uns acordes de improviso para testar a afinação, falou dirigindo-se a nós, que chamaria por ordem alfabética de países. Nunca tive tanta vontade que Brasil se escrevesse com X! Mas não se escrevia e lá fui eu logo a 2.^a chamada depois da Argentina!

Preparei-me para tocar, e qual não foi o meu espanto quando ao cruzar as pernas ouvi uma repreensão! "A posição da guitarra é com o pé sobre o "banquinho"!... "Mas... Maestro, estou com a saia munto curta e não poderei tocar preocupada com uma postura que me prenda os movimentos!"

Mas Segovia não se deu por vencido, e, depois de ter perguntado na sala quem tinha um lenço, cobriu-me os joelhos e mandou-me começar! A esta altura eu já estava ficando zangada: pus o pé no banco e senti o violão baixo demais, procurei pôr o salto do sapato em cima e perdi a firmeza, finalmente, já "fula" num rasgo de co-

ragem (que fez a assistência tremer) disse: “Com o pé no banco não é possível tocar Maestro! estou acostumada a outra posição e não quero ter outra preocupação além da que já tenho! Afinal estou fazendo um teste consigo!!!”

Segovia olhou-me sério (e eu gelei!) ia dizer algo, quem sabe duramente! mas em vez disso num meio sorriso concordou e pediu-me para começar.

Um zumzum percorreu a sala e eu! bem... eu comecei a tocar sentindo-me leve como uma pluma e completamente à vontade.

Toquei Villa-Lobos... e no fim da peça o “Mestre” agradeceu-me e sua fisionomia demonstrava contentamento.

Penso que foi esta “briguinha” o começo da simpatia mútua entre nós! apesar de quase não nos falarmos, a não ser em horas de aula, cada vez que nos víamos era como o encontro de dois amigos! Logo se lhe aflorava um riso franco, as suas bochechas vermelhas se alargavam e a grande mão se agitava no ar num cumprimento!

Diziam a boca pequena que o “velhinho” simpatizava comigo!

No dia seguinte ao teste já eramos todos os guitarristas uma família unida que tinha por ideal trabalhar o máximo e aprender o máximo!

Pela manhã estudávamos até ao meio dia, horário em que começava a aula de José Thomaz que ara assisten-

te de Segovia e dava explicações interessantes ajudando-nos a avivar as recomendações do “Maestro”.

Estas explicações diárias duravam cerca de 2 horas. José Thomaz chamava alguns alunos e ia corrigindo o que precisasse.

Deois do almoço era proibido o estudo: das 3 às 5 era a hora da “siesta”: a Espanha dormia... mas nós, os violonistas fanáticos, levávamos os instrumentos para o jardim e lá fazíamos a nossa horinha de estudo! o que causava confusão aos dirigentes do Colégio e inveja aos demais principalmente pianistas!

Um pouco antes das 5 já todos saíam apressados; era uma procissão de jovens todos com seus instrumentos e suas pastas, caras felizes, dispostas, seguros de que iam à caminho do saber.

Na praça o grupo dispersava-se: uns iam para o Colégio Fonseca, outros para a Prefeitura e nós os violonistas para a “capela”.

A cêna repetia-se todos os dias, o borborinho, a entrada e depois o silêncio profundo que precedia o “grande”.

Cada aula eram chamados cerca de 8 alunos, e quando não se tocava aprendíamos de ver os outros que tomavam suas aulas.

Durante um mês tivemos esse contacto maravilhoso, durante um mês convivemos com os grandes músicos da Espanha, vimos de perto Cassadó o grande violoncelista, Puyana cravista,

Iglezias pianistas, Monpou compositor e tantos outros famosos que lá estavam para ajudar os jovens e novos artistas.

Na véspera do último dia foi anunciado que o curso de guitarra clássica só concederia diplomas por meio de um concurso!

Ficámos todos em pânico! Um concurso? como!!! Bem, o concurso constaria dos professores de outros cursos na banca, além de Segovia e cada aluno tocaria uma peça de sua escolha para julgamento. Teríamos 3 classes de certificados! *superabile*, *notable* e comuns. Para a categoria de *notable* a R.T.F. oferecida uma gravação a ser feita em Paris.

Preparamos-nos e lá fomos pra o "santo sacrifício"!

Uma mesa comprida acomodou a banca e o concurso foi público, no auditório do "Hostal".

A sala estava repleta: todos queriam ouvir os discípulos de Segovia e a disputa dos prêmios.

Novamente Brasil se escreve com "B" e lá fui eu outra vez a 2.^a chamada!

Como a primeira vez estava com meu 1011-Gianini e foi nêle que toquei o 3.^o preludio de Villa Lobos.

O silêncio era pesado: só se ouvia o som do violão que enchia a sala; as notas sucediam-se umas às outras formando as frases, os periodos até que morreu no último acorde.

Eu tôda tremia de emoção, mal mantinha-me nas pernas; tinha certeza

de ter feito um bom trabalho e isto mais me emocionava.

Sucederam-se outros e assim tocaram todos. Finalmente após o último tivemos que sair das ala para que a banca pudesse julgar.

Foram instantes de expectativa, minutos que pareceram horas, até que, finalmente, chamaram-nos para o resultado!

Foram chamando os nomes por ordem de notas começando das mais baixas... até que acabaram por dizer que só restavam 3 que haviam tirado o prêmio na categoria de "notable": Turíblio Santos, Dante Brena e... meu coração saltou! Maria Livia São Marcos!!! sendo meu o primeiro lugar, ganhando assim o programa na R.T.F.

Senti as lágrimas deslizarem-me pelo rosto! Uma parte da grande batalha da arte estava ganha! Todos estes anos de trabalho incessante, todos os sacrificios, todos os sofrimentos, haviam sido grandemente recompensados! Meu pensamento foi para minha terra num agradecimento a todos que me acompanharam de perto, sobretudo a duas pessoas que mereciam todas as glórias: meu pai meu professor meu grande amigo, que desde os primeiros passos orientou-me e minha mãe aquela criatura que apesar de ter o coração em fogo deixa a filha partir para outras terras, para outros mundos, se sacrificando também em prol de um só ideal: — o violão!

No dia seguinte saí de Santiago de Compostela cheia de vontade de trabalhar cada vez mais, feliz por estar batalhando em causa tão nobre e com as esperanças voltadas para Madrid onde tive novas experiências que contarei no proximo número.

Um exemplo marcante da escrita imponente de Maria Livia São Marcos em matérias das revistas *Violão e Mestres* (1966) está presente na edição nº 5 do periódico (figura acima), em que a violonista apresenta ao leitor como foi sua experiência ao participar do Curso de Música em Santiago de Compostela. Além de seu estilo narrativo, entramos em contato com um conjunto de negociações musicais em que expectativas de performance musical e de gênero se implicam e que indicam algumas dificuldades relacionadas às formas de tocar violão enfrentados por Maria Livia. A violonista descreve em detalhes suas emoções ao estar presente no evento que ocorreu no exterior, suas alegrias ao participar representando o Brasil, e sua felicidade ao ganhar o concurso realizado no final do evento para os alunos, além de não esconder sua dificuldade para atender o pedido do violonista espanhol Andrés Segóvia, que ocorreu no momento em que a violonista se preparava para executar uma peça do compositor brasileiro Villa-Lobos ao violão. Cabe refletir aqui sobre o pedido de Segóvia, que, ao ver Maria Livia cruzar as pernas para tocar (posição com que a violonista estava acostumada), o violonista pede para que mude de postura, devendo utilizar o apoio para os pés. O que faz com que o leitor se pergunte, a postura com apoio para o pé era utilizada tanto para homens quanto para mulheres na Europa naquele período? Ou era uma escolha do instrumentista para avaliar os artistas que se apresentariam no evento? A jovem afirma no periódico ter sido complicado para ela tocar violão da forma com que Segóvia pedia, e explica que a dificuldade de realizar a mudança se daria por dois fatores: estava com a saia muito curta e não poderia tocar preocupada com uma postura que lhe prendesse os movimentos (*Violão e Mestres*, nº 5, 1966, p. 40) e pela dificuldade de encontrar estabilidade ao firmar o pé no apoio, já que a violonista estava utilizando sapatos de salto. De acordo com ela: “pus o pé no banco e senti o violão baixo demais, procurei por o salto do sapato em cima e perdi a firmeza, [...]’Com o pé no banco não é possível tocar Maestro! Estou acostumada a outra posição e não quero ter outra preocupação além da que já tenho! Afinal, estou fazendo um teste consigo!!!” (*Violão e Mestres*, nº 5, 1966, p. 40 – 41). Desta maneira, o instrumentista, percebendo as barreiras da violonista por estar vestida de uma maneira que não favorecia a utilização do banco, aceita que ela toque da forma com que ensaiara.

2.3 QUESTÕES SOCIAIS E ÉTNICO-RACIAIS PRESENTES NAS REVISTAS

Outro tópico marcante ao abordar as revistas de violão do século XX são as maneiras como as questões sociais e étnico-raciais estão de certa forma presentes nos periódicos. Tendo em vista ser impossível em poucas páginas traçar o percurso teórico das questões sociais e étnico-raciais ao longo dos anos no país, proponho pensar alguns marcos que foram importantes para o desenvolvimento destas questões na área da música e em seguida refletir sobre como estes tópicos estão presentes nas revistas.

Grande parte dos currículos de música no ensino superior e nos conservatórios apresenta a música artística euro-ocidental como universal e hegemônica. A musicóloga Susan McClary, no artigo *Feminine Endings at Twenty* (2011), reflete sobre seu livro *Feminine Endings* (1991) e como a musicologia reproduziu durante muito tempo estes modelos que negavam uma história da música que refletisse sobre outras categorias. McClary aponta como a *New Musicology* (nova musicologia) modificou a historiografia musical, na medida em que buscou compreender a música em seus múltiplos contextos culturais, adotando métodos etnográficos e interessando-se pelo ato da interpretação. Com uma visão próxima à de McClary, Luis Chávez e Russel Skelchy, no artigo *Decolonization for Ethnomusicology and Music Studies in Higher Education* (2019), historicizam como o conceito de decolonização foi desenvolvido na etnomusicologia e, a partir daí, constroem uma análise sobre os discursos de decolonização na educação musical com base em exposições de relatos de etnomusicólogos ex-presidentes da *Society of Ethnomusicology* (SEM)¹². Segundo os autores, a colonialidade é relacionada ao impacto da colonização e atua na educação musical como em outras diferentes áreas do saber, expondo, como um exemplo marcante, a hegemonia dos gêneros, repertórios e práticas musicais relacionadas à visão colonial europeia, que se perpetua no universo educacional e gera estereótipos culturais (CHÁVEZ; SKELCHY, 2019, p. 121).

Outro ponto importante para emprendermos este debate na música envolve questionar como o gênero se articula com questões sociais e étnico-raciais. Esta relação tem sua história ligada ao feminismo e às ondas do movimento nos Estados Unidos. No livro *A Feminist Ethnomusicology* (2014), escrito pela etnomusicóloga feminista Ellen

¹² Segundo seu site oficial, a *Society of Ethnomusicology* (SEM) foi fundada em 1955 para promover a pesquisa, o estudo e a apresentação da música em todos os períodos históricos e contextos culturais. Trata-se de uma associação internacional que reúne aproximadamente 1.800 indivíduos - entre acadêmicos, educadores, estudantes, músicos, ativistas, curadores e outros profissionais de diferentes países, disciplinas e instituições - dedicados ao estudo de todas as formas de música a partir de diversas perspectivas científicas humanísticas e sociais. A SEM serve como um fórum inclusivo para a troca de conhecimento sobre a música mundial e para a defesa em nome de músicos e suas comunidades. Disponível em: https://www.ethnomusicology.org/page/About_SEM. Acesso em: 23 de dezembro de 2021.

Koskoff, o debate gira em torno de como a etnomusicologia se conecta com questões de gênero e música. A autora aborda a trajetória das ondas do movimento feminista e suas implicações práticas para as mulheres, através de exemplos concretos de trabalhos etnomusicológicos. No capítulo introdutório de seu livro, Koskoff localiza diversos marcos históricos que ocorreram nos Estados Unidos na década de 1970 e 1980, que levam a ondas subsequentes do movimento.

O feminismo de primeira onda iniciou-se como um movimento de mulheres brancas, de classe média e heterossexuais que lutavam pelos direitos e liberdades das mulheres (GARCIA, 2015). Ao passar dos anos, novas discussões foram empreendidas pelo movimento feminista, relativas ao termo “mulher”. Enquanto a primeira onda do feminismo utilizava-se da categoria “mulher” como um termo universal cujas experiências de todas seriam comuns, tendo como objetivo contestar a posição social das mulheres relativamente aos homens, as lutas seguintes expandiram-se para incluir as políticas identitárias e a intersecção entre raça e gênero, colocando no centro da discussão relatos de mulheres cujas identidades foram largamente excluídas durante o início do processo de empenho do movimento para conquistar a igualdade entre os gêneros (como, por exemplo, mulheres negras e latinas). É apenas ao repensarem esta categoria aliada às diferenças de classe, raça, entre outras, durante a segunda onda do feminismo, que, de acordo com Koskoff (2014), o movimento incorpora discussões étnico-raciais e não opera mais com o conceito de “mulher” como uma categoria única e universalizada.

Segundo Djamila Ribeiro, no artigo intitulado *Feminismo negro para um novo marco civilizatório* (2016), no momento em que o movimento feminista começou a refletir sobre a interseccionalidade, a categoria fixa de gênero e o discurso dominante do feminismo associado a mulheres brancas foi avaliado criticamente, a fim de agregar outras identidades sobrepostas:

Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável (RIBEIRO, 2016, p. 101).

Outra estudiosa que aborda em seus trabalhos questões de gênero, relacionando-as a problemáticas étnico-raciais, é Grada Kilomba, que, em seu livro intitulado *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019), reflete sobre a dupla

discriminação identitária, de gênero e raça, da mulher negra perante outras identidades, como de mulheres brancas, homens brancos e homens negros.

Carla Cristina Garcia, no livro *Breve História do Feminismo* (2015), reflete sobre esta mudança de posicionamento no discurso feminista nos anos 1970 para os anos 1980:

Se nos anos 1970 as feministas haviam reagido contra a razão patriarcal, agora as primeiras a denunciar que o gênero havia se convertido em uma nova totalização excludente foram as marginalizadas dos relatos feministas: as mulheres negras e as lésbicas que encontravam sua história e sua cultura ignorada. O termo “mulher” usado no discurso feminista dos anos 70 com frequência se referia a experiência das mulheres ocidentais, brancas, burguesas e heterossexuais como se fosse uma totalidade, ao que Spillers denominou uma “metonímia mortal” que relegava ao silêncio a experiência individual e coletiva de muitas mulheres (GARCIA, 2015, s/p).

Como já exposto anteriormente, o gênero tem sido uma questão recorrente e extremamente antiga na pesquisa etnomusicológica. Os *Women's Studies* (estudos das mulheres) começam a emergir em pesquisas musicais nos anos 1970 nos EUA, período em que a segunda onda do feminismo estava em voga. É neste momento que pesquisadores começam a trazer para seus estudos questões referentes a raça, etnia e identidade. Segundo Koskoff (2014):

Embora as conexões entre raça, etnia e gênero não fossem o foco principal da segunda onda, é então que muitos estudiosos afro-americanos, latinos e nativos americanos nos Estados Unidos passaram a abordar essas questões. No início da década de 1970, por exemplo, feministas negras, predominantemente lésbicas, começaram a se reunir em Boston para protestar contra o que viam como uma dupla opressão: a de gênero e raça (e mais tarde classe). Grande parte de sua insatisfação cresceu não apenas a partir de seu tratamento pelo movimento de mulheres brancas de classe média, mas também de direitos civis anteriores e movimentos nacionalistas negros, dos quais as mulheres de cor tinham sido largamente excluídas (KOSKOFF, 2014, p. 16-17, tradução nossa).

Ao analisarmos a história do Brasil, muitas mulheres violonistas durante a década de 1920 começaram a se apresentar em locais públicos, o que anteriormente não ocorria com frequência, como já relatado anteriormente. Em sua grande maioria, revistas como *O violão* e *A voz do violão* apresentavam em suas páginas mulheres violonistas de classe média e/ou alta da sociedade carioca e de outros centros urbanos, e majoritariamente mulheres brancas. Poucas mulheres negras foram representadas nos periódicos dedicados ao instrumento. O que nos leva a questionar os motivos de não haver maior representatividade de mulheres negras nestas revistas especializadas em violão: isso ocorre porque elas majoritariamente, naquele momento histórico, não serem identificadas

com o âmbito sociocultural (além de étnico-racial) das práticas musicais representadas nas revistas? Ou talvez em parte pela demora do feminismo a refletir sobre interseccionalidade? E quem sabe, também pelas revistas não serem marcadas por vertentes feministas?

Entretanto, um nome de uma mulher violonista negra¹³ se destaca nessa cena musical violonística no período, e é de enorme importância para a história do violão no Brasil: Ivonne Rebelo, filha de José Rebelo da Silva, conhecido como José Cavaquinho. Como já exposto no capítulo um, “Ivoninha Rebelo”, como era chamada pela mídia da época, ganhou o segundo lugar no concurso de violão chamado *Pelo que é nosso* em 1927, realizado pelo jornal *Correio da Manhã*, e é apresentada na revista *O violão* (Figura 15) como “futura glória” do instrumento na primeira edição do periódico:

Figura 15 - Ivonne Rebelo na 1ª edição da revista *O violão*

¹³ O artigo *Violão negro brasileiro* (2021), escrito pelo violonista Diego Jandira Pacheco, cita a presença de Ivonne Rebelo como um dos nomes importantes na história do violão negro no Brasil.

UMA FUTURA GLORIA DO VIOLÃO
BRASILEIRO



IVONNE REBELLO

é um nome já consagrado no meio violonístico carioca.

A sua educação artística corre á conta da dedicação e competência de seu pae, o habil violonista José Rebello.

O desembaraço com que Yvonne interpreta peças classicas de responsabilidade, faz prever para muito breve, a consagração definitiva e justa da pequenina e talentosa violonista.

Fonte: *O violão* (nº 1, 1928, p. 15).

No artigo intitulado *Yvonne Rebello e Garoto: o violão na música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba*, publicado em dezembro de 2020, o violonista Luciano Lima apresenta um perfil biográfico da violonista de origem afro-brasileira. Yvonne Rebello atuou como violonista, professora, arranjadora, compositora e mais tarde, em sua carreira profissional, como cantora. Lima (2020) descreve a violonista como uma das expoentes do violão solista de formação diversa, contemplando o conhecimento das nuances técnicas do instrumento tanto de vertente popular quanto erudita, em um período em que o violão ainda era considerado marginal. O autor apresenta uma nota na revista *Fon-Fon* (1938), na qual está escrito: “Yvonne Rebello, muito jovem ainda, é uma virtuose do violão. Tanto acompanha cantores de samba como interpreta as admiráveis peças de Barrios ou Tárrega. Uma das raríssimas figuras femininas que sabem dedilhar um violão” (*Fon-Fon*, nº 39, 1938, p. 36).

Sublinhar a participação ativa de Yvonne Rebelo na história do violão no Brasil se torna muito significativo e relevante, por se tratar da atuação de uma mulher negra que co-protagonizou um marco histórico para a afirmação da presença feminina num circuito predominantemente masculino até então, da performance do violão de concerto e da crítica musical nos periódicos especializados no instrumento. É necessária e urgente na etnomusicologia feminista brasileira incorporar a análise da atuação de mulheres negras nas práticas musicais e, assim, destacar a dimensão étnico-racial como importante elemento de construção social e histórica da etnomusicologia sobre a prática violonística. Como expõem Ribeiro (2016): “Numa sociedade de herança escravocrata, patriarcal e classista, cada vez mais torna-se necessário o aporte teórico e prático que o feminismo negro traz para pensarmos um novo marco civilizatório” (RIBEIRO, 2016, p. 103).

2.4 AS MUITAS FACES DA MULHER NOS PALCOS: DIFERENTES REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

As revistas dedicadas a abordar o violão, como *O violão*, *A voz do violão* e *Violão e Mestres*, são um meio de imprensa interessante para entendermos e refletirmos sobre as representações identitárias das mulheres musicistas brasileiras. Este tópico delinea algumas maneiras pelas quais as identidades das mulheres violonistas do início do século XX e anos 1960 foram apresentadas nos periódicos. Serão interpretadas as diversas formas de representação identitária presentes nas revistas, que mostram instrumentistas que foram muitas vezes alunas, professoras, performers, folcloristas, compositoras e arranjadoras. Buscando entender como ocorre a construção das identidades, o livro *A identidade cultural da pós-modernidade* (2019), do sociólogo Stuart Hall, apresenta um bom subsídio para esta análise. O autor descreve como as “identidades modernas estão sendo descentralizadas, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2019, p. 8). Segundo o autor, as identidades culturais "são os aspectos de nossas identidades que surgem de nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, e acima de tudo, nacionais" (HALL, 2019, p. 8).

Levamos em consideração a descrição do autor sobre a identidade do sujeito pós-moderno. Segundo Hall,

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida

historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” corrente. [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2019, p. 13).

Ao analisar as revistas de violão, podemos perceber que as identidades pelas quais as violonistas são reconhecidas se sobrepõem, são fluidas e se interligam, na medida em que muitas vezes essas mulheres são mencionadas como professoras, folcloristas e performers. Por outro lado, chamou-me a atenção o fato de categorias como raça e classe social não serem mencionadas pelas mesmas revistas ou, dito de outra forma, haver uma naturalização da condição de pertencimento étnico-racial e de classe da maioria dessas artistas, qual seja, serem brasileiras brancas e de classes médias ou altas, ou seja, economicamente favorecidas. Descrevo abaixo algumas das identidades dessas mulheres que são descritas pelos textos produzidos pelas revistas e apresento alguns exemplos dessas construções e sobreposições identitárias.

2.4.1 Alunas / professoras

Violonistas mulheres aparecem constantemente, na revista *O violão*, na coluna *Os nossos amadores*, dedicada a apresentar alunos e alunas de violão e seus mestres. Violonistas como Léa Baronkel (?-?), aluna do professor Gustavo Ribeiro; Olga Cuffari (?-?), aluna do professor “Dr.” Jayme Tavora; e Maria Carolina Palmeira (?-?), aluna da professora Olga Prager Coelho (1909–2008), são apenas alguns nomes que aparecem ao longo das edições.

Figura 16 - “Senhorita” Léa Baronkel



Fonte: *O violão* (n° 3, 1929, p. 22).

Professoras violonistas do sexo feminino também são abordadas ao longo das páginas das revistas. Olga Prager Coelho (1909-2008), Helena de Magalhães Castro (1902-1995) e Julieta Correa Antunes (1909-1977) estão entre esses nomes que dedicaram parte de sua carreira ao ensino do instrumento. Muitas vezes essas musicistas são representadas, junto às suas alunas, em fotografias e matérias sobre recitais ou eventos musicais.

Figura 17 - Olga Prager Coelho e alunas



A professora senhorita Olga Prager entre as suas alunas posando para a nossa revista. São, da esquerda para a direita, as senhoritas: Zizinha Lemos, Maria de Lourdes Sá Guichard, Olga Prager, Altair Coelho da Rocha e Concheta Romano.

Fonte: *O violão* (n° 4, 1929, p. 22).

2.4.2 Performers / Compositoras / Arranjadoras

As revistas analisadas apresentam ao longo das edições várias notícias de recitais realizados por violonistas mulheres, abordando os repertórios musicais executados junto a fotografias das musicistas. Além disso, as revistas *O violão* e *A voz do violão* enfatizam estas múltiplas identidades dessas artistas: como compositoras e/ou arranjadoras além de performers e/ou alunas. A revista *O violão* contém uma seção dedicada a arranjos e partituras para violão solo com acompanhamento de voz ou duo de violões enviados por seus leitores e apreciadores, muitos destas mulheres.

Apresento, a seguir, dois casos retirados da revista *O violão*:

Figura 18 - Arranjo de Olga Pragner para a revista *O violão*

The image shows a page from the magazine 'O VIOLÃO', October 1929. The title of the piece is 'Canção'. It is attributed to 'Versos de Afonso de Guimarães' and 'Música de Marcello Tupynambá'. The score is arranged for voice and guitar. It features an 'Introdução' (Introduction) in G major, 2/4 time, followed by a 'Canto' (Vocal) line and 'Acompanhamento' (Accompaniment) for guitar. The guitar part includes first and second endings. The arrangement is credited to 'Arranjo para canto e violão da Senhora OLGA PRAGUER.' at the bottom right of the page.

Fonte: *O violão* (n° 9, 1929, p. 18).

A figura acima apresenta um arranjo de canto e violão, enviado pela violonista Olga Pragner à revista *O violão*, da música *Canção*, composta por Marcello Tupynambá. A artista também aparece em outros momentos nas revistas como performer e professora de mulheres que desejavam aprender a executar peças ao instrumento.

Outra violonista noticiada na revista *O violão*, com arranjos, é Maria Luiza Galdo (?-?), aluna do professor Joaquim dos Santos. Na edição n° 8 está publicada uma carta em que informa o envio de um arranjo para violão e canto seu ao diretor do periódico:

[...] apesar dos meus fracos conhecimentos, quiz levar alguma coisa de espontanea adesão a esse imenso esforço e, por isso lhe ofereço um arranjo meu da musica de Cicero de Almeida - “Sorriso Falso”. Não fiz mais do que aproveitar, do melhor modo que pude, o que encontrei feito na musica de piano; mas, ainda assim, deixo esse modesto ensaio um testemunho de viva sympatia (*O violão*, n° 8, 1929, p. 29).

Figura 19 - Arranjo enviado por Maria Luiza Galdo à revista

The image shows a page from the magazine "O VIOLÃO" dated "Agosto-Setembro 1926". The title of the piece is "Sorriso Falso" by Cicero de Almeida (Bahiano). The arrangement is for Violão and Canto, by Maria Luiza Galdo (Caguita), a disciple of Prof. Joaquim dos Santos. The score consists of several staves: a vocal line (Canto), a guitar line (Violão), and piano accompaniment (Piano). The music is in 2/4 time and G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "7P" and "2P".

Fonte: *O violão* (n° 8, 1929, p. 26).

2.4.3 Folcloristas

Estão reunidas a seguir algumas reflexões em torno de três violonistas que aparecem em revistas, a exemplo de *O violão* e *A voz do violão*, como intérpretes e propagadoras não só de músicas de concerto que poderíamos situar como repertórios de

compositores identificados com a música erudita, por utilizarem construções idiomáticas próprias, mais ou menos devedoras aos estilos romântico, clássico e simbolista europeu. As artistas também se interessavam em difundir músicas que se ligavam a práticas culturais populares ou tradicionais - canções muitas delas de autoria coletiva de comunidades rurais ou urbanas periféricas e tratadas frequentemente, por pesquisadores e performers ligados a instituições de ensino e cultura externos aos grupos produtores de tais repertórios, como "música folclórica" e, frequentemente, sem autoria identificada, de "domínio público". Por diferentes vias, mas com traços comuns, as três violonistas a seguir descritas contribuíram para a disseminação das músicas populares e tradicionais no século XX, incorporadas como temas folclóricos a músicas de compositores eruditos ou arranjadas para o instrumento por si ou por outras pessoas.

Helena de Magalhães Castro (18/09/1902, São Paulo - 1995, ?)

A única das três violonistas nascida no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, centros artísticos¹⁴ do país na época, Helena de Magalhães Castro nasceu na cidade de São Paulo/SP, em 18 de setembro de 1902.

Figura 20 - Helena de Magalhães Castro

¹⁴ Segundo o livro *A micro história e outros ensaios* (1991), escrito pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, os centros artísticos, “[...] poderiam ser definidos como lugares caracterizados pela presença de um número razoável de artistas e de grupos significativos de consumidores, que por motivações variadas - glorificação familiar ou individual, desejo de hegemonia ou ânsia de salvação eterna - estão dispostos a investir em obras de arte uma parte de suas riquezas. Este último ponto implica, evidentemente, que o centro seja um lugar ao qual afluem quantidade considerável de recursos eventualmente destinados à produção artística” (GINZBURG, 1991, p. 32).



Fonte: *O violão* (nº 1, 1928, p. 19).

Segundo dados sistematizados pelo pesquisador Marcelo Bonavides (2018) no site *Arquivo Marcelo Bonavides - Estrelas que nunca se apagam*, Helena de Magalhães estudou na escola Normal de São Paulo, Caetano de Campos. Como musicista, dedicou-se ao piano, ao violão e ao canto. Realizou seu primeiro concerto com o instrumento no ano de 1924, no Theatro Municipal de São Paulo.

Junto a outros importantes nomes do meio artístico da época, em 1931 Helena de Magalhães funda o IAB (Instrução Artística do Brasil). O IAB foi uma das associações que, segundo o *site* da revista *Brasil-Europa* (2016), “revelam preocupações e intentos educativos populares nas suas relações com o ensino e formação artística”.

Conforme Bonavides (2018), a musicista “correspondia-se com o folclorista Mário de Andrade desde 1926, estreitando seus laços com sua participação no IA”. Em uma das cartas pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), datada de 18 de novembro de 1926, Helena de Magalhães escreve a Mário de Andrade sobre a música Maroca. Helena de Magalhães Castro tinha em seu repertório canções que aprendera pela oralidade, como a canção Maroca: “[...] foi assim que a conheci e aprendi de ouvido como tudo que canto” (CASTRO, 1926, s/p).

A violonista ouvira a canção pela primeira vez no Rio Grande do Sul e a acrescentara a seu repertório musical, como canção gaúcha sem autor. Entretanto, ao longo da carta, descobrimos que Helena havia recebido informação de que a canção seria

de Mário e, sem ainda o considerar por certo, promete investigar sua autoria com o músico que lhe passara a canção de ouvido. Em transcrição:

[...] Estando depois do meu recital na redacção do Diarrio da Noite ali me falaram ser a canção - Maroca – de sua autoria, o que nunca poderia eu imaginar tendo ouvido no Rio Grande do Sul cantada por um rapaz de Pelotas, sobrinho do Dr. Augusto Simões Lopes intendente nessa cidade. Foi assim que a conheci e aprendi de ouvido como tudo que canto. A canção estava sem nome e para que pudesse figurar num programma, batizei-a. Ahi está como encontrou a Maroca no meu repertório. Estava resolvida de hoje em diante a dar também o nome do autor nos proximos programmas mas como prefere o seu dono fica a Maroca sem senhor e não mais figurará como canção gaúcha, certamente. Hoje mesmo vou escrever ao meu amiguinho Luiz S (P?) imões Lopes que justamente estava trabalhando no Rio como secretario do Ministro da Agricultura no governo passado. É filho do Dr. Simões Lopes deputado pelo Rio Grande do Sul. Não dou o seu endereço porque até então dirigia as cartas para o Ministerio da Agricultura mas escreverei por intermedio de meu irmão que estuda no Rio e que tornou-se amigo d'elle. Logo que obtenha uma resposta comunicar-lhe-ei. [...]

Carta de Helena de Magalhães Castro, 1926 (IEB).

A violonista reunia em sua prática musical uma variedade de canções compostas ou arranjadas sobre temas populares e muitas dessas canções registrava através de gravadoras. Helena de Magalhães registrou uma variedade de músicas pela gravadora *Victor* (São Paulo/ SP); mas, segundo Bonavides (2018), apenas seis delas foram comercializadas. O tema popular bambalelê, por exemplo, foi gravado por Helena de Magalhães Castro como um coco, sob o título “A volta do bambalelê”, em 1930. Segundo a série *Cantos Populares do Brasil, de Elsie Houston* (2018), lançada pela Rádio Batuta em parceria com o Instituto Moreira Salles, a obra foi lançada pela gravadora *Victor* para voz e violão, com arranjos e versos de autoria da própria violonista. Outras artistas, como a violonista Stefana de Macedo (1929) e a cantora Elsie Houston (1941), também registraram obras sob o tema musical, com versos e arranjos diferentes. Macedo lança sua versão como um samba choro para violão e voz, e Houston grava a música, cantada e com acompanhamento de piano, conforme harmonizada por Luciano Gallet.

Stefana de Macedo (29/01/1903, Recife – 01/09/1975, Rio de Janeiro)

Nascida em Recife, em Pernambuco, Stefana de Macedo passa a morar no Rio de Janeiro, com a família, aos doze anos de idade, e lá inicia seus estudos ao violão.

Figura 21 - Stefana de Macedo

Fonte: *O violão* (nº1, 1928, p. 18).

Segundo matéria realizada na revista *Phono-Arte* nº 45, de 1930, Stefana de Macedo

[...] conheceu, portanto, todas aquelas melodias que também acalentaram os primeiros anos de sua existência. Sua “vovozinha”, em saudosas noites de lua cheia, lhe recordou e lhe explicou os motivos, os temas e as lendas tradicionais que regeram as primeiras canções que cantavam para fazê-la dormir (*Phono-Arte*, nº 45, 1930, p. 43).

Stefana de Macedo realizou para a gravadora *Columbia*, no ano de 1929, um disco contendo doze músicas classificadas como “regionais nordestinas”, intituladas da seguinte maneira: “Siricoiá” (toada pernambucana), “Biro, birô, yayá” (coco pernambucano), “A mulher e o trem” (canção), “Bambalelê” (toada), “Batuque” (canção), “História triste de uma prairieira” (canção), “Ronca o Bezouro na Fulô” (canção), “Saudade de Caboclo” (toada), “Como se dobra o sino, Morena dos geraes, Bixo caxinguelê” (cateretê) e “Saia do sereno” (toada). Conforme Bonavides (2022), o jornal *Diário da Manhã* (PE) publicado em 07 de maio de 1930, apresenta um anúncio que expõem as principais faixas presentes no disco gravado. Neste lançamento, a violonista apresentou músicas de motivo popular e/ ou melodias de domínio público, empregando “ritmos regionais brasileiros”, como a toada, o coco e o cateretê. Com maioria das obras gravadas deste disco voltada ao canto acompanhado de violões.

Olga Prager Coelho (12/08/1909, Amazonas – 25/02/2008, Rio de Janeiro)

Cantora, violonista, arranjadora, compositora e folclorista, Olga Prager Coelho nasceu em Manaus, no Amazonas, em 12 de agosto de 1909. Mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1920, onde iniciou seus estudos com o violonista Patrício Teixeira.

Figura 22 - Olga Pragner Coelho

Fonte: *O violão* (n° 2, 1929, p. 7).

Segundo o *site* de Bonavides (2021), o primeiro registro em disco de Olga Pragner foi através da gravadora *Odeon*, em 1929, tratando-se da embolada “A mosca da moça”. O arranjo da música, para voz e violão, foi composto e interpretado por Coelho.

De acordo com o mesmo autor, a musicista estudou no Instituto Nacional de Música, obtendo seu diploma em 1933. Em 1936, Coelho registra pela gravadora *Victor* canções de motivo popular e, por essa época, segundo a revista *Carioca* (1936, n. 28, p. 49), Olga torna-se representante oficial da música folclórica nacional em eventos no exterior, título designado pelo então presidente da república, Getúlio Vargas, frente a sua atuação intensa em concertos e outros eventos internacionais. Nos anos 2000, mais especificamente em 2004, segundo informações presentes no site do Ministério da Cultura, Olga recebe a medalha de honra ao mérito pela sua contribuição à cultura brasileira, durante o primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2006).

Em entrevista ao apresentador, crítico musical e produtor Lauro Gomes, Olga Pragner Coelho conta como conheceu e arranjou a peça *Xangô*¹⁵, composta por Heitor Villa-Lobos a partir de cantos religiosos de matriz africana da Bahia, a qual fez parte de seu repertório:

¹⁵ *Xangô* é uma palavra de caráter polissêmico. Segundo Juliana Ripke da Costa, no artigo *Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira* (2016), a palavra *Xangô* pode significar tanto os cantos religiosos de matriz africana que se encontram em diferentes centros de religião afro-brasileira, como também é o nome dado à prática religiosa dos orixás em Pernambuco.

Quando eu conheci o Villa-Lobos, eu fui apresentada a ele por uma grande amiga argentina, eu já tinha cantado na Argentina. [...] E devo a ele muitos arranjos. A primeira coisa que ele me ofereceu nessa primeira entrevista que eu tive com ele, foi num conservatório eu não me lembro, onde ele dava aulas ou ele ensaiava aquele coro que ele tinha, orfeônico. Eu sei que conversamos muito e ele teve interesse pelo que eu pretendia fazer na minha carreira. E ele me deu, me ofereceu duas coisas que eu cantei sempre em toda minha carreira, que foram o Xangô, que é um canto de candomblé da Bahia, recolhido por um amigo de infância meu. Por acaso era um amigo de infância meu, ele se dava com Villa-Lobos, e o Villa-Lobos pediu a ele, e ele tinha recolhido muita coisa folclórica da Bahia. E chamava-se, eu acho que já faleceu, Sodré Viana, era um jornalista. E Xangô era um canto de candomblé e o Villa-Lobos fez para canto Orfeônico e também fez para uma voz soprano e orquestra. Eu vi conduzido por ele em Buenos Aires no Teatro Colombo. Conversamos sobre como eu deveria fazer o arranjo, e ele me disse que eu fizesse o que eu achava, conversamos sobre como era o candomblé na Bahia, e o paroxismo de ritmos quando uma filha de santo finalmente desmaia, e então eu procurei fazer uma síntese de uma cena de candomblé. Ele me disse que se não gostasse ele me diria francamente, se houvesse alguma modificação a fazer ele também me diria (Entrevista concedida por Olga Prager Coelho a Lauro Gomes, 2018)¹⁶.

As palavras de Olga Prager Coelho na entrevista realizada por Lauro Gomes e dados coletados sobre o mesmo tema nas revistas e jornais evidenciam que a violonista exerceu importante protagonismo na pesquisa do folclore no país, dialogando com outros músicos interessados igualmente nas apropriações sonoras das tradições em contextos idiomáticos do erudito, como com Villa-Lobos, e atingindo um status de representante nacional por essa face laborial - uma artista de concerto envolvida com a música folclórica. Seja com suas performances de canto acompanhado ao violão, seja pela elaboração de arranjos de músicas populares ou tradicionais, sua atuação parece ter sido muito presente nos circuitos dos folcloristas e das políticas públicas para a cultura de caráter nacional, no século XX no Brasil.

Ao longo desse capítulo procurei destacar como as mulheres estavam presentes nas revistas dedicadas ao violão no Brasil. Ao analisar o conteúdo das três revistas direcionadas ao instrumento, pode-se entender como as mulheres eram inseridas neste cenário midiático que foi majoritariamente masculino e mesmo assim um espaço de certa forma propício para a arte do violão sob as mãos de mulheres. Ao refletir sobre as identidades artísticas destas violonistas que apareciam frequentemente nos periódicos,

¹⁶ Entrevista publicada no *Facebook*, no perfil profissional de Lauro Gomes, em 2018.

pode-se perceber como estas mulheres foram versáteis, não apenas executando o violão como instrumentistas, mas muitas apareceram como promessas do instrumento, sendo alunas de violonistas, e outras como artistas que dedicaram suas vidas à docência e à pesquisa. Nos próximos capítulos serão abordadas as trajetórias das quatro violonistas colaboradoras desta dissertação e a forma com que se relacionaram com as três violonistas cuja presença nas revistas foi analisada.

3 RELATOS PELAS VOZES DE VIOLONISTAS MULHERES

Recordo-me do primeiro dia de aula do bacharelado em instrumento – violão, ocasião que, ao pisar na sala 211 do prédio da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, em 2016, deparei-me com um local repleto de violonistas do sexo masculino. Embora as turmas de violão dos cursos de música não fossem as mais concorridas, lembro-me de reparar que havia uma única outra moça na sala. Éramos apenas duas mulheres para uma turma de novatos de doze alunos, se me lembro bem. A discrepância de gênero sempre ocorrera nos cursos de graduação em música, embora apenas naquele momento tivesse ficado evidente para mim, a ponto de me sentir incomodada, não pelo fato de ter vários colegas do sexo masculino, mas por haver uma diferença quantitativa de gênero grande o bastante para ser reparada a olhos nus. Outra questão que me chamou a atenção naquela época, como já mencionado na introdução em linhas mais gerais, foi a forma com que a história e o repertório do instrumento eram apresentados pelos professores aos alunos do bacharelado, sendo compostos exclusivamente de personalidades homens e peças escritas por homens, respectivamente, reforçando o viés de gênero presente no cânone da história do violão. Neste período comecei a me interessar por obras para o instrumento escritas por mulheres, e cada vez mais me perguntava: por que não éramos incentivados a executar peças escritas por mulheres? Por que a história destas instrumentistas e/ou compositoras não eram expostas em aula, havendo uma certa discrepância na representatividade entre homens e mulheres?

Quando iniciei meu trabalho de campo etnomusicológico, chamou-me a atenção uma hipótese para tal discrepância na representatividade entre homens e mulheres instrumentistas no ambiente violonístico, que surgiu ao longo de uma conversa com a violonista Maria Lívia São Marcos que ocorreu *online* no ano de 2020. Segundo a violonista,

[...] o violão não é um instrumento feminino, e isso limita um pouco a atuação das mulheres no violão. Agora você me pergunta, porque o violão não é um instrumento feminino? Por que existem flautistas, pianistas, e tão poucas violonistas? Porque o violão necessita de muita força física. Eu nem falo de força interior, porque tem muitas mulheres que têm muita força interior. Trabalham, têm filhos e tudo. [...] Mas é força física, porque tem as cordas muito longas, necessita de muita força física de mão esquerda. Essa relação entre o peito e o braço e deixar ao mesmo tempo a mão leve, é um negócio muito difícil, então precisa de muita força física para tocar a parte técnica do violão. Eu acho que isso é a maior barreira para as mulheres não tocarem violão. Elas pegam outros instrumentos que são mais fáceis.

A estudiosa Veronica Doubleday, em seu artigo intitulado *Sounds of Power: Overview of Musical Instruments and Gender* (2008), traz elementos para refletirmos sobre o tema abordado pela violonista Maria Livia. A autora explica que

[...] ideias e convenções sobre o corpo feminino têm sido frequentemente trazidas para os debates masculinos sobre a musicalidade instrumental feminina. Uma ideia comum tem sido a de que as mulheres carecem de força fisiológica para tocar um instrumento específico (DOUBLEDAY, 2008, p. 18).

Entretanto, Doubleday (2008), ao longo do texto, argumenta que “as restrições sociais sobre divisões de espaço por gênero têm frequentemente apoiado a musicalidade instrumental masculina, mantendo as mulheres afastadas” (DOUBLEDAY, 2008, p. 16). Para a autora, tocar um instrumento musical é um “importante mecanismo de exercício do poder” (DOUBLEDAY, 2008, p. 18). Doubleday (2008) expõe que as escolhas dos instrumentos são socialmente construídas por relações de poder de um gênero sobre o outro, atribuindo às construções culturais e sociais a perpetuação da exclusão das mulheres da execução de instrumentos considerados de propriedade cultural masculina. Segundo ela

O domínio dos instrumentos musicais é caracterizado por desigualdades de gênero, com os homens dominando a musicalidade instrumental e a tecnologia. Tem havido uma tendência cultural comum de negar às mulheres o acesso aos instrumentos, ou coagir instrumentistas femininas a papéis musicais “adequados” e “aceitáveis”. Nas chamadas divisões do trabalho musical, os homens muitas vezes mantiveram o direito de tocar instrumentos, esperando que as mulheres fossem vocalistas. A tradição consuetudinária, a lei religiosa e a institucionalização do profissionalismo masculino serviram para perpetuar as desigualdades, e as mulheres geralmente foram excluídas da teorização sobre instrumentos musicais. No entanto, vivemos em uma era de consciência feminista e “generista”, e a situação está mudando. Os direitos exclusivos masculinos estão sendo erodidos à medida que as mulheres desafiam com determinação os códigos de gênero existentes (DOUBLEDAY, 2008, p. 29).

A violonista Maria Livia propõe uma relação específica entre gênero, estrutura física e desempenho musical no violão - a força física exigida pelo instrumento seria uma barreira para as mulheres tocarem violão - como uma possível hipótese para responder às perguntas que formulei acima. Porém, como sugere Doubleday, à interpretação do aspecto físico/fisiológico como definidor da relação entre gênero e violão podem-se somar outras leituras, de ordem psicossocial e cultural, que permitem compreender criticamente as conexões vigentes entre prática instrumental e gênero em diferentes contextos. Esse capítulo é dedicado às trajetórias das quatro violonistas mulheres

interlocutoras de minha pesquisa, ex-alunas das violonistas e/ou instrumentistas presentes nos periódicos voltados ao instrumento: Maria Livia São Marcos; Ana Lia O. Braun e Rita Moura Fortes (ex-alunas de Julieta Corrêa Antunes); e Cristina Tourinho (ex-aluna de Heddy Cajueiro). Diversos aspectos de suas carreiras profissionais e vidas pessoais foram compartilhadas durante as conversas que tivemos em meu trabalho de campo. Durante o capítulo, analiso também as relações dessas musicistas com as violonistas mulheres presentes nos periódicos de violão mencionados nos capítulos precedentes.

3.1 MARIA LÍVIA SÃO MARCOS

Figura 23 - Maria Livia São Marcos tocando violão



Fonte: *Violão e Mestres* (n° 3, 1965, p. 41).

Conversei pela primeira vez com Maria Livia *online* em março de 2020. A violonista brasileira reside em Genebra na Suíça há muitos anos e desde muito jovem construiu uma carreira no cenário violonístico internacional. Lembro-me que, alguns meses antes, ao folhear as páginas do livro *The Classical Guitar: its Evolution, Players and Personalities since 1800* (SUMMERFIELD, 2003), encontrei no exemplar uma fotografia da violonista brasileira, seguida de um texto sobre sua trajetória profissional e

álbuns musicais lançados por ela, de obras eruditas renomadas, ou seja, representativas do cânone musical violonístico da história da música eurocentrada. Nas análises que se seguem, os fundamentos estéticos pressupostos estão identificados com essa tradição.

Nascida em 8 de abril de 1942, filha do também violonista brasileiro Manoel São Marcos, o qual dedicou sua vida ao instrumento e ao ensino, Maria Livia iniciou seus estudos aos cinco anos de idade em casa. A violonista contou, em um de nossos primeiros encontros, que, com a ajuda de seu pai como seu mentor e professor do instrumento, conseguiu desenvolver um alto nível de habilidades tanto técnicas quanto interpretativas e musicais ao violão. Segundo ela, seu pai forjou sua mão no instrumento. “Quer dizer, não foram as mãos que foram para o instrumento, foi o instrumento que veio para as mãos”. Para a violonista, o início no estudo do instrumento desde cedo, quando criança, e tendo seu pai como professor, foi muito importante, pois ele estava lá para auxiliá-la em seus primeiros passos como futura instrumentista, como alguém que iniciou sua carreira em palcos brasileiros e consolidou-a no exterior.

Maria Livia é proveniente de uma família de artistas, pois não apenas seu pai dedicava-se à arte. Sua mãe, Mariana Brenha Ribeiro de São Marcos, que era professora de língua francesa, também era grande apreciadora das artes plásticas. Conforme Maria Livia, a mãe “também dedicava-se à pintura”.

Maria Livia é uma das poucas figuras brasileiras, tanto entre as mulheres quanto entre os homens, que tem seu nome citado em literaturas violonísticas que tratam de trajetórias de profissionais da área ou da história do instrumento, como as bibliografias de Summerfield (2003), em língua inglesa, e de Dudeque (1994), em língua portuguesa.

Como já mencionado anteriormente, a violonista é reconhecida mundialmente por sua carreira de concertista em parâmetros internacionais, porém Maria Livia me propôs, em um dia em que conversamos, apresentá-la não apenas como a violonista que, ainda muito jovem, subiu ao palco para começar sua carreira como concertista. Pediu que a descrevesse como uma mulher que, além de toda sua carreira como artista, também tem outras identidades: como esposa, mãe, professora, apreciadora das artes plásticas, escritora, idealizadora de cursos do instrumento no Brasil. Com o desenvolvimento dessa pesquisa, pudemos evidenciar essa versatilidade da violonista, que, em adição a se apresentar em recitais mundialmente desde os anos 1960, foi, por exemplo, pioneira enquanto mulher atuando na crítica violonística no Brasil, ao tornar-se escritora para uma das colunas da revista dedicada ao instrumento *Violão e Mestres* (1964-1968) e foi

idealizadora do primeiro curso de violão erudito em Aracaju, Sergipe. Essas questões serão melhor explanadas no próximo capítulo.

Além de ter construído uma carreira de concertista, tendo realizado concertos no Brasil e no exterior, em países como França, Suíça, China, entre outros, Maria Lívia diz ser também apreciadora de outras artes. Até os quarenta anos fazia aulas de balé clássico e no momento tem se dedicado à criação de mosaicos, atividade artística que, com a pandemia de Covid-19, tem sido um passatempo para ela.

Maria Lívia conta que a carreira de concertista demandava muitas horas de estudo e que, aliada à profissão, sua vida pessoal sempre foi levada com muita dedicação. Desde muito cedo, “estudava muito [violão]. Eu estudava mais ou menos 5/6 horas por dia. Quando a gente dá concertos, é isso que tem que fazer [...]. Depois que eu vim pra cá [para Genebra, na Suíça] eu tive a minha casa, meu marido, minhas filhas, meus alunos no Conservatório de Música de Genebra, Suíça. Quer dizer, não tinha tempo para respirar”.

Maria Lívia casou-se com o violinista suíço Franco Fisch, com quem teve duas filhas, Adriana e Patrícia. A violonista avalia, apresentando orgulho, que a música faz parte de sua família. Mesmo que suas filhas não tenham seguido a carreira de seus pais, uma de suas netas “é muito musical, toca vários instrumentos”.

Mas, podemos nos perguntar, como se relacionava a vida pessoal com a profissional de uma concertista como Maria Lívia?

Segundo a violonista, “com muito esforço, com relógio na mão. Eu estudava na hora que eu botava minhas filhas na cama. Eu chegava do conservatório, punha elas no banho, dava comida, contava histórias e depois, quando elas dormiam, daí eu ia estudar até 2:30 / 3:00 da madrugada. No dia seguinte, elas acordavam e eu saía da cama assim [Maria Lívia mostra uma postura de uma pessoa que acordou com muito sono] para fazer leite para elas... Foi muito duro, mas claro que eu não queria abdicar de minhas filhas pela carreira. Então eu fazia como equilibrista. E meu marido me ajudou muito”. A violonista reflete sobre como a profissão de concertista e professora de conservatório aliada à vida privada, como esposa e mãe, demandavam tempo e atenção igualmente para coexistirem, e comenta que “[...] na época em que me dedicava aos concertos, as duas coisas mais importantes para mim eram minhas filhas e o violão”. Maria Lívia relata que, por conta dos alunos passarem mais tempo realizando atividades na escola na Europa, ela conseguia desempenhar outras tarefas necessárias, para a profissão ou para a família, enquanto suas filhas estudavam.

3.2 JULIETA CORRÊA ANTUNES

Figura 24 - Julieta Corrêa Antunes para revista *Violão e Mestres*



Fonte: *Violão e Mestres* (n° 5, 1966, p. 21).

Julieta Corrêa Antunes idealizou e criou no início da década de 1950 o Conjunto Princesas do Violão, que atuava de forma beneficente e contava com uma formação inicial exclusivamente de mulheres. A ex-aluna e atual diretora do Conjunto, Ana Lia O. Braun conta-me que Julieta foi a primeira aluna de violão no Brasil formada pelo violonista uruguaio Isaiás Sávio, e que ela, Ana, também havia sido aluna do violonista e por isso ingressou no Conjunto. Os ensaios eram realizados, segundo a integrante do Conjunto: “[...] no Bairro do Paraíso, na rua Afonso de Freitas. Na casa da Julieta que a gente fazia os ensaios. No fundo da casa dela tinha um salão enorme e a gente fazia os ensaios lá. Depois passou a ser na casa da minha mãe, que era em um prédio, no salão de festas do prédio. Quando a maestrina faleceu, era preciso sair da casa dela, daí fomos para a casa da mamãe. Aí eu casei, fui para o meu apartamento... Quando eu vim para cá todo mundo ensaiava aqui. Mas agora nós estamos reduzidos. Já na mamãe, tinha menos gente,

acho que estávamos em 15 mais ou menos”. Ana Lia lembra também que os ensaios na época em que Julieta era diretora do Conjunto ocorriam nas quartas-feiras à noite.

Com programas musicais que aliavam canto e acompanhamento com performance instrumental ao violão, o Conjunto chegou a ter em sua maior formação 60 componentes, apresentando-se no IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954 com esta composição. Apesar de quase sempre ter sido formado somente por mulheres, o grupo contou esporadicamente com a participação de alguns homens em recitais posteriores ao falecimento de Julieta. Atualmente, com o grupo reduzido, conta com apenas quatro violonistas, desde maio de 2021. O grupo realizou apresentações nos estados de São Paulo e Minas Gerais, em diversas ocasiões e locais diferentes, como em Conferências Médicas, Teatros, entre outros (o que será melhor explanado no quarto capítulo). Julieta era quem selecionava os eventos para apresentação do grupo e coordenava todo o planejamento prévio à realização dos recitais, até sua morte, em 1977, quando a direção do Conjunto passou a ser feita por Ana Lia.

Segundo a matéria *Julieta Corrêa Antunes e as Princesas do Violão*, publicada na revista *Violão e Mestres* (1966), Julieta foi a primeira professora de violão a receber diploma no Brasil pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, formando-se também em piano e obtendo diploma pelo Conservatório Paulista de Canto Orfeônico. Após seus anos de estudo, Julieta fundou, na primeira metade do século XX, a Escola Paulista de Violão, que, segundo Ana Lia, “era aberta ao público em geral para o aprendizado do instrumento”. A violonista recorda que o Conjunto inicialmente “formou-se a princípio com algumas alunas da Escola Paulista, chamando-se Conjunto Princesas do Violão”, atual Conjunto Paulista de Violão. A data precisa em que ocorreu a mudança de nome não é lembrada com exatidão pelas integrantes do grupo ainda ativas, mas sabe-se que a alteração do nome ocorreu em meados da década de 1970, enquanto Julieta Corrêa Antunes ainda atuava como diretora e professora, conforme evidenciado em algumas matérias em periódicos e, por exemplo, nesses dois programas de recitais de períodos distintos (Figuras 25 e 26). No primeiro, de outubro de 1972, o Conjunto denominava-se Princesas do Violão; e, como retratado pelo segundo programa, pouco tempo depois, em novembro de 1975, o grupo já apresentava outro nome:

Figura 25 - Programa de recital no XI Congresso da A.M.M.G em Poços de Caldas (MG)

CONJUNTO PRINCESAS DO
VIOLÃO

é composto de professoras, fisioterapistas, secretárias, contadoras, dentista, decoradora, enfermeira, estudante, sendo:

Maestro: <i>Isaias Savio</i>	Ivani Brotto
Aurora Artese	Linda Zaccaro
Alaide Furtado	Magdalena Dupre
Antonietta Lettieri	Maíralda Martinelli
Célia Rathsam	Neusa Del Nero
Cecília de Oliveira	Regina Magri
Daiva Policene	Rita Fortes
Diva Fortes	Therézinha de Carvalho
Hermínia Manzieri	Walda Policene
<u>Ana Lia de Oliveira</u>	

PROGRAMA

I PARTE

- I — a) Canções Brasileiras
b) Salles-Lozano — Sertões do meu Brasil
c) R. Peluso — Belém de Nazaré
Canto pelo conjunto
- II — a) L. Beethoven — Minueto
b) F. Braga — Serenata
c) J. Brahms — Dança Hugará
Execução pelo conjunto
- III — a) L. Babo — Serra da Boa Esperança
b) O. de Souza — Jurupará
c) Z. Kammer — São Paulo, Cidade de Amor
Canto pelo conjunto

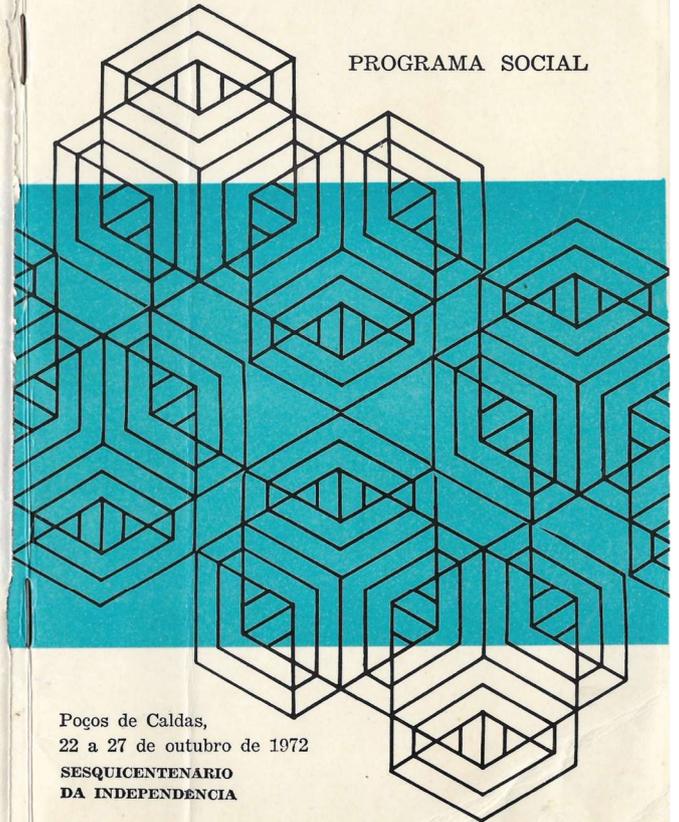
II PARTE

- I — a) C. B. Holanda — Gente Humilde
b) R. Von — Jardim de Minha Infância
Canto pelo conjunto
- II — a) D. Costa — Chula
b) M. Bicalho — Gotas de Lágrimas
c) C. A. Silva — San Lorenzo
Execução pelo conjunto
- III — a) Chuva vai... Chuva vem...
b) S. Goldmann — Hino ao Rio Grande
Canto pelo conjunto
- IV — a) J. Queiroz — Catereté
b) J. Ispaizn — El Vito (Popular Andaluz)
Execução pelo conjunto
- V — a) E. Lessa — Ratoeira
Canto pelo conjunto

— 10 —

XI CONGRESSO
DA A.M.M.G.

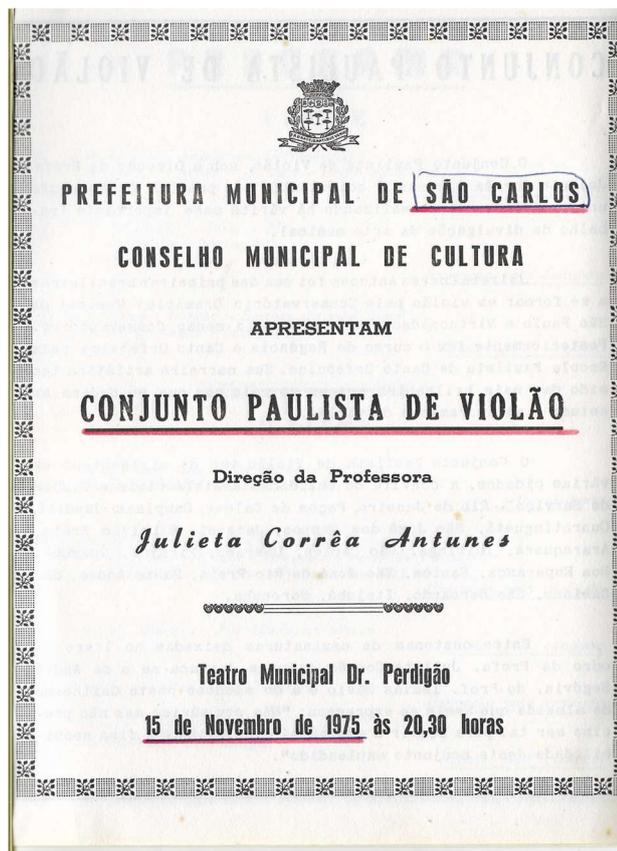
PROGRAMA SOCIAL



Poços de Caldas,
22 a 27 de outubro de 1972
SESQUICENTENARIO
DA INDEPENDÊNCIA

Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (1972).

Figura 26 - Programa de recital no Teatro Municipal Dr. Perdigoão em São Carlos (SP)



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (1975).

Com relação à vida privada de Julieta, a ex-aluna Rita Moura Fortes conta que a professora e violonista foi casada com José Maria Antunes Buffa, e fruto desta união nasceu um filho, que acabou falecendo ainda muito jovem. Especula-se que a morte prematura do filho tenha sido uma das causas do falecimento de Julieta, anos depois.

3.2.1 Ana Lia O. Braun

Ao fazer uma breve busca nas revistas brasileiras de violão dos anos 1920 aos anos 1960, deparei-me com várias violonistas que tiveram seus nomes nas matérias. Procurei por algumas dessas artistas pelo mecanismo de busca do *Facebook* e deparei-me com o grupo Conjunto Paulista de Violão, antigo “Princesas do violão”, que aparece em matéria registrada na revista *Violão e Mestres* (1964-1968). Na página do grupo há várias informações de apresentações, vídeos e fotos de recordação de anos passados e do conjunto atualmente. Ao olhar alguns registros, encontrei uma foto em que estava marcado o nome do perfil de Ana Lia O. Braun. Continuei pesquisando informações sobre

a mesma na página do grupo e descobri que ela é diretora do grupo desde 1977, através de informações presentes em uma reportagem da Revista *Litoral Norte* (Figura 27).

Figura 27 - Recorte de reportagem na Revista Litoral Norte

Madeireira Rezende

Tudo em madeiras, esquadrias e telhados.

madeireirarezende.com.br

SÃO SEBASTIÃO
(12) 3892-2691

ILHABELA
(12) 3896-4004

CARAGUATATUBA
(12) 3888-5262

LM Cardiologia Clínica Médica

cardiologia

Dra. Leticia Marcondes
CRM: 58154

Eletrocardiograma
Teste de esforço
Holter • Mapa
Ecodopplercardiograma

Tel. (12) 3892-4318
putsocardio@hotmail.com

Av. África, 261 - São Sebastião (SP)
Porto Grande (na rotatória)

CONJUNTO PAULISTA DE VIOLÕES

Dias 9 e 10 de junho em São Sebastião

O Conjunto Paulista de Violão se apresentará dias 9 e 10 de junho, em São Sebastião. No sábado, 9, a exibição será durante jantar no Restaurante Sem Compromisso, centro, a partir das 20 horas. No domingo, 10, o público poderá assistir ao conjunto musical em café da manhã, a partir das 10h, no Hotel do Sol, bairro Pontal da Cruz.

Fundado há 68 anos, em 1950, por Julieta Corrêa Antunes, o Conjunto Paulista de Violões participou de festividades do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1957, ocasião em que era formado por 60 músicos. Em 1966, no Teatro Municipal de São Paulo apresentou repertório diverso, do clássico ao popular. Em São Sebastião também já se apresentou entre 2003 a 2005, na Praça Por do Sol, praia de Boicunganga, em 2009 e 2010, no Teatro Municipal, centro, e em 2011, no Centro Cultural Batuíra, bairro São Francisco.

Ana Lia de Oliveira Braun, que passou a compor o Paulista de Violões, em 1969, assumiu a direção em 1977. Também fazem parte do elenco Rita Moura Fortes, Suely de Souza Steglich, Sandra Maria Rodrigues Pereira da Costa, e Ana Lúcia Costa Freire. Violonistas interessados em compor a equipe podem entrar em contato pelo e-mail (anaobraun@gmail.com). Visite: facebook.com/conjuntopaulistadeviolao/

Serviço:
Dia 9 de junho (sábado): Jantar 20 horas, Restaurante Sem Compromisso (Av. Dr. Manoel Hipólito do Rêgo, 1.200, Pontal da Cruz, São Sebastião)
Dia 10 de junho (domingo): Café da Manhã, 10 horas; Hotel do Sol, (Rod. Dr. Manoel Hipólito do Rêgo, 1.117 - Pontal da Cruz, São Sebastião)

Observação: Caso mantido problema de fornecimento de combustível no país, a apresentação musical poderá ser suspensa.

Maio/June

Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (s/d).

Ao contatá-la e conversarmos, expliquei a Ana Lia como encontrara o Conjunto, através de sua fundadora Julieta. Em um certo momento, Ana recorda-se, através de uma das fotografias que tem em sua parede, de uma memória de quando ela tinha 11 anos de idade e foi ao Theatro Municipal de São Paulo assistir um dos concertos do grupo, em que havia mais ou menos 60 integrantes mulheres. Ana comenta que iniciou no Conjunto em 1969, aos 16 anos de idade, e que o Conjunto era para todas as mulheres que quisessem participar. Segundo ela, “não tinha idade para entrar no Conjunto, você tinha jovens de 15/16 anos até mães com 30/ 40/50 anos tocando”.

Ainda nessa nossa primeira conversa, ouço de Ana Lia que iniciou os seus estudos ao violão com nove anos de idade e foi assistente de Isaías Sávio no Conservatório Dramático nos anos 70, formando-se no local em 1968. Kursou o ensino superior alguns anos após, graduando-se em 1974, e foi neste ambiente que, ainda na época de estudante, Ana Lia conheceu algumas de suas colegas de Conjunto. Com músicos em sua família, ela lembra que sua mãe, Cecília de Oliveira, era cantora de fado na rádio, e sua irmã apresentava-se ao piano e ministrava aulas do instrumento. Segundo ela: “O meio artístico já era uma coisa meio familiar pra mim. E a minha irmã mais velha também se apresentava, fazia apresentação com os alunos. Então eu frequentava muito esse ambiente. Eu acho que a gente já vem com isso dentro da gente. Eu sinto isso, não sei”. Conto para Ana Lia sobre o que despertou meu desejo de querer tocar, relatando a ela uma das minhas memórias mais antigas em que eu dizia que queria ser violonista. Ana Lia lembra que a mãe queria que ela aprendesse piano com a irmã, mas ela queria era aprender a tocar guitarra portuguesa¹⁷. Ela assistia a mãe tocando guitarra portuguesa, mas a mãe então dispôs-se a que ela tocasse violão, pois “traria mais futuro”. “A minha irmã já fazia o Conservatório Dramático, já conhecia o Sávio. Eu comecei como assistente do Sávio. E nunca falei em desistir, porque eu acho que não tinha essa opção minha, de desistir. Porque eu gostei do violão. Eu tinha 9 anos quando comecei a estudar. [...] A minha irmã já estava quase formada [referindo-se ao conservatório] quando eu estudava e comecei no violão”.

Como Ana Lia, sua mãe também era integrante do Conjunto na época em que Julieta era diretora, e realizava segundo sua filha normalmente o acompanhamento, o 3°

¹⁷ Segundo a dissertação de mestrado *O Percurso da Guitarra Portuguesa através dos seus métodos e práticas* (2014), a guitarra portuguesa é um “[...] instrumento de corda dedilhada, divulgado e utilizado na música popular, com especial incidência no Fado, hoje elevado à categoria de Património Imaterial da Humanidade [...]” (MELO, 2014, p. 1).

violão, enquanto Ana Lia era encarregada do 1º violão, ficando com o solo. Com muito pesar, a mãe de Ana Lia veio a falecer em 2020, deixando um legado a suas filhas de amor à música e ao violão, tendo dedicado sua vida à profissão de musicista, como cantora de fado e integrante do Conjunto.

Ao conversar com Ana Lia a primeira vez, fui informada de que havia outra integrante do Conjunto com quem talvez pudesse conversar e que poderia contar-me mais sobre a professora e violonista Julieta, pois fora sua aluna particular de violão, a violonista, engenheira e atualmente estudante de composição Rita Moura Fortes.

3.2.2 Rita Moura Fortes

Entrar em contato com Rita foi um pouco demorado, pelo fato de enviar mensagens à sua conta no *Facebook* e não obter sucesso. Recorri, após algum tempo de espera, à intervenção de Ana Lia, que falou com Rita e me passou o seu número de celular, para que entrasse em contato telefônico. Dessa forma, descobri que Rita não estava muito ativa nas redes naquele período em que a procurei, mas muito gentil se dispôs a ajudar-me em minha pesquisa.

Rita me conta que foi aluna de Julieta e tinha um grande apreço e admiração pela regente. Nas palavras dela: “Ela foi minha professora, e na verdade, assim, eu tinha uma ligação muito grande com ela, eu gostava demais dela, era como se fosse uma mãe pra mim. Então realmente eu tenho uma ligação muito grande com a Julieta”. Rita me contou que, em uma época, Julieta lhe passava alunos para que ela desse aula: “Inclusive ela uma época, eu estava estudando e ela me arrumava alunos de violão, pra eu poder bancar minha escola, bancar minha vida. Então ela passava todos os alunos que procuravam ela, e ela passava pra mim. Ela me ajudou muito, ela era uma pessoa excepcional, uma pessoa que eu tenho muita saudade”.

Ao perguntar em um primeiro momento sobre sua formação, ela me relata que é engenheira civil, professora aposentada do Instituto Federal de São Paulo (IFSP), e professora da Universidade Paulista (UNIP), mas sempre foi apaixonada pela música. Atualmente Rita cursa composição e realiza trabalhos voluntários, dando aula de violão para deficientes visuais e pessoas economicamente carentes em Guaianases, São Paulo.

De família que aprecia muito as artes, Rita expõe que sua mãe foi professora de piano, violão e acordeon, e que ela foi aluna de Mário de Andrade no Dramático Musical.

Sua mãe sabendo tocar vários instrumentos, porque Rita escolheu justamente o violão? Rita responde que, mesmo sabendo tocar um pouco de vários instrumentos musicais, o violão foi o que mais se encaixaria para estudo em casa, pois não fazia muito barulho como um piano, por exemplo.

Ao longo daquela primeira conversa e de outras, que se seguiram, Rita me contaria como ingressou no Conjunto; sobre seu amor à música; sobre seu retorno aos estudos, agora para composição; e sobre sua família: “eu entrei com 12 anos no Conjunto Paulista de Violão. Eu fui a pessoa mais nova que entrou lá e desde então eu fiquei. Desde 1969 que eu estou lá. Entrei um pouquinho antes da Ana Lia entrar, ela e a mãe dela. E estou lá desde então. [...] Então ela acabou me aceitando mesmo com 12 anos. Aí eu comecei a estudar com ela, porque eu tenho família que não era muito rica, mas a dona Julieta me dava aula... me ajudava muito. E era uma pessoa excepcional. Então a música acabou entrando, eu até fiquei... cheguei a ganhar concursos, cheguei a ganhar o Concurso Villa Lobos. Cheguei a tocar razoavelmente bem. Agora eu já larguei um pouco mais, mas ainda toco, então agora estou voltando pra música. Que agora eu já estou aposentada na Federal, inclusive. E continuo trabalhando, continuo dando aula. Porque preciso, porque o salário de aposentado não dá pra viver. Mas agora estou estudando na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), estou fazendo composição. Era uma coisa que eu tinha o sonho desde quando eu comecei a compor com 10 anos de idade. E tive que deixar meus sonhos de lado. Então deixei meus sonhos todos de lado, tive uma família, graças a Deus tenho três filhos, estão formados já todos eles. Tenho duas filhas engenheiras e tenho um filho que é arquiteto. E todos os três graças a Deus tocam música, inclusive o arquiteto toca muito bem piano”.

Rita descreve como parte das mulheres da família ingressaram no Conjunto: “[...] minha primeira filha, chegou até a tocar no Conjunto também. Então teve três gerações no Conjunto, teve minha mãe, a minha irmã (um pouco mais velha que eu, que ficou pouco tempo), depois veio eu e depois minha filha também fez parte do Conjunto um tempo”.

Conforme a conversa partiu para um lado mais “familiar”, perguntei-lhe mais detalhes sobre as gerações de sua família que participaram do Conjunto Paulista de Violão. Quem iniciou no Conjunto e influenciou as outras para participarem também. Rita me conta que a mãe participava do Conjunto quando ela era criança, levava-a junto, pois não poderia deixá-la em casa, por ser muito pequena para ficar sozinha. “Então eu ia junto, eu ficava lá sempre vendo. Então, quando eu entrei no conjunto, eu já conhecia

todas as músicas. Então praticamente eu fui rápido. Porque lá tinha o 1º violão, 2º violão, 3º violão. Eu comecei obviamente no terceiro, que era acompanhamento, e logo eu estava no primeiro”. Sua irmã, segundo Rita, também foi assim. Porém sua irmã seguiu na carreira da advocacia e também fez psicologia; após se aposentar fez o curso de música, sendo assim professora. Ela faz apresentações de violão, acordeon e piano. Rita também me conta que seu irmão seguiu para a vertente do rock tocando guitarra, e cada um escolheu uma área profissional diferente, mas todos seus irmãos são envolvidos com a música.

Ao perguntar se sua mãe também foi aluna de Julieta, Rita relata que “ela chegou a fazer alguns cursos com a Julieta. Porque a Julieta na época, ela tentou difundir, ensinar algumas coisas, ensinou até regência, ela tentou. Ela deu uns cursos de musicalidade [referindo-se a musicalização], para poder ensinar música para crianças. E minha mãe chegou a fazer esses cursos, inclusive ela aproveitou para ensinar pra gente. Então aprendi. Cheguei a ter aula de musicalidade também, onde você aprende uma série de coisas interessantes. Você até desenhava. Tinha um caderno onde eu desenhava (eu era criança), onde eu desenhava as notas. Aprendi a fazer ditado, um monte de coisas assim”.

Ao recordar as aulas de Julieta, Rita faz uma reflexão muito interessante sobre a forma como a professora ensinava violão a seus alunos: “foi muito bom, porque eu acho que é importante você ter uma pessoa na sua vida assim. Porque uma pessoa que não te cria uma barreira com seu instrumento. Porque às vezes a pessoa pode ser tão exigente que ela cria uma barreira. Você começa a ter medo de tocar, você acha que vai tocar errado. Então isso é ruim. A Julieta não, o instrumento era uma continuação sua, era um amigo seu. Então isso era muito importante”.

Julieta, conforme reitera Rita em diversos momentos de nossas conversas, era uma pessoa que incentivava seus alunos a progredirem. Em uma dessas recordações, como já mencionado anteriormente, a violonista conta que sua profissionalização no instrumento foi incentivada pela professora. Através de seus ensinamentos, Rita constituiu a base para sua prática como violonista, sendo possível dessa maneira conciliar os estudos acadêmicos voltados à engenharia a uma atuação em uma atividade remunerada, lecionando violão a alunos cedidos por Julieta. Essa prática, de certa forma, auxiliou Rita a arrecadar a quantia necessária para o pagamento de seu curso superior em engenharia civil, no qual a instrumentista formou-se.

3.3 HEDDY CAJUEIRO

Figura 28 - Heddy Cajueiro

Fonte: *O violão* (nº 10, 1929, p. 23).

“Na época, lembro que um dos diretores da escola comentou ‘a senhora Heddy, ela nunca recusa nenhum aluno. Por mais alunos que ela tenha, ela sempre dá um jeito de aceitar alguém que esteja querendo estudar, e, que ela não tem horário, ela arruma um horário para a pessoa’ ” – relata Cristina Tourinho, ex-aluna de Heddy Cajueiro, em uma de nossas conversas sobre a violonista Heddy Cajueiro.

A violonista baiana Cristina Tourinho, em um de nossos encontros, conta-me que sua mestra Heddy Cajueiro nasceu em Canavieiras (BA), em 20 de outubro de 1907, filha da dona de casa Helena Elisa Peltier dos Santos Cajueiro (1885–1956) e do médico Boaventura dos Santos Cajueiro (1881–1930), que - pode-se pensar, por casualidade do destino - socorreu em uma hora de desespero o filho febril de Guilherme de Almeida, historiador e maestro baiano. Como forma de mostrar sua extrema gratidão por ajudar seu filho doente, o músico pergunta o que ele poderia fazer pelos filhos do médico, ao que se segue uma conversa de que conclui que lhes poderia dar aulas de música. Foi assim que Heddy Cajueiro começou a ter aulas de violão e aprendeu a ler música. Guilherme de Almeida, mesmo não sendo instrumentista, ensinara-lhe a teoria musical e a técnica violonística necessária para se tornar musicista.

Cristina lembra com admiração como Heddy Cajueiro havia desenvolvido habilidades interessantes para um instrumentista: “a leitura à primeira vista [era] impressionante [que significa, no primeiro contato com uma partitura musical

desconhecida, lê-la e ao mesmo tempo executar os símbolos presentes na partitura ao instrumento], porque ela podia reduzir as coisas de piano para tocar no violão à primeira vista. Ela fazia isso. Ela lia música virada de cabeça para baixo também”. De acordo com informações presentes na dissertação de mestrado intitulada *Presença feminina no Ginásio da Bahia entre 1910 e 1937* (2019), escrito pela historiadora Eugênia Maria da Silva, em 18 de maio de 1927, o jornal *A tarde* publica uma matéria chamada *Uma moça entre os professores do G. da Bahia: A senhorinha Cajueiro vai lecionar inglês*, que apresenta Heddy graduada em letras, contratada pelo Ginásio da Bahia¹⁸ para ministrar aulas na disciplina de idiomas - inglês. Em periódicos dos anos 1920, há também a informação de que a professora Heddy ministra aulas particulares de idiomas (francês/inglês) e instrumento - por exemplo, anúncio do dia 23 de agosto de 1929 no jornal *A tarde*.

Juntamente à sua carreira como professora, Heddy nos anos 1920 atuava também como concertista, conforme destaca uma matéria na revista *O violão* (nº 10, 1929, p. 23): Heddy realizara uma apresentação na capital baiana no ano de 1929 com peças do repertório violonístico de caráter erudito (uma análise das peças selecionadas por Heddy para o recital será explanada no capítulo quatro).

Segundo Cristina Tourinho, a professora Heddy lecionou violão até seus 83 anos no Seminários Livres de Música, no que se tornaria no futuro a Escola de Música da UFBA. Curiosa sobre a profissão de Heddy e sua relação com o instrumento, pergunto a Cristina Tourinho em um de nossos encontros se Heddy continuou tocando após se aposentar. Segundo a violonista, “quando ela se aposentou já não tocava mais violão, sabe? Quando dava aula, ela praticamente não pegava no instrumento. [...] dava aulas mais faladas. Teve meses que eu tive aula com ela, frequentemente ela cochilava enquanto eu estava tocando. Muito idosa, trabalhando até quando ela pode, mesmo”.

Com relação à vida artística da violonista, Cristina relata que Heddy, além de dedicar-se à arte do violão como educadora e realizar recitais na Bahia nos anos 1920, conforme podemos analisar na revista *O violão*, a professora costumava dedicar-se à pintura: “Heddy pintava muito bem a óleo, ela fez até um curso de pintura com um senhor em Salvador”.

¹⁸ De acordo com Déborah Kelman de Lima (2003), o Ginásio da Bahia foi a mais importante dentre as instituições educacionais públicas baianas durante a primeira metade do século XX (LIMA, 2003, p. 8).

Ao pesquisar em um *site online* que traz a árvore genealógica da família Cajueiro e em documentos sobre a história da violonista, percebi que Heddy era referida com diferentes sobrenomes e grafias. Ora essas fontes apresentam-na como Heddy com “H”, e outras vezes seu nome é mencionado como Eddy com “E”, seguindo uma tendência de diversidade de nomenclaturas já mencionada no capítulo um. Ao apresentar o *site* da árvore genealógica sobre a família da violonista, compartilhando a tela, Cristina recorda que Heddy Cajueiro casou-se com o espanhol Orlando Perez Alba e incorporou o sobrenome do marido ao seu, tornando-se Heddy Peltier dos Santos Cajueiro Perez. O casal, de acordo com Cristina, teve um filho adotivo, chamado Antônio João, do qual Heddy sempre falava para ela e os outros alunos.

3.3.1 Cristina Tourinho

Mas quem é esta interlocutora que conhecia Heddy e que pode me apresentar e dialogar comigo sobre a vida profissional e pessoal da violonista, professora e concertista Heddy Cajueiro? Cristina Tourinho é violonista aposentada da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 2019. Dedicou-se durante grande parte de sua vida profissional à carreira universitária na UFBA, local no qual ministrava principalmente as disciplinas de Instrumento Complementar – Violão. Cristina concluiu o curso de violão duas vezes, na Universidade Católica do Salvador (UCSal), em 1975, e na UFBA, em 1982, tornando-se a primeira pessoa a se formar no curso na UFBA de bacharelado em instrumento - violão.

Ex-aluna de Heddy Cajueiro na UFBA, Cristina me conta que cursou dois anos de instrumento com a professora entre os anos de 1976 a 1977. Em 1978, as disciplinas da professora na universidade foram entregues a outro professor, com o qual Cristina passou a ter aulas nos anos subsequentes. No entanto, Tourinho manteve com a violonista uma relação próxima de admiração e carinho, fato que pode ser confirmado pelas homenagens realizadas a Heddy por ela e outros colegas de profissão, quando a mestra completou 70 anos na escola e, em outro momento, quando então se aposentou de seu trabalho no magistério superior na UFBA. Nas palavras de Cristina: “[...] nós fizemos uma festa pra ela [referindo-se a data em que a professora completou 70 anos na escola] com um bolo em formato de violão. Na época minha sogra fazia bolo, e a gente fez um violão no tamanho natural de um violão, sabe? E quando ela se aposentou, nós fizemos

uma outra homenagem para ela e ela doou o violão dela para a Escola de Música [da UFBA]. [...] Então nós fizemos essa homenagem para ela, e, nessa homenagem dela, eu procurei chamar todos os ex-alunos dela que estavam vivos ainda para tocar. Nós fizemos uma audição de alunos. Cada um tocando uma peça, como se fosse uma audição de alunos mesmo da professora”. Neste momento, percebo no rosto de Cristina uma certa saudade em recordar aquele momento de homenagem a sua ex-professora. Momento que foi registrado na revista *Intercâmbio*, em texto escrito pela própria ex-aluna Cristina Tourinho:

Figura 29 - Reportagem na revista *Intercâmbio*

Homenagem a professora **HEDDY CAJUEIRO**

A Escola de Música da UFBA prestou uma significativa homenagem à Professora Heddy Cajueiro, a mais antiga violonista de Salvador, fundadora do curso de violão de três escolas. Dia 19 de novembro reuniram-se no Auditório da Escola de Música alunos, ex-alunos, amigos e parentes da Professora Heddy. Com 91 anos, lúcida e gozando de boa saúde, Profa. Heddy assistiu a um concerto de ex-alunos, sendo que uma das peças foi tocada em seu violão pelo filho de um dos seus alunos, João Paulo Figueroa, o mais jovem aluno do curso de graduação da Escola de Música. No encerramento tocou a Orquestra de Violões da Bahia, regida pelo Prof. Josmar Assis, atualmente com 25



da esq. para a dir.: Leonardo Boccia (prof. UFBA), Leovigildo Rangel (ex-prof. UCSal), Oscar Dourado (diretor EMUS-UFBA), Cristina Tourinho (profa. UFBA), Robson Barreto (prof. UFBA) e Heddy Cajueiro, a homenageada

integrantes. Na oportunidade o Diretor da Escola, Prof. Oscar Dourado, adquiriu para o acervo da instituição o instrumento da Professora, um violão Yacoppi, argentino, fabricado em 1952, em uma demonstração de carinho e reconhecimento pelo trabalho realizado em prol do ensino de violão na Bahia.

Cristina Tourinho é professora na UFBA.

Fonte: *Intercâmbio* (nº 33, 1999, p. 23).

Em um de nossos encontros, Cristina recorda um acontecimento curioso, que vai ao encontro de minha pesquisa sobre gênero, com relação à discrepância entre gêneros nos locais de ensino de música em que Cristina participara: em sua época de estudante,

ela foi uma das primeiras alunas mulheres na Escola de Música da UFBA e, na época em que a professora Heddy ministrava aulas, era Cristina a única aluna mulher. Esse fato persistiu durante muito tempo, segundo Cristina: “[...] Na Católica [referindo-se à Universidade Católica do Salvador], até 1975 eu ainda tive uma colega, que estudou na mesma época que eu. Não era nem na graduação, era quando a gente estava fazendo curso livre. Mas ela desistiu rapidamente, ela engravidou, casou e desistiu do curso de violão. Fiquei só eu de mulher, e aí chego na Federal e acontece a mesma coisa, só eu de mulher”. Cristina recorda, inclusive, que só veio a ter uma mulher como aluna em sua turma alguns anos após iniciar na docência, quando já ministrava aulas de violão há algum tempo.

Ao lembrar como é construída a literatura violonística ocidental, pode-se atentar a predominância de figuras masculinas na história da música e a abrangência de poucos nomes de mulheres na área, em consonância com a afirmação da musicóloga McClary (2002 [1991]), de que “ao longo de sua história no Ocidente, a música tem sido uma atividade disputada amargamente em termos de identidade de gênero” (MCCLARY, 2002, p. 17, tradução nossa). Pode-se perceber, ao longo desse capítulo, como as histórias das violonistas que estiveram presentes nas revistas do século XX se relacionam com as trajetórias de suas alunas e/ou delas próprias, que nesta pesquisa tornaram-se interlocutoras. Muitas das violonistas daqueles textos midiáticos se desenvolveram como professoras, regentes e/ou performers que, de alguma forma, produziram diversas facetas de influência, modificaram o jeito que seus alunos, integrantes de conjuntos e audiência perceberem e usufruírem da música como forma de arte, além de muitas vezes terem gerado interesse nos estudantes para a prática e/ou profissionalização na área, como foi abordado por Rita Moura Fortes, ex-aluna de Julieta Antunes. Nas próximas páginas são analisados alguns tópicos referentes às experiências sobre as relações de gênero das violonistas presentes nas revistas voltadas ao instrumento, a partir das memórias de algumas de suas alunas e/ou delas próprias, como é o caso de Maria Livia São Marcos, violonista presente na revista *Violão e Mestres* (1964-1968).

4 EXPERIÊNCIAS SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO

[...] em nenhum lugar homens e mulheres tiveram igual acesso a todas as experiências musicais e oportunidades dentro de uma dada sociedade; restrições baseadas no gênero de algum tipo existiam em todos os lugares (principalmente para mulheres, mas também para homens), desde as mais brandas, como afastar suavemente um jovem americano de tocar harpa na orquestra da escola, até as mais violentas [...] (KOSKOFF, 2014, p. 31, tradução nossa).

Em *Introduction to Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (2014), a etnomusicóloga Ellen Koskoff discorre sobre como as implicações e ideologias de gênero nas sociedades e os comportamentos correlacionados a gênero são capazes de influenciar as práticas musicais. Descrevo neste capítulo fragmentos de encontros que tive com as quatro mulheres violonistas interlocutoras de minha pesquisa sobre alguns temas, separando-os em categorias que considero relevantes para pensar as relações de gênero presentes no contexto violonístico brasileiro. Esses diálogos oferecem a quem lê pontos de vista *insiders* sobre as vivências sociais e artísticas de algumas mulheres violonistas de meados do século XX (através do olhar de violonistas interlocutoras, presentes nas revistas ou intimamente ligadas a elas, como já exposto anteriormente), apresentando citações diretas e indiretas retiradas dos diários de campo, de conversas que foram realizadas de forma *online*, via videoconferência privada, através das redes sociais, desde o início de meu mestrado, em março de 2020, a agosto de 2021.

Tendo em vista que os dados abordados neste capítulo não têm como objetivo serem generalizantes com relação às mulheres violonistas, lembro que esse capítulo trata de perspectivas particulares de instrumentistas sobre suas experiências no contexto violonístico brasileiro do século XX.

Ao analisar o conteúdo construído no trabalho de campo, foi possível identificar temas que, agrupados em categorias, apresentam perspectivas situadas das quatro violonistas interlocutoras em relação a processos musicais que envolvem especialmente três violonistas retratadas nas revistas: Maria Livia São Marcos, Julieta Corrêa Antunes e Heddy Cajueiro. Os temas aqui analisados estão ligados a questões de gênero e a relações de poder intimamente relacionadas às ações e performances das violonistas mulheres no período. Como explica Koskoff (1995), as ideologias relacionadas às questões de gênero “[...] informam muito sobre o conteúdo simbólico dos instrumentos

musicais e seus sons, prescrevem quem deve e quem não deve tocar e em que circunstâncias as apresentações ocorrerão” (KOSKOFF, 1995, p. 122, tradução nossa).

As categorias analisadas abaixo são: corpo e imagens (descrevo e analiso trechos de diários sobre assuntos como as posturas corporais adotadas ao tocarem o instrumento musical e significados das escolhas de determinada vestimenta para apresentarem-se em público); relações de poder (relações desiguais ou de poder entre homens e mulheres, as quais se estabelecem no meio violonístico); pioneirismo e construção cultural (abordo de que forma as três violonistas do século XX foram pioneiras em seu campo de atuação); e práticas musicais violonísticas (examino os repertórios escolhidos pelas três violonistas, os locais de apresentação e as metodologias de ensino das violonistas que lecionavam).

4.1 CORPO E IMAGENS

Segundo Boris Kossoy (2014), “os periódicos conservam, pois, um rico manancial de imagens que nos trazem dados sobre os mais diferentes aspectos do cotidiano [...]” (KOSSOY, 2014, p. 103). Foi a partir destes documentos que se pôde, em um primeiro momento, perceber as relações de gênero estando de alguma forma presentes em fotografias das revistas de violão analisadas.

Com a colaboração das quatro violonistas interlocutoras, essa pesquisa etnográfica documental e multissituada, como já delineado na introdução, buscou evocar memórias de um passado, através da análise de imagens de fotografias presentes nas revistas e de algumas cópias de documentos compartilhados pelas violonistas interlocutoras de seus arquivos pessoais. Como explica o etnomusicólogo Jeff Todd Titon (2008), pode ser útil, para se obterem informações, talvez melhor do que apenas realizando trabalhos de campo com perguntas semiestruturadas, lançar mão de estratégias como a execução de uma música, ouvir uma gravação, mostrar fotografias ou reportagens, “na esperança de pedir sua ajuda para decifrar” (TITON, 2008, p. 26, tradução nossa). Foi deste modo, através de imagens que pretenderam atualizar memórias nas instrumentistas interlocutoras dessa pesquisa, que se pôde compreender diferenças entre as posturas e vestimentas das mulheres em relação aos homens violonistas presentes nas revistas de violão. A partir de fotografias presentes nestas revistas esta categoria pôde ser delineada, e foi possível aprofundar nas conversas com as violonistas suas reflexões sobre as relações de gênero exibidas nas imagens de violonistas nos periódicos, com relação a

suas posturas corporais ao executarem o instrumento em público e às vestimentas, que foram, ambas, sendo modificadas ao longo dos anos.

4.1.1 Recitais, estantes e posturas: formas de tocar em público

Ao longo de minha pesquisa em aportes documentais, deparei-me com vários registros iconográficos recorrentes e semelhantes. Nas revistas especializadas em violão no Brasil da primeira metade do século XX e anos 1960, como as analisadas - *O violão* (1928-1929), *A voz do Violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968) -, em sua grande maioria, as violonistas do sexo feminino eram apresentadas com a mesma postura corporal nas fotografias: com o violão em cima das pernas cruzadas (direita sobre a esquerda/ ou esquerda sobre a direita) (Figura 30), diferenciando-se da postura corporal para execução principalmente do violão erudito no século XX utilizada por violonistas do sexo masculino, conforme informam outras fotografias presentes nas mesmas revistas analisada. Cabe destacar que, conforme explica Dudeque (1994), “a posição padrão adotada hoje em dia, em que o violão é apoiado sobre a perna esquerda, foi consequência da introdução e uso dos violões de maior tamanho construídos por Torres. O aumento nas dimensões do instrumento permitiu que o violonista usasse esta posição de maior conforto, o que não era possível com as pequenas guitarras clássicas” (DUDEQUE, 1994, p. 80-81).

Figura 30 - Thereza Alves em postura para tocar violão



Senhorita Thereza Alves, discipula do Prof. Joaquim dos Santos

Fonte: *O violão* (nº 8, 1929, p. 20).

A partir desta constatação, em agosto de 2020, em um dos encontros que tive com Ana Lia, peço a ela para discutirmos sobre uma dúvida que tive ao ler as revistas e ela se diz de acordo. Pergunto-lhe se as posturas corporais das mulheres ao violão, ao se apresentarem e ao posarem para fotos, para as mídias, eram diferentes das utilizadas pelos homens. Explico-lhe que, ao procurar fotos de violonistas mulheres nas revistas especializadas em violão, em sua grande maioria as imagens tinham algo em comum: as violonistas estavam com vestidos e de pernas cruzadas. Para ilustrar, mostro-lhe uma fotografia da revista *O violão*, em que uma violonista estava nesta posição (figura acima). Ana Lia explica: “a postura dessa época eu já não uso mais. Não adoto essa postura. Agora nós usamos o banquinho [apoio para os pés de violonistas]. E quem consegue ficar com as pernas unidas, pernas unidas!?”.

Surpreendo-me ao saber que não eram apenas posturas para as fotografias. Ao perguntar se no Conjunto, na época em que Julieta Corrêa Antunes era diretora, a postura ao se apresentar também era a mesma, Ana Lia busca um quadro para me mostrar que, conforme está na fotografia emoldurada, as mulheres costumavam adotar a postura de pernas cruzadas. Isso me intrigou muito, pois os gestos e as posturas para o/a violonista são muito importantes, já que movimentos corporais inadequados ao tocar o instrumento, segundo a violonista e pesquisadora Ledice Fernandes Weiss (2020), a longo prazo, podem causar doenças laborais, tais como “lesões por esforço repetitivo e outras patologias” (WEISS, 2020, p. 4). Os fundamentos básicos e as orientações de técnica de execução do violão, sistematizados pelo violonista espanhol Francisco Tárrega constam em métodos publicados por alunos de Tárrega, baseados nos ensinamentos e didáticas do professor, que, ao difundirem a práxis instrumental conhecida como “Escola de Tárrega”, demonstram, entre as muitas questões técnicas abordadas, a preocupação com aspectos relacionados à postura corporal ao executar o instrumento. Tárrega, frente às posições corporais propostas nos métodos de seus antecessores, recomenda preferencialmente a posição do “violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho” (GONÇALVES, 2015, p. 27). Essa postura se tornou frequentemente aconselhada no século XX para a “prática instrumental do violão moderno”, com base no modelo formulado pelo *luthier* Antonio Torres Jurado (DUDEQUE, 1994, p. 80), de formato maior, a fim de “serem ajustados ao corpo do executante, além de [possibilitarem] uma postura mais confortável” (GONÇALVES, 2015, p. 28).

Acreditamos que essas negociações de mudanças posturais, que envolvem utilizar ou não o apoio para o pé ou as pernas cruzadas, são escolhas relacionadas à praticidade de uma escolha postural conforme o contexto ou que levam em consideração evitar lesões corporais. Entretanto, conforme explicam os violonistas Jaqueline Fernandes de Medeiros Duarte, Heder Dias Jordão de Vasconcelos e Vinícius de Lucena Fernandes na pesquisa denominada *Ergonomia do violão: a utilização do banquinho e outros acessórios para a prática violonística* (2009), a escolha por uma determinada postura para executar o violão varia de pessoa para pessoa, visando uma performance sem sobrecarga corporal, não existindo desta forma uma postura considerada correta, mas, sim, uma escolha que reflete o estilo, a estética e a técnica do violonista executante. A observação de Juliana Gomes Elias (2003) vai no mesmo sentido:

[...] mais importante do que buscar uma postura ideal para todos os violonistas é o conhecimento e as observações individuais na prática interpretativa, que definem os melhores caminhos a serem tomados em relação à postura, sempre respaldado na opinião de profissionais experientes tanto na área musical quanto nas áreas relacionadas. Este conhecimento implica na observação de fatores fundamentais na preservação da integridade do músico, como a prevenção e o alargamento da visão do músico a ponto de sua consciência do corpo influenciar na prática musical (ELIAS apud DUARTE; VASCONCELOS; FERNANDES, 2009, p. 13).

Ana Lia complementa sua explicação sobre as posturas antigas e atuais ao violão: “você vê, o violão nunca ultrapassava, como hoje não deve ultrapassar, a altura do ombro. [...] Era a esquerda em cima da direita [refere-se à forma como as pernas deveriam se posicionar para realizar a postura de tocar o instrumento]”. Pergunto-lhe como era a postura masculina na época. Ela conta que: “Não cruzavam a perna, os homens eram com o banquinho”.

A descrição de Ana Lia sobre as diferentes técnicas corporais ao violão de concerto para mulheres e homens no Brasil de meados do século XX me fez refletir sobre as relações de gênero envolvidas na discrepância presente na ergonomia aplicada à postura violonística e suas possíveis consequências em termos sonoros e de saúde de performers. Esse caso, se analisarmos, se parece muito com uma das posturas alternativas recomendadas pelo violonista estadunidense Christopher Parkening em seu método para o instrumento de 1972, em que sugere diferentes posturas para homens e mulheres (Figura 31). Uma das sugestões posturais dadas às mulheres violonistas é oposta à postura conhecida como “clássica do violão”, abordada em métodos de alunos de Tárrega e utilizada em grande escala no Brasil. Tal postura, com o uso do banquinho para o pé

esquerdo e o violão posicionado entre as pernas, deveria ser empregada tanto para homens quanto para mulheres e possui grande difusão na academia e em ambientes de concerto até os dias atuais (Figura 32). Isso nos faz questionar quais podem ser as consequências voltadas à saúde de violonistas que tocam o instrumento em determinadas posições? Há uma postura mais adequada? Se comparadas as duas posturas na figura de Parkening, a sugerida para os homens e a sugestão alternativa para as mulheres, levando em consideração os estudos mais recentes voltados à fisiologia humana, podemos perceber que o giro na coluna é maior na postura alternativa sugerida às mulheres pelo violonista, o que pode ocasionar a longo prazo problemas lombares. Entretanto, de acordo com o violonista alemão Hubert Kappel (2011), dando respaldo à afirmação anterior, a escolha postural do instrumentista é algo “pessoal” e “individual”, e complementa dizendo que “uma boa postura deve ser confortável e - como ponto de partida para a realização de todos os movimentos imagináveis que servem à interpretação musical – relaxada! Além disso, deve ajudar na fusão do CORPO e INSTRUMENTO como se fossem uma única fonte de som” (KAPPEL apud WEISS, 2020, p. 15). A fisioterapeuta Marie-Christine Mathieu (2013) complementa a afirmação de Kappel dizendo que a postura mais adequada a cada um deve ser “[...] definida mais como uma postura que é fisiológica (os músculos posturais desempenham plenamente seu papel) e adaptável, isto é, fácil de ajustar os múltiplos movimentos aos quais serve como ponto fixo” (MATHIEU apud WEISS, 2020, p. 15). Ana Lia me mostra mais algumas fotografias do Conjunto em quadros que vai retirando da parede, que evidenciam a postura diferenciada para as mulheres. Conta-me que, na época daquelas fotografias, usava esta postura “de pernas cruzadas” para tocar em grupo, pois essa era a orientação da coordenação, mas ela já costumava usar o banquinho quando tocava sozinha ou quando fazia duo de piano e violão.

Figura 31 - Posições sugeridas pelo método de Parkening

Holding the Guitar

Use a straight back, armless chair and a footstool from 4 to 6 inches high placed under the left foot.

Sit on the edge of the chair leaning forward into the guitar.

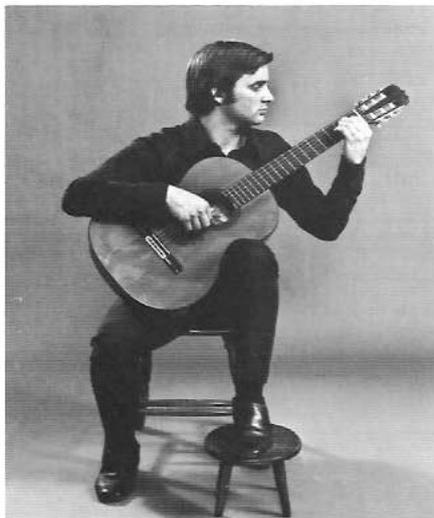


Fig. 1 Sitting position (men).



Fig. 3 Alternate sitting position (women).



Fig. 2 Sitting position (women).

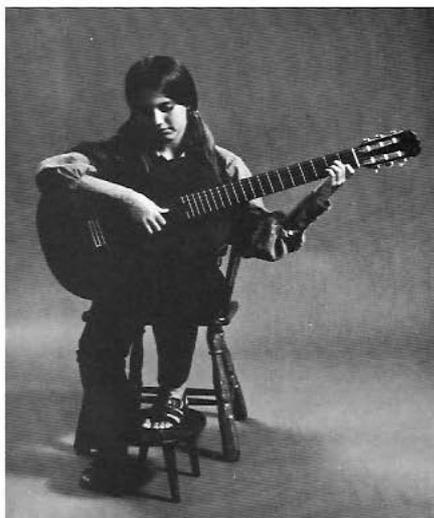


Fig. 4 The sitting position for young people is the same.

10

Fonte: (PARKENING, 1998, p. 10)¹⁹.

Figura 32 - Posição ensinada por Tárrega

¹⁹ Tradução da figura: Segurando o violão. Use uma cadeira sem braços e costas retas e um banquinho de 4 a 6 polegadas de altura colocado sobre o pé esquerdo. Sente-se na beirada da cadeira inclinando-se para a frente no violão. Fig. 1 – posição sentada (homem). Fig. 2 – posição sentada (mulher). Fig. 3 - posição sentada alternativa (mulher). Fig. 4 - a posição sentada para os jovens é a mesma.



Fonte: (DUDEQUE, 1994, p. 80).

Pergunto se esta postura, de pernas cruzadas, não causava desconforto para as violonistas? Ana Lia me responde que não causava problemas, em parte por serem mais jovens. Conta-me também que seria quase inviável para o grupo ter banquinhos para todas, pela quantidade de moças e senhoras que dele participavam, e lembra que nem estante (de partituras) usavam nas apresentações, todo o repertório musical era decorado. Com o tempo o repertório cresceu, tornando-se difícil não utilizar partituras, neste momento as violonistas em apresentações do Conjunto começam a utilizar estantes para apoiá-las.

Ana Lia conta que, provavelmente quando ela assumiu a coordenação do Conjunto, a postura indicada às participantes do grupo para tocar violão mudou, talvez antes, porém ela não se lembra ao certo. Em uma rápida observação na parede, busca alguns retratos emoldurados que evidenciam a mudança dessa postura ao se apresentarem no Conjunto, conforme os anos passaram. Ao analisar junto a Ana Lia algumas destas fotografias, constatamos haver indícios de que o grupo começou a utilizar aos poucos do apoio para os pés em recitais entre final dos anos 1970 e início dos anos 1980, alguns anos após o falecimento de sua criadora Julieta, deixando de lado a antiga postura com as pernas cruzadas.

A violonista Maria Lívia, em um de nossos encontros, que ocorreu em outubro de 2020, também reflete sobre o objetivo de utilizar a postura com as pernas cruzadas para

tocar violão. Para ela a postura era mais versátil, pois necessitaria apenas levar à apresentação seu instrumento musical, sem preocupar-se com outros acessórios, como o apoio para os pés. Segundo ela: “eu toquei muito de pernas cruzadas, mas porque era prático. Era prático não carregar sempre o banquinho, era prático cruzar a perna, [...] você ia dar um concerto, em vez de levar o banquinho, você cruzava a perna”.

Nota-se, com as citações acima, que, ao mesmo tempo que as violonistas confirmam ser por uma questão de “praticidade” adequar-se a tocar sem o apoio para os pés, podemos supor que envolva também um critério de distinção de gênero, reforçando uma “regra de etiqueta” e, em acordo com ela, uma convenção que pretende demarcar na postura ao violão a “feminilidade” das violonistas mulheres. Conforme Lucy Green (2001), por muitos anos certas categorias instrumentais eram incentivadas à prática musical feminina - como por exemplo o piano -, por poderem ser executados com uma “postura sentada, ‘feminina’” (GREEN, 2001, p. 64), algo ligeiramente semelhante ao cogitado nas páginas dos periódicos de violão no século XX, explicitado nos exemplos no capítulo dois.

4.1.2 Vestidos, faixas e calças: a modernização através do tempo

Em diálogos que tive com as violonistas Ana Lia e Rita, respectivamente a diretora e uma das ex-participantes do Conjunto Paulista de Violão, pode-se perceber uma ligação entre os discursos das duas instrumentistas: a modernização que ocorreu no passar dos anos com as vestimentas do grupo para apresentar-se.

Rita, ao ser questionada sobre as roupas que o conjunto costumava utilizar em um de nossos encontros que ocorreu em agosto de 2020, lembra que “[...] no começo a gente usava uma roupa de noite, de gala, quer dizer comprida, um vestido comprido. E depois mais para frente que a dona Julieta adotou um uniforme, para ficar melhor, mas mesmo assim era uma saia comprida e a blusa que era prateada”. A violonista lembra que as calças só foram implementadas no Conjunto após a morte de sua criadora, Julieta Corrêa Antunes. Cabe lembrar que na época em que o Conjunto foi criado por Julieta, nos anos 1950, a vestimenta considerada adequada às mulheres urbanas e de classe média no Brasil eram roupas que destacavam sua “feminilidade”, como por exemplo vestidos, saias e afins, peças, no mundo ocidental, exclusivas das mulheres. Esse padrão de vestir foi sendo

modificado lentamente após a 2ª Guerra Mundial, iniciando na Europa. Nesse sentido, a socióloga Diana Clane (2006) explica que “[...] as calças foram aceitas pelas mulheres de classe operária durante a guerra, e apenas muito mais tarde, na década de 60, pelas de classe média, depois de aparecerem nas coleções de estilistas franceses” (CLANE, 2006, p. 257).

Figura 33 - Última apresentação sob regência de Julieta, violonistas de vestido



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (1977).

A atual diretora do Conjunto, Ana Lia, lembra que o Conjunto chamava-se Princesas do Violão e pretendia trazer à memória dos espectadores na plateia a lembrança de princesas, por isso o uniforme era um vestido branco na época em que Julieta iniciou o grupo.

Ana Lia, em um dos diálogos que tivemos, sobre as vestes das violonistas no Conjunto, conta que “os uniformes eram aqueles vestidos de baile, quando começou lá na década de 1950”, como afirmara também Rita em citação acima. Mas, complementa, o uniforme do grupo começou a modificar com o passar dos anos: “Quando eu entrei, em 1969, era só uma saia longa, branca e uma blusa, acho que prateada, e tinha uma faixa atravessada. A gente mantém até hoje [o conceito], agora a gente usa o lacinho. Agora a gente modernizou. Aí mudou para camisa branca e era tudo branco, aí a gente falava ‘meu Deus, em dia de chuva tocar com o uniforme branco, saia longa, vamos modernizar, vamos pôr calças’, mas a maestrina [Julieta] tinha uma resistência para isso”.

Figura 34 - Apresentação na Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo, já com novas roupas



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (1983).

Ao analisar as revistas *O violão*, *A voz do violão* e *Violão e Mestres*, mesmo que em circulação em datas distintas, percebe-se uma prevalência de mulheres com vestimentas como vestidos e saias em fotografias. Desde o início do século XX, como sugere Nogueira, Cerqueira e Michelin (2013):

[...] um elemento que determinou a operação do retrato fotográfico neste período foi a vestimenta, inalienável de sistema de produção deste gênero visual e da condição social do retratado. De acordo com Heynemann e Rainho “a preocupação com as roupas nas fotografias se justifica: afinal ela cristaliza e difunde a posição social e o lugar que o retrato ocupa na sociedade” (HEYNEMANN; RAINHO, 2005, p. 5). [...] a vestimenta masculina, assim como a expressão corporal e facial, em geral, sempre foi de caráter mais rígido se comparado ao vestuário feminino. Além da vestimenta, alguns objetos e acessórios ingressavam no enquadramento do retrato fotográfico e contribuíram para a caracterização de gênero (NOGUEIRA; CERQUEIRA; MICHELON, 2013, p. 176).

4.1.3 Análise

Nestes dois primeiros tópicos, destacamos como posturas e vestimentas de violonistas apresentadas em fotografias nas revistas analisadas junto às instrumentistas Ana Lia, Maria Lívia e Rita não eram escolhas apenas para a exposição midiática, mas sim produções dos corpos a serem adotadas inclusive para as performances, fazendo parte da execução e da apreciação musical, respectivamente das violonistas e do público. Evidências técnicas e estéticas presentes nas ilustrações dos periódicos são materiais que nos auxiliam a entender as realidades da época. Conforme relata Kossoy (2014):

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço-tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica (KOSSOY, 2014, p. 49).

Para Ana Lia e Maria Lívia, a postura corporal para tocar o instrumento, de pernas cruzadas e diferenciada da postura utilizada pelos homens, que se apresenta em registros do período, era também uma forma das violonistas se posicionarem para tocar em público, não apenas uma forma retratada em imagens no período. Ouso dizer, talvez essa técnica violonística indicada às mulheres fosse uma forma de atender às condutas de etiqueta regidas pelo período às mulheres. Além disso, as vestimentas escolhidas pelas mulheres retratadas nas revistas, e pelo Conjunto, em particular, talvez fossem uma forma de se remeter a imagens associadas naquela época, naquele segmento social, à “feminilidade”. Para Lucy Green (2001), acostumamo-nos com a ideia de que a imagem apresentada pelos artistas, tanto postural quanto de outros âmbitos do visual, é de extrema importância para a permanência dos mesmos na mídia. Mas não ponderamos como a imagem desses personagens, suas roupas, posturas e até seus modos de agir refletem a sociedade na época em que vivem. Lucy Green (2001) afirma que:

[...] a manipulação das imagens e dos intérpretes não é uma simples estratégia de marketing, porque os vestidos, os penteados ou posturas que aparecem nas capas das gravações são detalhes de um aspecto mais geral de qualquer música: sua mediação como artefato cultural dentro de um contexto social e histórico (GREEN, 2001, p. 18, tradução nossa).

4.2 RELAÇÕES DE PODER

4.2.1 Saber se impor: relações de gênero presentes no meio violonístico

Apresento a seguir alguns dos relatos de Maria Lívia São Marcos, que ocorreram entre março e setembro de 2020. A concertista, por ter tido muitas experiências musicais ao realizar recitais de violão em diferentes palcos e países no mundo, e com uma perspectiva diferenciada sobre mulheres tocando violão e as relações de gênero no ambiente musical em diferentes contextos, pôde me auxiliar a pensar sobre as relações de poder no meio violonístico.

Ao questionar Maria Livia sobre as dificuldades de gênero que uma mulher pode encontrar no meio violonístico, e se ela percebeu algum preconceito na área durante sua carreira como concertista e professora, Maria Livia conta que

[...] tinha todos os marmanjões que tentavam tocar [peças de violão de] Tárrega e Adelita, e eu vinha com doze anos, catava o violão e [...] nunca tive problema. Sobretudo depois que os anos passaram, eu fiquei mulher e, cada vez que eu tive concurso, como membro do júri eu sempre fui a única mulher, num mundo de homens. Aí é um pouco difícil, mas, com o passado que eu tinha, e com a minha maneira de ser assim meio durona, porque se você não for assim, você não faz carreira. Então eu sempre botei os homens aonde eu queria que eles ficassem, então nunca tive problema.

Maria Livia, desta forma, expressa que nunca se deixou subjugar pelas eventuais interações intimidatórias e/ou críticas de homens em um ambiente musical que por muitos anos foi considerado e permanece sendo de predominância masculina, sendo ela uma mulher violonista - brasileira que se estabeleceu na Europa - que consolidou uma carreira musical estável e com grande reconhecimento por pares de profissão no meio violonístico e pela mídia internacional.

Em outro momento, Maria Livia comenta que foram raras as vezes que precisou defender-se, pois, em suas palavras, “[...] eu sempre soube, primeiro, como me defender, e, segundo, quando eu via que a coisa estava... eu sabia como colocar a pessoa à distância”.

O violonista, compositor e arranjador Horácio Cesar Barros Reis, ex-aluno de Heddy Cajueiro, com o qual obtive contato através da violonista Cristina Tourinho, conta, em uma conversa que tivemos, sobre o preconceito que Heddy relatava aos alunos haver na época em que iniciou no violão, no início do século XX. Segundo Reis:

[...] se a gente fala hoje sobre preconceitos, imagina naquela época em relação à mulher. Ela falou que ela estudava com a janela fechada, né, pras pessoas não verem que ela tava tocando violão. O violão já era um instrumento... naquela época tinha aquela questão, né [referindo-se ao fato de que esse instrumento era alvo de preconceito por ser relacionado ao mundo da boemia, assim como sua execução ser melhor aceita se protagonizada por homens].

Entretanto, o violonista confirma que Cajueiro sempre teve muito apoio da família, principalmente de seu pai, que era apreciador do instrumento e incentivou-a a aprender a tocar violão.

4.2.2 Análise

Analisando seus relatos, percebe-se que Maria Livia, filha de músico, foi introduzida muito cedo no meio violonístico, conduzida por seu pai, o também violonista Manoel São Marcos, o que lhe deu base para conduzir suas atitudes diante de um cenário profissional composto majoritariamente por homens e muitas vezes rodeado de preconceitos e prejulgamentos. Levamos em consideração o meio violonístico como um local propício para analisar as relações entre gênero e poder, pois, conforme explica Koskoff (2014), “o desempenho musical pode e fornece um contexto para entender a negociação do poder nas relações entre os gêneros [...]” (KOSKOFF, 2014, p. 89, tradução nossa). A autora complementa, “[...] as tensões em torno do poder e do controle que existem entre mulheres e homens podem ser expostas, desafiadas ou revertidas dentro da performance musical” (KOSKOFF, 2014, p. 89, tradução nossa). Nesse sentido, destacamos que Maria Livia desafiou e contestou antigas relações de poder, alcançando o mercado de trabalho internacional como concertista e profissional do violão.

Entretanto, podemos perceber que havia (e ousou dizer que ainda permanecem existindo) hierarquias com patamares desiguais de poder para mulheres e homens nos ambientes violonísticos em foco. A fala de Maria Livia é uma perspectiva situada da violonista, que destaca momentos em que precisou saber se impor no cenário da prática musical no qual foi por muitas vezes a única mulher no meio. Já o relato de Reis sobre as dificuldades de Heddy Cajueiro para executar peças ao violão, em um período em que o instrumento ainda era visto com preconceito pela elite econômica da sociedade brasileira, mostra como os desafios às violonistas mulheres no início do século XX no Brasil advinham da soma do preconceito de gênero com aquele em relação ao violão, que espelhava o preconceito de classe.

Mesmo após estudos feministas e pós-coloniais serem incorporados nas ciências musicais (seja através da nova musicologia e/ou da etnomusicologia) e muitos deles direcionarem seu olhar às histórias de mulheres na música, musicistas mulheres continuam a sofrer com as relações desiguais de poder entre os gêneros nos diferentes ambientes culturais e educacionais em que atuam.

4.3 PIONEIRISMO E CONSTRUÇÃO CULTURAL

4.3.1 Pioneira no ensino do violão na UFBA - Hedly Cajueiro

Como já citado no capítulo anterior, a professora e violonista Hedly Cajueiro ministrou aulas de violão na Bahia, ensinando a técnica violonística a vários de seus discípulos. Sua ex-aluna Cristina Tourinho conta que Hedly iniciou sua carreira como professora dos chamados Seminários Livres de Música (correspondentes ao que atualmente seria um Conservatório) no ano de 1965. As aulas ocorriam em Feira de Santana, que é uma cidade a mais ou menos 116 km de Salvador. A violonista conta que havia uma extensão do que se tornaria a universidade em Feira de Santana. Segundo ela: “Tinha um berço a Escola de Música [da UFBA], que antes chamava Seminários Livres de Música, quando foi fundada em 1954 pelo reitor Edgard Santos. Ele [referindo-se ao Seminário] tinha um berço em Feira de Santana, quer dizer, alguns professores daqui de Salvador iam até Feira dar algumas aulas [...]”. Tourinho diz que, quando conheceu Hedly, a violonista não ministrava mais aulas nesta cidade.

No artigo chamado *Na cadência do gênero: histórias de vida das docentes universitárias violonistas brasileiras (1980-2018)* (2019), escrito pela violonista e professora Simone Lacorte Recôva, já mencionado nesse trabalho, a autora delinea questões de seu projeto de doutorado, que tem como objetivo construir narrativas para contar as trajetórias de mulheres violonistas docentes nas universidades do Brasil. Sobre a inserção de mulheres que se dedicaram ao instrumento em faculdades e universidades, a autora afirma que só ocorreu na década de 1980. Desta forma, Hedly foi uma pioneira em uma época muito anterior à inserção das mulheres violonistas nos cursos superiores, sendo a primeira professora de violão do que se tornaria a Escola de Música da UFBA. Tourinho lembra que, na época em que Hedly começou a ministrar aulas na Universidade no ano de 1965, não havia concurso para docentes, os professores eram convidados. Hedly não possuía graduação em Música, e sim em Letras (como já mencionado no capítulo anterior), porém, segundo Cristina Tourinho, “[...] Hedly não tinha curso superior [em Música], mas era uma pessoa muito culta”, sendo chamada para ministrar aulas neste local. É pertinente lembrar que, como explica Hahner (2012), a educação de nível superior desde o século XIX no Brasil era destinada apenas ao sexo masculino, e:

[...] servia para preparar homens para as profissões de maior prestígio, especialmente o Direito e a Medicina. As mulheres, mesmo as das classes privilegiadas, não deviam ingressar na vida acadêmica, pois esta oferecia um currículo clássico direcionado a capacitar os homens para atuar no mundo político da elite governante. As mulheres tirariam maior benefício do estudo

de línguas estrangeiras e de música, o que as valorizaria como candidatas ao casamento. Mesmo depois que a educação superior passou a ser uma possibilidade legal, com a abertura das faculdades de Direito e Medicina para as mulheres em 1879, foram bem poucas as que conseguiram ingressar nelas nas últimas décadas do século XIX. A maior parte dos homens cultos ainda supunha que as energias femininas deveriam ser direcionadas inteiramente ao serviço de suas famílias (HAHNER, 2012, p. 30).

4.3.2 O Conjunto Princesas do Violão, feminismo e inovação - Julieta Corrêa Antunes

O Conjunto Princesas do Violão (Figura 35), fundado pela violonista, professora e arranjadora Julieta Corrêa Antunes, é um grupo que foi criado na década de 1950 na capital de São Paulo e que permanece até hoje atuando. De acordo com Ana Lia, diretora do Conjunto desde o falecimento de sua criadora, a ideia de o grupo ser composto apenas por mulheres, jovens e adultas, surgiu de sua idealizadora, Julieta, após formar-se em 1950 no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Vale ressaltar que, de acordo com informações presentes na matéria *A primeira virtuose de violão do Brasil*, escrita na revista *O Cruzeiro* (RJ), Julieta Corrêa Antunes foi “[...] a primeira a organizar um conjunto feminino de violões, único no país” (*O Cruzeiro*, nº 2451, 1978, p. 100-101). Ana Lia recorda-se que “A formação do início com ela [Julieta] era só de mulheres. Ela não queria confusão, ela dizia, ela brincava”. E complementa que, quando Julieta não estava mais presente, perguntou-se por que não existiam homens no Conjunto: “[...] depois quando eu entrei, quando passou para mim que eu falei ‘que coisa, como que não vai ter homens?’”.

Figura 35 - Apresentação Conjunto Princesas do Violão



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (s/d).

Como já abordado no capítulo anterior, o Conjunto Princesas do Violão passou por diversas mudanças ao passar dos anos: abrangendo diferentes formações ao longo de sua existência, incluindo alterações no número de integrantes e a participação muitas vezes dos filhos, tanto homens (em alguns eventos específicos) quanto mulheres, de algumas das violonistas, até a substituição do nome do grupo, em meados dos anos 1970, para Conjunto Paulista de Violão. Atualmente, desde a metade do ano de 2021 e início de 2022, o grupo atua com quatro componentes, todas mulheres, são elas: Ana Lia de Oliveira Braun, Sandra Maria Rodrigues Pereira da Costa, Suely de Souza Steglich e Ana Lúcia Costa Freire.

Nota-se que desde o início de sua formação, o Conjunto continha integrantes em sua maioria mulheres com diferentes profissões, muitas não sendo violonistas de formação, tendo outras carreiras não ligadas a música. Como explica Ana Lia em um de nossos encontros, em abril de 2020, nem sempre as integrantes do grupo são violonistas formadas em música, “eu tenho três violonistas, mas, ao mesmo tempo, uma é violonista, a outra é arquiteta e a outra é engenheira. E foi sempre assim no Conjunto, não é que era só do violão, era gente que, profissionais de outras áreas que gostavam de música e entraram para aprender na época”.

A história da participação feminina em grupos tocando instrumentos musicais é relatada por Green (2001). Ao direcionar nosso olhar à história da música do norte global (Estados Unidos e Europa), a autora comenta os percalços para inclusão das mulheres em orquestras e grupos musicais em tempos passados:

Do século XVI ao XIX, as mulheres não eram autorizadas a tocar em orquestras com homens. As posições ordinárias de todas as orquestras eram reservadas para os homens desde o início e, no caso das mais altas orquestras, essa situação prevaleceu até a década de 1910 e, em alguns casos, até a década de 1930 e além. As mulheres começaram a figurar como membros de orquestras masculinas durante a última parte do século XIX e apenas se elas tocassem harpa. É um instrumento orquestral especialmente raro, e que é tocado com pontuação, não é ruidoso e requer uma postura tranquila e comedida, permitindo perfis femininos relativamente afirmativos. Além deste papel, as mulheres só apareceram no palco diante de uma orquestra masculina como solistas profissionais, principalmente ao piano e violino (GREEN, 2001, p. 70, tradução nossa).

De todos os registros analisados nos três periódicos voltados ao instrumento, o Conjunto Paulista de Violão, embora tendo havido algumas participações de homens ao longo dos anos em alguns dos eventos, foi o único grupo de violão com o intuito de conter apenas integrantes mulheres desde sua criação. O Conjunto fundado por Julieta Corrêa Antunes, ao influenciar mulheres de várias profissões diferentes a inserirem-se ao grupo, utilizou-se da performance musical como “[...] uma poderosa prática social e política [...]” (MCCLARY, 2002, p. 25, tradução nossa), que é capaz de dar voz e empoderar a mulher a fazer parte de outros contextos musicais além dos já pré-estabelecidos pelo patriarcado de outrora.

4.3.3 Maria Lívia São Marcos

A escritora e o Curso de Violão em Aracaju

Durante o mês de maio de 2021, em uma conversa com Maria Lívia, mostro-lhe uma reportagem contendo fotografias sobre sua viagem a Aracaju, matéria que foi escrita pela própria violonista na revista *Violão e Mestres* nº 7. Pergunto primeiramente a ela como ocorreu este convite para escrever no periódico. Nas palavras de Maria Lívia “Bom, aquilo que eu escrevi, bom, primeira coisa, eu tinha vinte anos [...]. Aquilo [o convite para escrever na revista] aconteceu porque eu fui a primeira violonista que saiu do Brasil e foi para lá [referindo-se a Europa]. Antes de mim ninguém foi, então...”.

Ao termos registro de apenas nos anos 1960 uma violonista mulher escrevendo matérias em uma revista dedicada ao violão no Brasil, é interessante refletir sobre o tempo que levou para as mulheres terem voz em periódicos no Brasil. De acordo com informações presentes no trabalho de conclusão de curso de Kathleen Mayara Cohek

(2015), no Brasil, a primeira revista foi criada no ano de 1812; entretanto, somente em meados do século XIX uma revista com publicações e artigos escritos e produzidos por mulheres apareceu no país, chamada *Jornal das Senhoras* (1852). Em revistas com enfoque musical no século XX no Brasil, mais especificamente periódicos de violão, como observado no segundo capítulo, eram escritas e produzidas predominantemente por homens, apresentando o meio violonístico sob a ótica masculina. A revista *Violão e Mestres*, em contrapartida, quebra este paradigma e chama atenção pela presença de Maria Livia como escritora de artigos, expondo em primeira pessoa suas vivências como instrumentista e seu papel cultural na sociedade brasileira, como na idealização do “Primeiro Curso de Verão de Violão Clássico”, que ocorreu na cidade de Aracaju, capital do estado de Sergipe (Figura 36).

Figura 36 - Matéria escrita por Maria Livia sobre o Curso em Aracaju

Primeiro Curso de Violão em Aracaju

Maria Livia São Marcos

ARACAJÚ, capital de Sergipe, aquele Estado pequenino, lá no nosso nordeste, durante um mês, foi palco de um dos grandes movimentos do violão clássico, nestes últimos tempos.

Tudo começou com um convite da SCAS (Sociedade de Cultura Artística de Sergipe) para um recital meu, em meados de setembro do ano passado.

Malas prontas e "violão de baixo do braço", lá fui eu, contente por conhecer mais um Estado e, principalmente, por estar levando música por este grande e querido Brasil.

Lá chegando, a cidade encantou-me! Aracaju fica entre o rio e o mar; toda plana, quase sem edifícios altos, céu sempre azul, coqueirais a se perderem de vista e a praia... quilômetros e quilômetros de costa! areia muito branca, água muito verde!...

À noite foi procurada pelo Secretário da Segurança Pública, General Graciliano do Nascimento e Prof. João Pires Argollo, os dois grandes entusiastas do violão. Em poucos instantes a conversa formal foi dando lugar a uma simpatia mútua que mais tarde se transformou em sólida amizade.

O sergipano é por excelência hospitaleiro e na noite de minha chegada fomos todos à casa do prof. Argollo para fazer um pouco de música.

Ouvi então Antonio Alvino Argollo, seu filho e aluno, moço de 18 anos, com um futuro promissor e a vontade

enorme de aprender mais. Senti o esforço que o prof. Argollo faz para não deixar esmorecer o violão clássico. Ouvei outros alunos dele, bem orientados, e tive então um grande desejo de fazer algo por aquela gente esforçada, de dar um pouco de minha experiência àqueles amigos sedentos de saber! A princípio foi somente um pensamento fugidio, porém durante o concerto, senti-o mais forte ao ver o número de aficionados; lá estavam eles acompanhando nota por nota, procurando reter o máximo do que viam. Meu entusiasmo ainda foi maior quando ouvi outros instrumentistas, poetas e pintores!

Quando, dois dias depois de haver chegado, deixei Aracaju, não tinha mais dúvidas: era preciso desenvolver o que estava começado, era preciso dar música àquela gente tão amiga.

Cheguei a São Paulo entusiasmada, a idéia era fazer um curso intensivo de um mês, não só para os alunos adiantados como para os iniciantes.

Mas... tudo é tão difícil sempre! No entanto, a idéia foi logo aceita.

Meus amigos queridos não pouparam esforços e a Sociedade de Cultura Artística com o entusiasmo do seu presidente prof. João Costa e o auxílio imprescindível do deputado José Carlos Teixeira, lança o PRIMEIRO CURSO DE VERÃO DE VIOLÃO CLÁSSICO!

Fiz então um plano para aulas, incluindo teoria e solfejo. Para isso, cha-

INSCRIÇÕES



Com Maria Livia, da esquerda para a direita: João de Menezes Barros Filho (S. C. A. S.), João Moreira da Silva, Prof. João Pires Argollo e Gen. José Graciliano do N.

mei Sonia Jorge, professora competente destas matérias e assistente de nossa escola, aqui em São Paulo.

Enquanto nós nos preparavamos, João Moreira corria jornais e rádios, redigia notícias que eram mandadas para todo o Norte e Nordeste e, incansável, dava a sua contribuição para o curso.

Nesta azáfama o "grande dia" chegou. Apesar das muitas inscrições estávamos todos um pouco apreensivos quando ao comparecimento.

A aula inaugural foi marcada e qual não foi a nossa surpresa quando deparamos com a sala cheia. Rostos jovens, pais e filhos, crianças, rapazes e moças. Eram ao todo 60!

Estávamos felizes! Metade do caminho andado.

Com tantos alunos, as lições eram dadas em 3 períodos. Começávamos às 9 horas da manhã e terminávamos às 10 da noite, de segunda a sexta-feira; precisávamos compensar a exiguidade do tempo. Para isso, cada aluno ou cada grupo recebia 4 aulas por semana. Foi um trabalho cheio de ideal e, embora exaustas, nas últimas horas, estávamos sempre felizes.

O problema mais sério foi o local de aulas. Como não previramos o grande número de alunos não havíamos pensado num recínto que tivesse mais de uma sala. Novamente a boa vontade e a compreensão facilitou o nosso trabalho: o maestro Eleuzirio, diretor do Instituto de Música, prontificou-se a cooperar cedendo ótimas salas na escola.

Tendo tudo pronto, começamos o trabalho.

Que dias felizes!

Como foi bom sentir o aproveitamento daquela gente!

Começávamos a ensinar o dó ré mi, e na segunda semana lá estavam eles tocando os estudinhos melódicos dos livros "Iniciação Violonística" e "Diversimentos", de M. São Marcos. Às vezes ouvia uma turminha cantando solfejo. Era inacreditável como tudo se esclarecia depressa.

Passou rápido o mês, e no fim do curso fizemos um audição com todos os alunos, durante a entrega de certificados.

À princípio foi um grande susto para todos. Tocar em público? Mas... "professora eu nunca toquei". Então pedi a eles um último esforço.

Era preciso mostrar tudo o que se tinha feito e era bastante. Era preciso provar que todo o trabalho não tinha sido em vão!

Apresentámos alunos tocando desde os primeiros estudos, caminhamos passo a passo até chegarmos aos mais adiantados.

TODOS SE PORTARAM BEM, todos deram o melhor de si, e o mais importante: demonstraram confiança em nós. Obrigada, sergipanos amigos!

É preciso findar este artigo com as palavras de Pero Vaz de Caminha, em sua carta a D. Manuel por ocasião do descobrimento do Brasil: "A Terra é linda e chã e em nela se lhe plantando tudo dá...".

De acordo com informações presentes na revista, o curso surgiu após a passagem de Maria Lívia por Aracaju para um recital, a convite da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS). Durante sua viagem, percebeu, através de conversas com professores e alunos, além da reciprocidade do público em sua apresentação, que havia uma grande quantidade de pessoas que gostavam do instrumento. Ao retornar a São Paulo, sentiu necessidade de pôr em prática seu desejo inspirado em sua experiência no nordeste: criar um curso intensivo para pessoas que tivessem o interesse de aprender violão ou se aperfeiçoar. Com o auxílio de órgãos do governo e de professores, lançam em Aracaju o “Primeiro Curso de Verão de Violão Clássico”, que contou com a participação de sessenta inscritos.

Segundo Maria Lívia, este curso ocorreu ao acaso: “Então eu fui convidada para dar um concerto em Aracaju. Foi isto. O concerto de violão clássico entre aspas, em Aracaju. Nem sabiam o que era violão em São Paulo, quanto mais em Aracaju. Lá fui eu. E tinha uma meia dúzia de apaixonados pelo violão. É claro que foram ao concerto e adoraram. Tinha um conservatório em Aracaju. E quem é o professor de violão? Ah, não tem. E por que não tem professor de violão? Porque o violão não é considerado, porque o violão é instrumento de boêmio. Daí eu falei lá com as pessoas. Ano que vem vocês não querem fazer um curso de violão? Vamos, vamos, vamos [Maria Lívia interpreta os apreciadores de violão que gostariam de fazer o curso]. Lá fui eu fazer um curso de violão. Levei uma aluna do meu pai, a Sônia Jorge, que veio aqui para a Suíça ser minha aluna. [...] Então fomos as duas, foi um sucesso. Absolutamente um sucesso, que você não pode imaginar. [...] E depois, no terceiro ano, eu fiz um curso de música, levei o pessoal de São Paulo. Quer dizer, joguei uma sementinha lá, né?”.

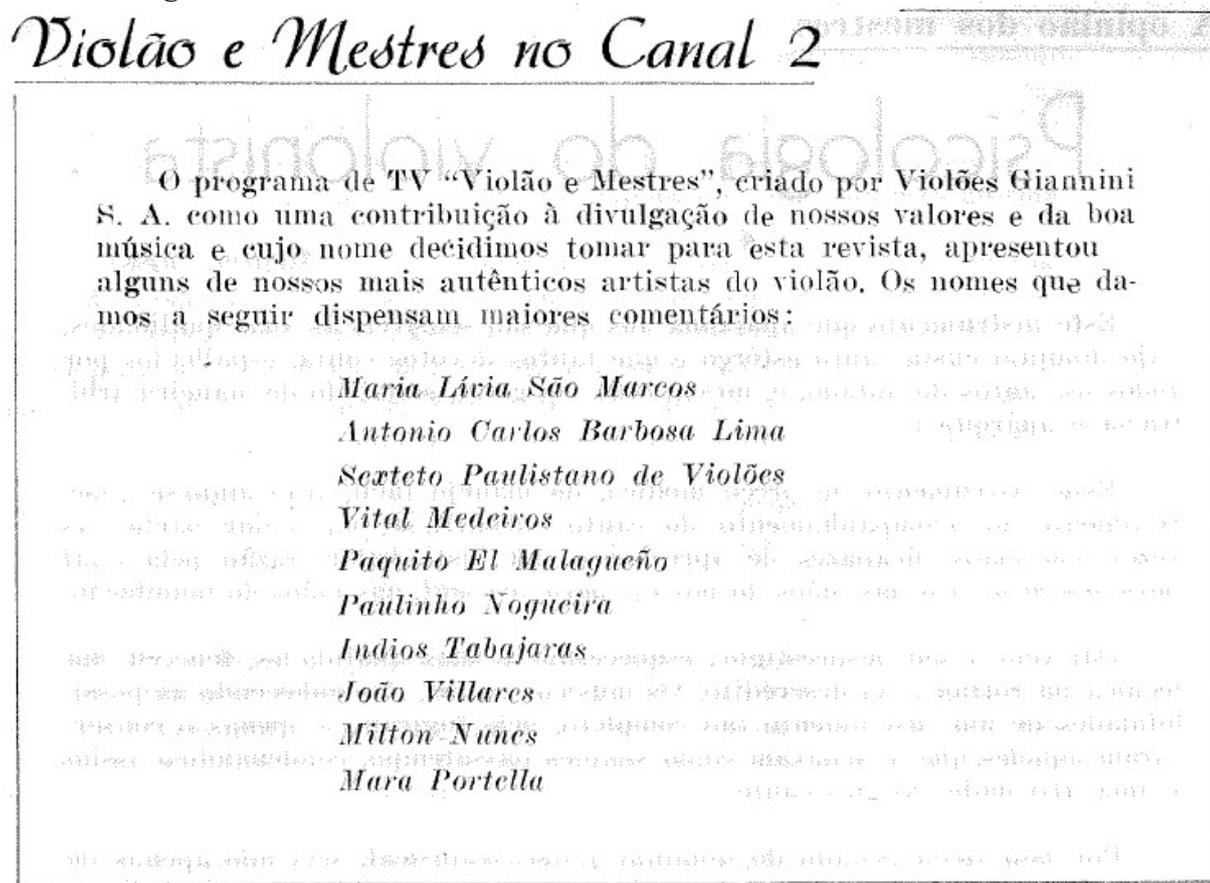
O curso de violão em Aracaju foi idealizado e posto em prática pela violonista com auxílio de autoridades governamentais e profissionais da área da cultura que apoiavam o projeto. Ao propor a criação de um ambiente de ensino de violão erudito no nordeste do Brasil, o evento parece ter favorecido a prática instrumental violonística erudita para além dos grandes centros culturais e artísticos da época, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Memórias do Rádio e da Televisão

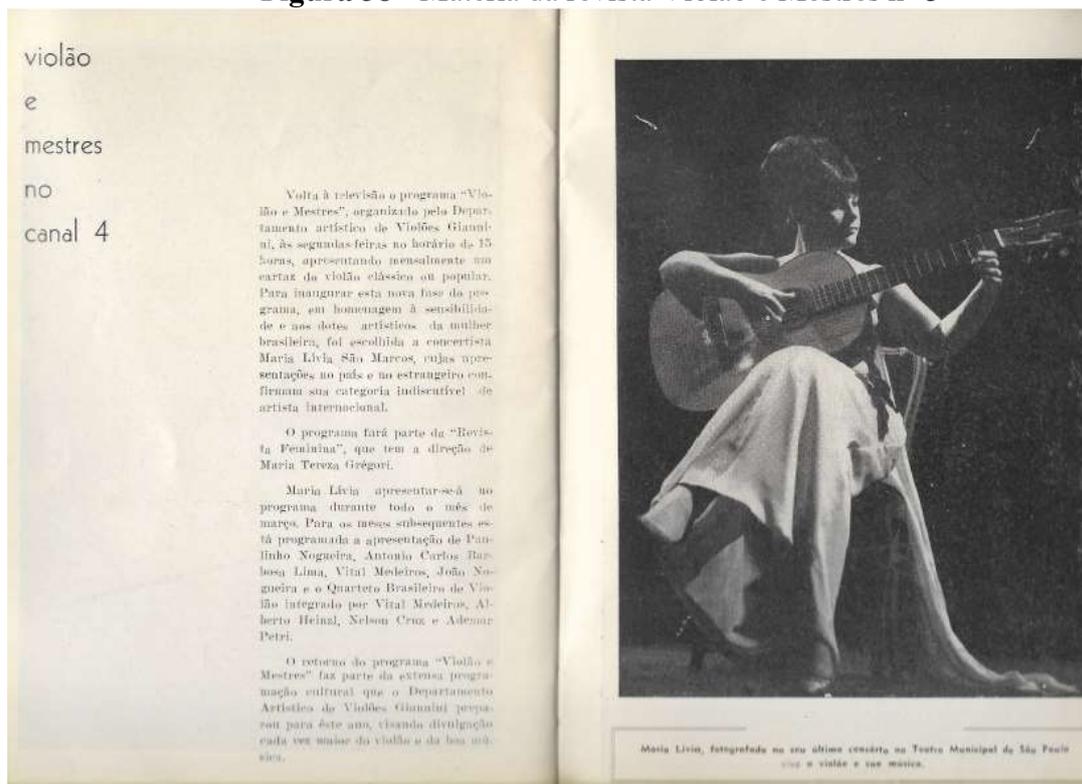
Em diálogo com a violonista Maria Lívia que ocorreu em maio de 2021, apresento-lhe duas reportagem presentes na revista *Violão e Mestres* nº 1 e 3,

respectivamente, sobre um programa de televisão homônimo: *Violão e Mestres*, transmitido primeiramente pelo Canal 2, da TV Cultura, em 1964, e pelo Canal 4, da Rede Tupi, em 1965, nas quais consta que a violonista havia participado da atração televisiva (Figura 37 e 38).

Figura 37 - Matéria da revista *Violão e Mestres* nº 1



Fonte: *Violão e Mestres* (nº 1, 1964, p. 31).

Figura 38 - Matéria da revista Violão e Mestres nº 3

Fonte: *Violão e Mestres* (nº 3, 1965, p. 40 - 41).

Surpreendentemente, ao compartilhar com Maria Lívia as notícias, trouxe a ela recordações e novas informações que eu ainda não havia encontrado em nenhuma das fontes documentais até então. As reportagens presentes na revista informam que Maria Lívia participou das atrações televisivas em 1964 e durante o mês de março de 1965. Intrigada em saber mais sobre o programa e sobre sua participação, pergunto-lhe se ela poderia falar mais a respeito. Surpreendo-me quando Maria Lívia diz: “Como é que é? Não, era meu! [faz referência ao programa de TV]. Ela [a revista] se chamou *Violão e Mestres* por causa do programa. Era da Tupi, sim [o programa de TV de 1965]. Então alguém procurou meu pai, tudo começou na [Rádio] Gazeta do Belardi, o diretor artístico da rádio, Armando Belardi, que tinha a parte musical. A Rádio Gazeta procurou meu pai, para que o meu pai fizesse uns programas de violão na rádio. O meu pai disse ‘sim’. Claro que ele botou a mim. Então no sábado, acho que era das 8 às 9, não me lembro mais. [...] Era público, era de noite. Eu fiz esses programas [de rádio], acho que durou uns 6 meses, uma coisa assim. Pronto. E depois foram da televisão procurar o meu pai; como eu era menor, eles iam todos procurar o meu pai. Acho que foi o Belardi mesmo, não sei. Então foram procurar o meu pai para fazer um programa de televisão. Meu pai botou o nome de

Violão e Mestres. E isso era gravado, não era direto. Nós gravamos muitas coisas bonitas, até o concerto do Villa-Lobos”.

Ao analisar a revista *Violão e Mestres* nº 3, é-nos apresentada a informação do retorno à televisão do programa homônimo destinado à “[...] divulgação cada vez maior do violão e da boa música” (*Violão e Mestres*, nº 3, 1965, p. 40), através de apresentações musicais ao som do violão. O programa já havia sido apresentado no Canal 2 um ano antes. Ao dialogar com Maria Livia, descobrimos que a atração televisiva foi criada posteriormente ao programa concebido para ser exibido na rádio e associado à origem do periódico. Conforme informações presentes na revista *Violão e Mestres*, em 1965 o programa organizado pelo Departamento Artístico Violões Giannini volta a ser parte da programação televisiva. Sem mais informações adicionais a respeito da programação televisiva e/ou radiofônica nas páginas do periódico ou em outras fontes de pesquisas, Maria Livia se torna a principal portadora de memória sobre estes eventos e a história ligada à criação da revista.

4.3.4 Análise

Três nomes da cena violonística brasileira, três mulheres que desempenharam um papel de destaque para a área, tornando-se pioneiras e participantes de uma construção cultural brasileira ao redor do violão: Heddy Cajueiro, dedicando-se à docência, ministrando aulas de violão na UFBA; Julieta Corrêa Antunes, com a construção do Conjunto Paulista de Violão, que era inicialmente pensado para ter como integrantes apenas mulheres; e Maria Livia São Marcos, que, além de desenvolver sua carreira como concertista já explanado no capítulo três, auxiliou na construção e no desenvolvimento de um curso de violão em Aracaju e participou ativamente de um programa de rádio que foi o marco para criação da revista *Violão e Mestres*, além de protagonizar posterior participação em um programa de TV dedicado a apresentar peças de violão.

4.4 PRÁTICAS MUSICAIS VIOLONÍSTICAS

Ao analisar de que forma estas três mulheres violonistas foram pioneiras e constatar divergências entre homens e mulheres no contexto violonístico em que se inseriam as violonistas analisadas, outras questões são postas a refletirmos, para

entendermos as vivências sociais e artísticas destas mulheres violonistas em meados do século XX: Quais eram os gêneros musicais que estavam no repertório destas violonistas? Em quais locais elas se apresentavam? E como eram desenvolvidas as metodologias das violonistas que lecionavam? Essas são algumas questões que vêm à mente quando pensamos em quais eram as práticas musicais violonísticas destas mulheres.

4.4.1 Os gêneros musicais e os locais de apresentação

Para refletir sobre as escolhas de repertório musical das violonistas e os locais em que se apresentaram, apoio-me em matérias dos periódicos analisados, sobre o que conversei com as mulheres violonistas atuantes em 2021 e interlocutoras de minha pesquisa. Os documentos que olhamos juntas contêm informações das peças que as violonistas tocavam em recitais no período.

Em uma conversa que ocorreu em maio de 2021 com a violonista Maria Lívia, ao compartilhar a matéria presente no periódico *Violão e Mestres* nº 2 (Figura 39), exponho que minha dúvida naquele momento girava em torno de como a violonista denominava os gêneros musicais que tocara em seu recital que ocorreu na cidade de Lisboa (Portugal), já que ela, na revista, escreve que a primeira parte da apresentação foi composta de “clássicos” e a segunda, por “música do Brasil” e complementa que estava em seu concerto interpretando “os Clássicos e os Mestres da Música erudita Brasileira”. Tais termos, pelos quais a violonista denominava diferentes repertórios, geraram-me perguntas com relação ao status que Maria Lívia atribuía às obras classificadas como “música do Brasil”. Maria Lívia explica que apresentou apenas músicas de caráter erudito e que as peças executadas por ela geralmente pertenciam ao repertório canônico do instrumento. A violonista conta que “não era bossa nova, não era canto, era música do Brasil, mas era clássica”. Segundo ela, na Europa, o nome “música clássica” é usado para o período clássico. Mas como no Brasil se usa de maneira mais abrangente o termo “clássico” em música, ela escreveu dessa forma na revista, muitas vezes correspondendo a músicas de concerto de diferentes nacionalidades e épocas, como a Suíte Popular Brasileira, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Figura 39 - Matéria da revista *Violão e Mestres* nº 2 sobre recital em Lisboa

PARAISO DA GUITARRA EM LISBOA

MARIA LIVIA SÃO MARCOS

É minha intenção, por meio de uma série de artigos despreziosos, falar sobre as coisas que mais me impressionaram por ocasião da minha estada no Velho Mundo. Fazer com que os meus irmãos da Guitarra tenham idéia do que seja a seriedade da nossa arte, e a maneira com que nós, que vamos mostrar novas escolas, somos recebidos e acatados.

Como não poderia deixar de ser, o primeiro artigo é dedicado a Portugal e ao "paraíso do Violão Clássico" que é a escola Duarte Costa.

Duarte Costa é o homem que nasceu para uma missão difícil, séria, mas enormemente compensadora — a elevação do Violão. Alma de artista, sensibilidade, amor ao instrumento, capacidade de trabalho, tudo isso juntamente com um ideal seguro, fizeram com que ele pudesse propalar em terras de Portugal o amor ao Violão. Seu padrão de trabalho é amizade entre ele e seus colaboradores: Luiz, Deodoro, Siqueira, Gomes, Araujo, Valdemar e Carmem. Mesmo entre os crianças alunas da escola reinava a alegria de ir à aula de violão.

Enquanto eu fazia um curso de música antiga com o Maestro Emilio Pujol, — personalidade de que falaremos no próximo número desta revista — Duarte Costa quis que eu fizesse parte da sua colméia guitarrística. Aceitando o seu convite passava as minhas horas de lazer lecionando e falando sobre o violão do Brasil.

Duarte Costa cuida de tudo o que se refere ao Violão: — fabrico de violões, cordas, compilação de métodos, divulgação de músicas e agora com a minha estada em Lisboa uma nova maneira de propaganda se fez sentir: os recitais.

Foi num domingo frio de fevereiro que tive o meu primeiro contacto com os aficionados da guitarra, em Portugal, e esse recital foi o começo de uma série de outros: Sociedade Nacional de Belas Artes, Conservatório Nacional, Universidade de Coimbra, Emis-

sora Nacional, enfim, a pequena chama que lançamos transformou-se em fogo perene. Os críticos interessaram-se e admiravam que uma brasileira fôsse mostrar pessoalmente a música erudita de seu País, em instrumento de fabrico puramente nacional — GIANNINI.

As duas grandes salas que servem de auditório na Escola da Avenida Cinco de Outubro estavam superlotadas, Duarte Costa, incansável, ia atendendo e acomodando a todos, com aquela serenidade amável que lhe é peculiar; eu na biblioteca esquentava os dedos feliz por poder, mais uma vez, mostrar um pouco de violão brasileiro, mas ao mesmo tempo temerosa pela receptibilidade que haveríamos de ter.

Os minutos passaram, o auditório quedou-se em silêncio e, depois de uma ótima apresentação feita por Duarte comecei o meu programa que tinha como primeira parte clássicos, e na segunda música do Brasil.

Logo aos primeiros acordes senti que estava sendo feita uma ligação perfeita entre público e artista! O meu público acompanhava os pianos, fortes, os sons aveludados e metálicos, as notas sofridas e as alegres!

Foi um recital memorável! Jamais poderei esquecer o carinho que havia nas palmas, nos pedidos de bis, na insistência com que aqueles irmãos portugueses solicitavam ouvir mais.

No fim do concerto estávamos todos felizes, certos de que mais um passo a favor da guitarra estava dado! Mais um caminho para o conhecimento do tão querido instrumento havia sido aberto: — Todos tinham cumprido a sua missão: Duarte Costa, incansável, por meio da dedicação às escolas, eu, modestamente interpretando os Clássicos e os Mestres da Música erudita Brasileira, o público, compreendendo os nossos esforços e animando-nos com seus sorrisos e palmas e percebendo que neste Brasil Grande também há o interesse pelo violão.

Parabéns público português!

Parabéns amigo Duarte Costa!

Fonte: *Violão e Mestres* (nº 2, 1964, p. 44).

No periódico *Violão e Mestres* n.º 6, há uma reportagem chamada "Maria Livia a ex-menina-prodígio", que documenta o recital da violonista que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, em 28 de agosto de 1966. Esta matéria contém a informação

das músicas que Maria Livia executou em sua apresentação. Conforme o periódico, o recital foi separado em duas partes:

A primeira parte do recital foi dedicada aos luminares da **Ars Antiqua** violonística, que cultivou largamente o alaúde. Uma **Galliard** de John Dowland, compositor inglês renascentista, desvendou paraísos de finura e poesia sonora. O mesmo se diga da **Canción del Imperador** do ibérico Narvaez, prosseguindo com peças avulsas de Bach, Weiss, Haydn, para concluir com a **Suite Popular Brasileira** de Villa-Lobos, primeira audição integral. [...] Toda a segunda parte compreendeu Manuel Ponce, mexicano, autor da popular **Estellita**. Interessante **Valsa** precedeu a **Pièce-de-résistance**, em primeira audição: **Folias de Espanha**, tema, vinte variações e fuga (*Violão e Mestres*, nº 6, 1966, p. 50).

Os programas apresentados por Maria Livia, descritos acima - de seus recitais em Lisboa, em 1964, e no Theatro Municipal de São Paulo, em 1966 - confirmam que a violonista dedicava-se a um repertório composto por peças de caráter erudito, em sua grande maioria composições originais para o instrumento, todas peças exclusivamente instrumentais, de vários períodos históricos e níveis técnicos distintos.

A violonista realizou recitais em cidades de diversos países da Europa - entre elas Lisboa, em Portugal (*Violão e Mestres*, nº 2, 1964, p. 44), Paris, na França (*Violão e Mestres*, nº 4, 1965, p. 42-43) e Santiago de Compostela, na Espanha (*Violão e Mestres*, nº 5, 1966, p. 39-42) -, além de cidades brasileiras - como Aracaju (*Violão e Mestres*, nº 7, 1967, p. 22-24), São Paulo e Rio de Janeiro (*Violão e Mestres*, nº 1, 1964, p. 28-29). Em matérias da revista brasileira *Violão e Mestres*, a violonista documentou não só os recitais realizados, como também outros aspectos de sua estadia nesses locais.

Outra violonista que seguiu pela mesma linha de Maria Livia, voltando-se a um repertório instrumental, foi Heddy Cajueiro, anos antes. A instrumentista, segundo a revista *O violão* na edição nº 10 (Figura 40), apresentou-se em 1929 na cidade de Salvador, executando um repertório composto majoritariamente por autores europeus, dividido em três conjuntos diversos: o primeiro conjunto incluía músicas europeias originalmente compostas para piano e transcritas para o violão, como Noctuno nº 2, de Frédéric Chopin, e Andante, de Joseph Haydn; o segundo era constituído exclusivamente de peças para violão do violonista espanhol Francisco Tárrega, como Maria e Capricho Árabe; e o terceiro bloco do concerto incluía obras de compositores brasileiros, como, por exemplo, a peça Chôro nº 1, de Heitor Villa-Lobos.

Figura 40 - Programa do recital de Heddy Cajueiro

Novembro - Dezembro -- 1929

O V I O L Ã O

Uma apresentação

A senhorita Heddy Cajueiro é uma das patricias que mais se têm dedicado ao Violão. Na Bahia, sem os grandes recursos com os quaes contamos nós aqui no Rio, fez tal esforço que se tornou uma virtuose do instrumento e já se exhibiu na capital bahiana como concertista. O programma com o qual se apresentou ao publico da sua terra, e pelo qual se pode ajuizar do seu valor, foi o seguinte:

1.ª PARTE

HAYDN, Andante; SCHUBERT, Momento Musical; CHOPIN, Nocturno n. 2; CHOPIN, Preludios ns. 6 e 7.

2.ª PARTE

TARREGA, Capricho Arabe; TARREGA, Maria; TARREGA, Minueto; TARREGA, Preludio n. 5.

3.ª PARTE

SCHERRER, Dansa Hungara; SINOPOLI, Milonga n. 3; NAZARETH, Brejeiro; VILLA-LOBOS, Chôros n. 1.

RECITAL DE VIOLÃO

O exímio concertista professor Juan A. Rodriguez, que, em sua victoriosa excursão artistica pelo Estado do Espírito Santo, a partir de Victoria, capital daquelle Estado, tem recebido calorosos applausos, realizou a 26 de Novembro, na culta cidade de Cachoeiro de Itapemirim, attraente recital em beneficio do Asylo Deus, Christo e Caridade, utíissima instituição onde se agasalham centenas de orphãos e desamparados.

Essa festa de arte, que attraheu no vasto e elegante salão dos Caçadores Club, onde se effectou, avultado numero de senhoras, senhoritas e cavalheiros, da alta sociedade cachoeirana, constituiu mais um triumpho para o notavel violonista, pois, além dos applausos que conquistou, recebeu ainda, do director da instituição beneficiada, Sr. Luiz de Oliveira, a titulo de reconhecimento, as photographias que inserimos no presente numero, tiradas por occasião do recital.

Damos abaixo o programma com o



A' illustre violonista bahiana senhorita Heddy Cajueiro, de cujo recital nos occupamos na noticia ao lado.

qual o distincto concertista se apresentou:

1.ª PARTE

1 — "Celebre Preludio Concertante", Field-Portel; 2 — "Andante Cantabile", Cetri Portel; 3 — "Andantino" e 4 — "Largo", F. Sors; 5 — "Estudo brilhante de Concerto", I. Savio.

2.ª PARTE

Dansas Sul-Americanas harmonizadas pelo executante, com grande exito em o curso artistico Brasil, Argentina e Uruguay.

GRANDE EXITO

1 — "Coral do Norte (Chilena n. 1ª)", 2 — "Coral do Norte (Chilena n. 2ª)", 3 — "Dansa Nativa (Uruguaya) Baco", Rodriguez; 4 — "Maxixe", E. Souto-Rodriguez; 5 — "Dansa Nativa Argentina (Gato)", Rodriguez.

3.ª PARTE

1 — "Grande valsa de concerto", 2 — "Ca'xinha de Musica", 3 — "Mazurca (Bouquet de Salão)", 4 — "Valle das Odaliscas" (Fragmento arabe), R. M. Portel; 5 — "Celebre Variações Concertantes", Mozart-Sors.

MACEDO & IRMÃO - Montagem completa de apparatus Sanitarios
Rua 13 de Maio 41

Fonte: *O violão* (nº 10, 1929, p. 23).

A violonista apresenta, como registrado, um repertório variado em estilos e princípios idiomáticos, ainda que com predomínio de músicas europeias, durante os anos 1920. Após a apresentação em Salvador em 1929, a crítica da revista *O violão*, em edição nº 10, afirma que Cajueiro apresentou um recital com peças de difícil execução:

[...] Cabe referir-me aqui, ao concerto realizado na séde da Associação dos Empregados do Commercio, no mez de outubro ultimo, pela senhorinha Heddy Cajueiro, ao qual affluíu numerosa e selecta assistencia. Dentre as musicas de seu bem elaborado programma distingue-se o ‘Nocturno n. 2’, de Chopin, e ‘Maria’, de Tárrega, difficeis numeros, nos quaes essa artista desenvolveu rara technica, evidenciando dess’arte, os efeitos do prodigioso instrumento (*O violão*, nº 10, 1929, p. 29).

Analisando algumas das peças executadas por Cajueiro em seu recital de 1929, percebemos que a instrumentista dispõe de um amplo conhecimento do instrumento, haja vista conseguir executar com “rara technica” peças que demandam diferentes habilidades de performance. Obras como Choro nº1, de Heitor Villa-Lobos, e Maria, de Francisco Tárrega, são apenas alguns desses exemplos: exigem do instrumentista tocar passagens musicais com alternância de cordas e posições para realização das digitações, fazendo-se necessário a violonista ter conhecimento de toda a extensão do braço do violão, além de saber realizar acordes com pestanas, que são recorrentes ao longo das peças. Além disso, nestas obras o domínio de técnicas como *glissandos* e harmônicos no instrumento é exigido em muitos momentos.

Segundo recordações de Horácio Reis, já referido ex-aluno de Heddy Cajueiro, a professora contava aos alunos situações que ocorriam com ela na época em que atuava ainda como concertista: um destes momentos foi quando a violonista foi convidada para compor com um colega um *Duo* de violões do Rio de Janeiro, que faria uma apresentação na capital da Bahia, em Salvador. Conforme Reis, um dos violonistas “foi impedido de comparecer”, então uma pessoa no Rio de Janeiro informou que os músicos deveriam falar com Heddy Cajueiro, por ser uma instrumentista que tinha muito conhecimento do instrumento, “Olha, tem uma professora lá que é impressionante a leitura dela à primeira vista, você pode ir com ela, sem problemas”. De acordo com Reis, o instrumentista procurou Cajueiro e, quando os dois foram ensaiar juntos, Heddy percebeu que o violonista carioca estava tocando fora do andamento, enquanto ela própria não encontrara problemas ao executar o repertório. Para a violonista, como já afirmado em várias conversas com Tourinho e reafirmado no encontro com Reis, era fácil ler à primeira vista, habilidade importante tanto para quem é instrumentista quanto para quem atua como professor de instrumento.

Já o Conjunto Princesas do Violão, atualmente chamado Conjunto Paulista de Violão, na época em que Julieta Antunes era diretora, trabalhava com obras de compositores clássicos e modernos, incluindo em seu repertório peças folclóricas.

Conforme afirma a matéria chamada *Julieta Correa Antunes e as Princesas do Violão*, presente na revista *Violão e Mestres* edição nº 5:

As princesas do Violão possuem em seu repertório peças de autores clássicos e modernos que são executadas geralmente nas primeiras partes dos programas dos recitais, e peças – na maioria folclóricas – arranjadas pela professora Julieta para canto e violão (*Violão e Mestres*, nº 5, 1966, p. 22).

Em um dos encontros que tive com Ana Lia mostro a ela a reportagem, evidenciando o relato do periódico sobre o repertório do Conjunto ser composto por peças para canto e violão - arranjos, majoritariamente de músicas folclóricas, concebidos por Julieta -, além de obras clássicas e modernas. Conforme afirma a ex-aluna e atual diretora: “É, as cantadas eram arranjadas por ela [...] nem sempre eram músicas folclóricas, também tinha música popular, não é brasileira MPB, por exemplo [...]”. Ana Lia complementa dizendo que as peças de voz e violão eram “[...] músicas que hoje a gente já não toca mais. As cantadas, né. Já não fazem o sucesso que faziam antigamente, hoje é outro tipo de música que é MPB mesmo”. Pergunto se não há mais nenhuma das músicas da época que elas ainda toquem. Ana Lia conta que “Tinha umas quadrinhas que ela fazia; mas hoje já não, o pessoal já não acha mais graça nisso”.

Ao analisar um programa de um recital realizado pelo grupo no município de Aguados em 1977 (Figura 41), percebe-se que o repertório do programa é composto por partes, de maneira semelhante à organização do programa de recital estabelecida pelas outras violonistas anteriormente citadas. Embora haja semelhanças, diferente dos repertórios anteriormente descritos, performados nos recitais das violonistas solistas, o Conjunto realizava, além das obras instrumentais, músicas executadas com violão e canto, sempre a três ou quatro vozes (sobre o que será melhor explanado no tópico seguinte). Entre as escolhas do repertório estavam músicas de piano arranjadas para violão, como, por exemplo, o Minueto, de Ludwig van Beethoven; e músicas arranjadas por Julieta Corrêa Antunes para voz e acompanhamento do instrumento, como Saudades de Portugal, cuja autoria no programa não é mencionada. Cabe ressaltar que o programa do Conjunto na figura abaixo, conforme relata Ana Lia, designa de “execução pelo conjunto” as performances exclusivamente instrumentais e de “canto pelo conjunto” as performances em que a execução do violão se soma ao canto coletivo.

Figura 41 - Programa musical de 1977 do Conjunto Princesas do Violão

PROGRAMA

1.ª - PARTE

I - a) A. P. Vermelho - F. Luiz - Prece ao Vento.
b) Sales - Losano - Sertões do meu Brasil.
Canto pelo conjunto.

II - a) Beethoven - Sávio - Minueto.
b) Isaias Sávio Mazurca em Mi Menor.
c) Brahms - Sávio - Dansa Hungara.
Execução pelo conjunto.

III - a) Zé do Norte - Fazenda do Injá.
b)Brasil de Norte a Sul.
c) P. Côrtes - Ratoeira.
Canto pelo conjunto.

2 - PARTE

I - a)Canções de Minha Terra (Por-pourri).
b) N. N. - Maria Julia
Canto pelo conjunto.

II - a) Grasso Pericon.
- b) M. Bicalho - Gotas de Lagrimas.
- c) C. A. Silva - S. Lourenço (Marcha militar).
Execução pelo conjunto.

III - a) H. Martins - Ave Maria no Morro.
b)Saudades de Portugal;
Canto pelo conjunto.

Promoção do Grêmio Litero Musical Isaias Sávio — Cr\$10,00

Fonte: Arquivo Conjunto Paulista de Violão (1977).

Sobre os locais de apresentação do Conjunto, o contato com programas de recitais enviados pelas duas interlocutoras (Ana Lia e Rita) tornou possível mapear alguns desses espaços. Sob direção de Julieta e posterior comando por Ana Lia, conforme a leitura dos documentos, intercalada às conversas com as violonistas, pôde-se perceber que o grupo realizou concertos em cidades do estado de São Paulo (como São Paulo Capital, Aguados e São Carlos) e do estado de Minas Gerais (Uberlândia e Poços de Caldas). Em São Paulo, tais concertos resultaram de convites para tocarem no Teatro Popular do Sesi, em São

Paulo Capital (1979); de eventos promovidos por prefeituras, como o 441º Aniversário do bairro Pinheiros da cidade de São Paulo (1971); atividade junto ao Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Carlos (1975); e recital junto ao Lions Clube, pela Prefeitura de Aguados (1977). Já no estado de Minas Gerais o grupo realizou recitais em programações musicais, como o Festival promovido pelo Conservatório Estadual de Música de Uberlândia (1975), e em congressos médicos, como o XI Congresso da Associação Médica de Minas Gerais - A.M.M.G (1972).

Atualmente, o Conjunto vem realizando ensaios de forma *online* e presencial às quintas-feiras, no período da manhã, e trabalha com um repertório variado. Tive a oportunidade de assistir através da plataforma *google meet* a alguns de seus ensaios, conhecendo parte das músicas que têm interessado às participantes. Permanecem no repertório do grupo alguns arranjos da época em que Julieta era a diretora, como a peça composta para violão chamada Mazurca em Mi menor, de Isaías Sávio. Ao mesmo tempo, as violonistas inovam no repertório, ao executarem arranjos em estilos pop e rock (de músicas de artistas como o brasileiro Rubel, a banda inglesa Beatles e a banda norte-americana Guns N'Roses) e sertanejo (como da dupla Chitãozinho e Xororó), além de peças eruditas com arranjos para o instrumento (como obras do violonista e compositor barroco Antonio Vivaldi [1678 - 1741]. Em sua grande maioria, o novo repertório é composto por arranjos escritos por Sandra Maria Rodrigues Pereira da Costa (violonista do Conjunto Paulista de Violão) para violão, a três ou quatro vozes.

4.4.2 Metodologias de ensino e aprendizagem do violão

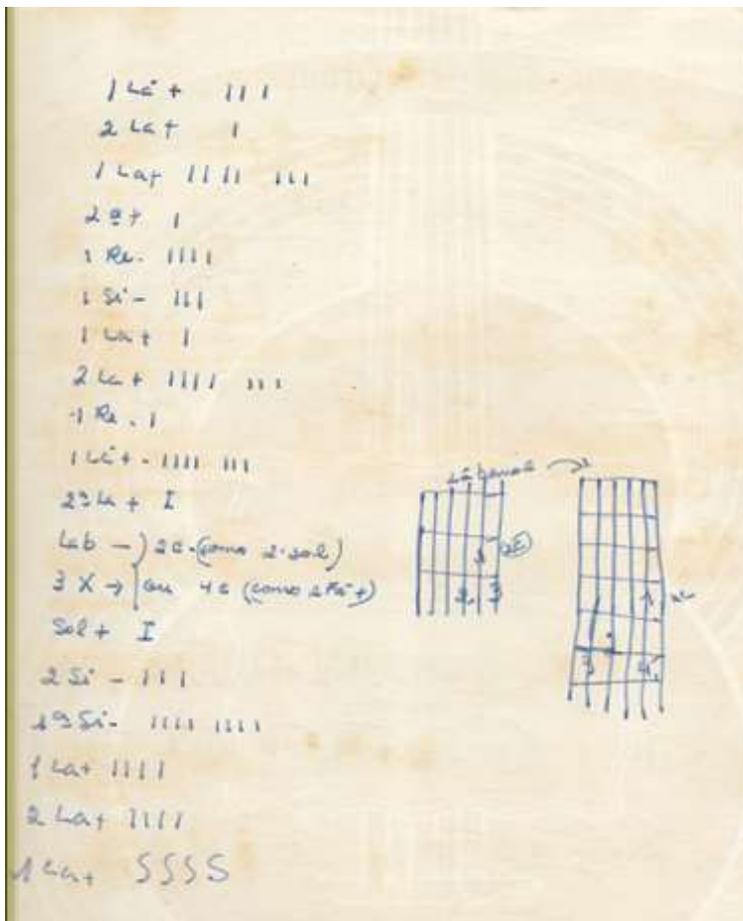
Descrevo abaixo questões relacionadas ao ensino de violão promovido por duas docentes violonistas contempladas nessa pesquisa, Julieta Corrêa Antunes e Heddy Cajueiro.

Em conversas que ocorreram entre os meses de maio e junho de 2021, com Ana Lia e Rita, respectivamente, pude compreender como eram organizados e divididos os arranjos no Conjunto, qual era o repertório executado e como as músicas eram ensinadas, considerando que havia muitas violonistas no grupo durante meados do século XX, chegando ao número de 60 integrantes, como já relatado anteriormente.

Em um encontro com Ana Lia, em maio de 2021, mostro-lhe os documentos que ela havia me enviado por e-mail: partituras musicais e uma folha com riscos horizontais

e o nome de algumas notas musicais, além de um braço de violão desenhado à mão (Figura 42).

Figura 42 - Folha de estudos de Ana Lia



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (s/d).

Pergunto a Ana Lia se poderia me explicar melhor qual o significado dos símbolos na folha com os riscos horizontais, intuindo que se tratasse de uma forma de aprender música para além da partitura, embora eu não fizesse ideia até aquele momento de como funcionava este método de ensino. Ana Lia conta que, “É complicado se a pessoa entra sem saber nada assim e ter que tocar”. Os riscos ao lado das notas significavam quantas batidas a violonista deveria fazer. Segundo ela: “Tocava 3 vezes lá maior, uma vez o lá maior, entendeu? Aí os 3 riscos são 3 vezes”. Ana Lia pega o violão e mostra para mim como era executado o que estava escrito, tocando três vezes em lá maior, e assim por diante. Essa forma de ensinar, Julieta criou para os alunos iniciantes no Conjunto, que não liam partitura. Ana Lia explica: “[...] mas isso é dela, ela que fazia desse jeito para o pessoal andar mais ligeiro, né? Você vê que aqui faz um braço [referindo-se ao desenho

do braço do instrumento], mais pra baixo aqui, ó [apontando para os números escritos no desenho do braço do instrumento], ela desenhava o que era para fazer”.

A análise dos materiais enviados pela violonista gerou também outras perguntas: como eram organizadas as partituras e para quantas vezes eram os arranjos do Conjunto? Mostro a Ana Lia o PDF da partitura de Ave Maria, de Charles Gounod, que ela me mandara, especificamente com o 2º violão (Figura 43), desejando saber mais sobre a performance por trás dos símbolos.

Figura 43 - Partitura 2º Violão da música Ave Maria



Fonte: Arquivo do Conjunto Paulista de Violão (s/d).

Ana Lia segue: “Isso? Essa partitura [figura acima] eu peguei dos rabiscos que ela fazia e passei, não existia computador, não existia nada disso. E transcrevi o trecho da Ave Maria e o acompanhamento. Mas ela fazia assim também, por parte [referindo-se à

divisão das vozes do violão: 1º violão, 2º violão e assim por diante]. Quem não lia música daí tinha assim e quem lê música daí já tinha as notas.” Ana Lia mostra a folha com as linhas horizontais e a partitura e complementa que havia muitas pessoas no Conjunto, na época em que Julieta era diretora, que tocavam sem ler partitura [utilizando o método de leitura de Julieta para tocarem].

Em junho de 2021 conversei com Rita. Em nossa conversa, a violonista lembra que Julieta tocava junto com as integrantes do Conjunto quando o repertório era instrumental e regia o grupo quando o repertório era também cantado, durante os recitais. Rita me mostra com gestos como Julieta regia [fazendo com os dedos da mão direita, o gesto para marcação e contagem dos tempos]. Ela me conta também que todas as violonistas tinham uma função pré-determinada no Conjunto. As que melhor tocavam faziam o solo, e as que não sabiam tocar tão bem faziam o acompanhamento, e outras cantavam muito bem. Pergunto a Rita como eram organizados os ensaios, se o primeiro violão tocava primeiro, depois o segundo violão e assim por diante? Ela descreve que era um ensaio organizado, e que o Conjunto chegou a ter de três até quatro violões [para designar em quantas vozes eram divididos os arranjos]. Rita lembra que ia aos ensaios com sua mãe quando era pequena. Ela levava seus filhos junto, e Rita acompanhava atentamente. Quando entrou para o conjunto já sabia muitas músicas.

Pergunto a ela se, quando uma nova integrante entrava no conjunto, ela podia transitar entre as vozes, passando do quarto violão para o terceiro e assim por diante. Nas palavras de Rita: “dependendo do seu grau de adiantamento”. Segundo a violonista, cada arranjo continha um nível de dificuldade, que poderia ser superado conforme o nível de técnica violonística da instrumentista. Como relatado pela violonista no capítulo anterior, os arranjos que o grupo executava eram separados em acompanhamento e violão solo, sendo o 2º, 3º e 4º violão reservados ao acompanhamento e o 1º violão voltado à execução do solo das obras musicais.

Outra violonista que se dedicou à docência foi Heddy Cajueiro, que, como já relatado anteriormente, atuou como professora do instrumento em Feira de Santana e em Salvador, na Bahia. Em conversa que ocorreu em outubro de 2020, a ex-aluna Cristina Tourinho lembra qual era o repertório selecionado pela professora para os alunos de violão, relatando o ensino de peças de caráter erudito especialmente: “[...] o repertório que ela tocava era um repertório extremamente tradicional [referindo-se ao repertório estrangeiro proveniente da literatura violonística de matriz europeia]. Eu acho que, no máximo, eu cheguei a ler alguma coisa de Villa-Lobos [compositor brasileiro] com ela.

Eu já tinha vindo tocando da Universidade Católica, né? Eu já tinha feito a leitura, [...]. Todos aqueles exercícios do Carcassi²⁰, Sor²¹, Coste²², Pujol²³, *Escuela Razonada de La Guitarra*, todos esses livros, era isso que a gente estudava. A escola de Tárrega. Era uma coisa bem tradicional. Da maneira, assim, mais forte que possa passar em tradição. Era um repertório europeu, né? E era isso que eu fazia”.

Ao perguntar como eram ministradas as aulas de violão, de acordo com Horácio Reis, “ela pouco pegava no instrumento. Ela estava com alguns problemas de artrose, algumas coisas assim. De vez em quando ela pegava para mostrar algum trecho, né? Mas o que a gente lembra muito é a questão da..., é a leitura dela, era uma coisa absurda. A maior leitura à primeira vista que eu já vi na minha vida. Ela, assim, era impressionante, ela digitava tudo, olhava, fazia digitações. E quando ela pegava pra ler, ela sempre falava: ‘Horácio, a minha leitura tá lá na frente, agora a técnica tá aqui atrás, porque eu não consigo mais fazer’”. A prudência técnica da mestra, devido à idade avançada, foi reiterada por Tourinho: “quando ela dava aula praticamente não pegava no instrumento, dava aula mais falada. [...] Muito idosa, trabalhando até quando ela pôde, mesmo”.

Ao comparar o repertório das duas violonistas professoras, a primeira direciona seu ensino a um repertório bem mais variado, que perpassa do erudito ao folclórico e popular. Já Cajueiro, desenvolve uma vertente mais erudita do violão, voltada a obras em sua grande maioria de compositores estrangeiros românticos e consagrados no meio violonístico para o ensino do instrumento.

Este capítulo foi direcionado a descrever e analisar alguns diálogos que tive com as violonistas Ana Lia, Cristina, Maria Livia e Rita. As nossas conversas abordaram temas que agrupei em categorias, a fim de apresentar pontos de vista das violonistas sobre suas vivências sociais e artísticas perante o ambiente violonístico. Ao longo destas páginas foi possível entender como questões referentes **aos corpos e às imagens** foram, durante o

²⁰ Matteo Carcassi (1792-1853), compositor e violonista italiano conhecido pelo seu *Méthode Complète pour Guitare Op. 59* (s/d).

²¹ Fernando Sor (1778-1839), compositor e violonista espanhol conhecido por seu *Méthode pour la Guitare* (1830).

²² Napoléon Coste (1806-1883), compositor e violonista francês que tem uma grande quantidade de composições, entre elas *25 Etudes de Genre pour la guitare op. 38* (1860).

²³ Emilio Pujol (1886 -1980) foi um violonista, compositor e docente do instrumento espanhol, criador do método para violão chamado *Escuela Razonada de la Guitarra* (1656).

período em que as revistas analisadas estavam em circulação, importantes meios de distinção entre mulheres e homens. As fotografias analisadas evidenciaram posturas e gestos corporais e vestimentas muitas vezes - na música de concerto, no Brasil de meados do século XX - consideradas mais adequadas para as violonistas do sexo feminino e que - em uma espécie de contraponto a suas habilidades técnico-musicais - reforçavam a delicadeza ou a exuberância das mulheres retratadas, o que era sublinhado por textos escritos por periodistas homens que tratavam as mulheres como “encantadoras intérpretes”, “atraentes concertistas” ou “o belo sexo”. Em síntese, pôde-se notar e confirmar uma disparidade nas imagens visuais adotadas pelas mulheres em relação àquelas previstas aos homens no ambiente violonístico do período, o que contribuiu para a construção social diferenciada de mulheres e homens violonistas nesse ambiente. Por outro lado, ao analisar algumas falas das violonistas, e agrupá-las na categoria **relações de poder**, também foi possível expor como essas mulheres vivenciaram de diferentes formas as discrepâncias de gênero em suas trajetórias. Questões como o **pioneirismo das violonistas e a construção cultural** foram abordadas, apresentando a trajetória de mulheres que foram de alguma forma precursoras do instrumento, seja atuando como maestra em um conjunto de violão só de mulheres na capital de São Paulo, ou como professora do instrumento nas cidades de Feira de Santana e Salvador, na Bahia, ou até como instrumentista que idealizou o Primeiro Curso de Verão de Violão Erudito em Aracaju, um estado fora do eixo Rio-São Paulo. Por fim, foram apresentadas as **práticas musicais** das violonistas, os repertórios, os locais de apresentação e as formas como as violonistas que se dedicaram à docência trabalhavam.

Em um ambiente social que naquele período e ainda hoje é majoritariamente masculino, que envolve contextos musicais dinâmicos e grandemente complexos, as mulheres violonistas desempenharam papéis importantes, e entre si diversos, na proposição do desenvolvimento técnico-musical e de processos pedagógicos e culturais ligados ao violão de concerto no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei o mestrado em etnomusicologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em março de 2020, com muitas dúvidas advindas desde minha graduação sobre gênero e música e uma pergunta que não queria calar: como ocorreu a construção das identidades sociais e artísticas das mulheres violonistas no Brasil no século XX, levando em consideração as maneiras pelas quais essas mulheres desenvolveram suas performances musicais e assim contribuíram para o cenário violonístico do período?

Buscando respostas para minha indagação sobre a presença das mulheres na história da música, minhas certezas iniciais, criadas através de minhas vivências, foram se desconstruindo. Embasada em leituras realizadas ao longo dos semestres em disciplinas do curso e/ou sugestões trazidas pela orientadora em nossas conversas, o tema desta dissertação foi delineado. Depois de realizada a pesquisa de campo junto às violonistas colaboradoras e com o apoio de matérias e fotografias presentes nos periódicos, pôde-se notar e confirmar que, como explica Doubleday (2008), “os instrumentos musicais são importantes ferramentas simbólicas usadas na construção das identidades humanas de gênero (DOUBLEDAY, 2008, p. 29).

Por muito tempo acreditei que as mulheres eram a minoria dos instrumentistas de violão no Brasil do século XX. No entanto, após saber da existência de periódicos voltados ao instrumento e realizar a pesquisa durante o mestrado, fazer análises, conversar com as violonistas e mapear quem eram as mulheres presentes nas revistas voltadas ao violão neste período, comprovou-se que havia muitos nomes de mulheres, mais do que eu supunha. Além do levantamento do dado quantitativo, a etnografia possibilitou dar contornos qualitativos a como as relações de gênero estavam incorporadas nas experiências das próprias violonistas analisadas.

A proposta desta dissertação teve como objetivo investigar a construção das identidades sociais e artísticas e as práticas musicais das mulheres violonistas no Brasil, em um período em torno de meados do século XX, a partir de documentos do período e de encontros dialógicos com as quatro violonistas brasileiras que se dispuseram a colaborar com essa pesquisa. Espera-se que os capítulos deste trabalho, juntamente aos apêndices - que contêm vários dados sobre as violonistas presentes nas revistas -, tragam a futuros pesquisadores que se interessem em questões voltadas às mulheres violonistas

brasileiras auxílio e ideias para o aprofundamento do tema.

Através dos dados obtidos nessa pesquisa, foi possível não só identificar a expressiva divulgação de nomes de mulheres violonistas no meio impresso, entre as décadas de 1920 a 1960, como também as diferentes formas com que distinções de gênero estavam presentes nos periódicos. É no mínimo interessante perceber que, mesmo havendo uma quantidade relevante de nomes de violonistas nas páginas dos periódicos, a maioria destas mulheres não têm seus nomes e suas trajetórias artísticas e sociais expressas na literatura violonística.

Embora, como delineado na introdução, haja um crescimento significativo dos estudos musicais voltados a gênero, há ainda muito caminho a percorrer para que as mulheres conquistem legitimidade junto à literatura musical. Segundo Doubleday (2008),

As desigualdades de gênero ainda se refletem em nossa disciplina. Embora nossa compreensão intelectual e consciência de gênero tenham melhorado imensamente, os estudiosos ainda favorecem fortemente os gêneros masculinos de performance pública em oposição à música doméstica de mulheres, crianças e famílias, como observou Anthony Seeger (2006, p. 218). Em conexão com isso, as tradições instrumentais femininas têm sido tipicamente vistas como “menores”, triviais ou sem importância. [...] Apesar do valioso trabalho de estudiosos centrados na mulher e das perspectivas feministas, ainda carecemos de informações adequadas sobre muitos aspectos do passado e do presente da produção musical feminina (DOUBLEDAY, 2008, p. 29).

Por fim, acredita-se ter cumprido o objetivo proposto no início dessa dissertação e contribuído para a literatura violonística nacional e para uma tentativa de ressignificação das identidades de mulheres junto ao instrumento no país.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMARAL, Mayara. *A mulher compositora e o violão da década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

AMORIM, Humberto; WOLFF, Daniel. Paqueta Baylina: uma trajetória musical esquecida no sul do Brasil. *Orfeu*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 207-238, dez. 2018.

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Miranda, 1933.

AREND, Silvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 65-83.

Arquivo IEB - USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-C-CP1902-1. BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 1995.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BINAZZI, Biancamaria. Cantos Populares do Brasil, de Elsie Houston. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsIj5E3vB5E>. Acesso em: 06 fev. 2022.

BISPO, Antonio Alexandre. Ensino musical e difusão cultural em processos sociais de entre-guerras: A Instrução Artística do Brasil e o papel da mulher no centenário de Carlos Gomes em 1936 Helena de Magalhães Castro (1902-1995). Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/162/Instrucao_Artistica_do_Brasil.html. Acesso em: 12 nov. 2021.

BONAVIDES, Marcelo. Helena de Magalhães Castro - 116 anos. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2018/09/helena-de-magalhaes-castro-116-anos.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

BONAVIDES, Marcelo. Relembrando Olga Prager Coelho. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2016/08/olga-prager-coelho-107-anos.html>. Acesso em: 29 out. 2021.

BONAVIDES, Marcelo. Relembrando Stefana de Macedo. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2010/09/stefana-de-macedo.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990. *Revista Música*, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 190-218, nov. 1993.

CHÁVEZ, Luis; SKELCHY, Russell P.; Decolonization for ethnomusicology and music studies in higher education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 18, n. 3, p. 115-143, set. 2019.

CITRON, Marcia Judith. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.

CLANE, Daiana. *A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

COCHEK, Kathleen Mayara. *Representação da mulher em revistas femininas*. 2015. Monografia (Graduação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 123-138, 1993.

COSTA, Juliana Ripke da. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *Orfeu*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 44-73, jun. 2016.

DOUBLEDAY, Veronica. 'Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender'. *Ethnomusicology forum: journal of the British Forum for Ethnomusicology*, Oxfordshire, v. 17, n. 1, p. 3-39, 2008.

DUARTE, Jaqueline Fernandes de Medeiros; VASCONSELOS, Heder Dias Jordão de; FERNANDES, Vinícius de Lucena. *Ergonomia no violão: a utilização do banquinho e outros acessórios para a prática violonística*. 2009. Trabalho de conclusão (Bacharelado em música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

FRESCA, Camila. Mulher, mãe, esposa, pianista e compositora: vida e obra de Clara Schumann. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 3, p. 241-251, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global, 2013.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. 5. ed. São Paulo: Claridade, 2015.

GIL, Antônio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Atlas, 2010.

- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Berland Brasil, 1991.
- GLOEDEN, Edlton; PEREIRA, Marcelo Fernandes. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Composição: Revista de ciências sociais da UFMS*, Campo Grande, v. 6, n. 10, p. 68-91, 2012.
- GOMES, Lauro. Entrevista com Olga Pragner Coelho (parte 1). Disponível em: <https://www.facebook.com/Lauro-Gomes-1500224123538644/videos/entrevista-com-olga-pragner-coelho-parte-1/2302915986602783/>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas primeiras décadas do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2011.
- GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da "Escola de Tárrega" entre 1916 e 1960*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora, 2015.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- GREGORY, Jonathan. Relações de gênero: um estudo etnográfico sobre mulheres percussionistas nas oficinas do monobloco. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 5., 2011, Belém. *Anais...*, 2011, p. 319 – 327.
- HAHNER, June Edith. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*, 1 ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 43-64.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HERNDON, Marcia; ZIEGLER, Susanne. Women in Music and Music Research. *World of Music*, n. 33, 1991.
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de 'sonata de louvação' (1960) e 'sonata para piano' (1961)*. 2006. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- KALLBERG, Jeffrey. Musicology i. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido: Oxford University Press, 2001.
- KELLING, Richard. *Woman in north american indian music: six essays*. 1 Ed. Bloomington: Society for Ethnomusicology, 1989.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSKOFF, Ellen. 'When Women Play: The Relationship Between Musical Instruments and Gender Style'. *Canadian university music review / Revue de musique des universités canadiennes*, Ontário, v. 16, n. 1, p. 114-127, 1995.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

KOSKOFF, Ellen. Introduction to Women and Music in Cross-Cultural Perspective. In: _____. *A feminist ethnomusicology: writings on music and gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014. p. 31 – 43.

KOSKOFF, Ellen. *Woman and Music in Cross-cultural Perspective*. University of Illinois Press, 1987.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOZINETS, Robert. *Netnografia - Realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

LIMA, Déborah Kelman de. "O Banquete Espiritual da Instituição": O Ginásio da Bahia, Salvador: 1895 – 1942. 2003. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

LIMA, Luciano. Yvonne Rebello e Garoto: o Violão na Música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba. *Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–30, 2020.

LUCKOW, Fabiane Behling. *Chanteuses e Cabarés: A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MARCUS, George E. Etnografía en/del sistema mundo. El surgimento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, México, v. 11, n. 17, p. 111-127, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MCCLARY, Susan. Feminine Endings at Twenty. *TRANS: Revista Transcultural de Música*, v. 15, n. 5, p. 1-10, 2011.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota, 2002 [1991].

MELO, Arménio Coelho de. *O Percurso da Guitarra Portuguesa através dos seus métodos e práticas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

MOREIRA, Talitha Couto. Música e Relações de Gênero: categorias transbordantes. *In: Primeiro encontro regional norte*, 1., 2012, Salvador. *Anais...* 2012, p. 161–167.

MYERS, Helen. *Ethnomusicology: historical and regional studies*. New York: W. W. Norton & Company, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. *Eight Urban Music Cultures: Tradition and Change*. 1 Ed. Urbana: University of Illinois Press, 1978.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Artivismos Digitais e Cyberfeminismos. *Revista Linda*, v. 3, ano 4, 29 maio 2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/05/artivismos-digitais-e-cyberfeminismos-nascompilacoes-de-musicas-de-mulheres-feminoise-latinoamerica-e-hystereofonica/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

NOGUEIRA, Isabel Porto; CERQUEIRA, Fabio Vergara; MICHELON, Francisca Ferreira. Fotografias de intérpretes entre 1920 e 1940: negociações e desbordamentos dos corpos contidos. *In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org.). Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 168-202.

NOGUEIRA, Isabel Porto; MICHELON, Francisca Ferreira. Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL. *TRANS: Revista Transcultural de Música*, n. 15, 2011.

NOGUEIRA, Isabel Porto; MICHELON, Francisca Ferreira; SILVEIRA JUNIOR, Yimi Walter Premazzi (org.). *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001-2011)*. Pelotas: UFPel, 2010.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

PACHECO, Diego Jandira. Violão negro brasileiro. Disponível em: <https://iree.org.br/violao-negro-brasileiro/>. Acesso em: 25 dez. 2021.

PARKENING, Christopher. *The Christopher Parkening Guitar Method - Volume 2: Guitar Technique*. Milwaukee: Hal Leonard, 1998.

PASCHOITO, Ivan. Violão e Mestres: história e sonho de uma revista. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/blog/violao-e-mestres-historia-e-sonho-de-uma-revista/204>. Acesso em: 15 out. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. São Paulo: Autêntica, 2013.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca (1900- 1930): técnicas, estéticas e ideologias*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PORTO, Patrícia Pereira. A contribuição de Josefina Robledo para a história do violão de concerto no Brasil. *In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE*. Pelotas: UFPEL, 2007, p. 1-4.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Porto. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)*, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

RECÔVA, Simone Lacorte. Na cadência do gênero: histórias de vida das docentes universitárias violonistas brasileiras (1980-2018). *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)*, 29., 2019, Pelotas. *Anais...* Pelotas: ANPPOM. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5903/2294>. Acesso em: 12 dez. 2021.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 99-104, dez. 2016.

ROSA, Laila; CARDOSO, Laura; SOBRAL, Rebeca. Feminaria musical: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET*, 7., 2015, Florianópolis. *Anais...* 2015, p. 797-812.

ROSENBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. *In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 313-332.

RUAS JUNIOR, José Jarbas Pinheiro. O violão feminino na Primeira República: Um viés através da Revista O Violão. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA*, 4., 2014, Pirenópolis. *Anais...* Petrópolis: 2014.

RUAS JÚNIOR, José Jarbas Pinheiro. *O violão feminino na república velha: um recorte social entre 1920-1930*. Disponível em: http://www.sindmusi.org.br/imagens/anexo_32_1013154318.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Saffo Novela: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)*. Tese (Mestrado em Música). Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2006.

SCOTT, Ana Silvia. O calendoscópio dos arranjos familiares. *In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 16-40.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de campo*, n. 17, p. 237-260. São Paulo, 2008.

SILVA, Eugênia Maria da. *Presença Feminina no Ginásio da Bahia entre 1910 e 1937*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade). Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2019.

SOARES, Alessandro. Pesquisador descobre em Portugal a primeira revista sobre violão do Brasil e conta sua história em palestra no Sesc SP. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/pesquisador-descobre-em-portugal-a-primeira-revista-sobre-violao-do-brasil-e-conta-sua-historia-em-palestra-no-sesc-sp>. Acesso em: 15 out. 2021.

SOLIE, Ruth A. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Londres: University of California Press, 1993.

SOLIE, Ruth. Feminism. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Reino Unido: Oxford University Press, 2001.

SUGARMAN, Jane Cicely. *Engendering song: singing and subjectivity at prespa albanian weddings*. 1 Ed. Illinois: University of Chicago Press, 1997.

SUMMERFIELD, Maurice Joseph. *The classical Guitar it evolution, players and personalities since 1800*. 5. ed. Reino Unido: Ashley Mark Publishing Company, 2002.

TABORDA, Márcia E. As senhoritas e o violão: os anos 20 na 'capital irradiante'. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 323-335.

TABORDA, Marcia. O violão no Rio de Janeiro: Um Instrumento Nacional? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. *Anais....* São Paulo: ANPPOM. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_MTaborda.pdf. Acesso em: 03 dez. 2021.

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

TAYLOR, James. *The guitar and its music: from the Renaissance to the classical era*. Reino Unido: Oxford University Press, 2002.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25–41.

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

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos (música e sociedade)*. Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, n. 11, 1999.

TURNBULL, Harvey. *The guitar from the Renaissance to the present day*. 3 ed. Westport: Bold Strummer, 2006.

WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Missouri: Mel Bay Publications, 2006.

WEISS, Ledice Fernandes. Postura e gestos do violonista: saúde, técnica e expressão. *ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 7, n. 1, p. 1-33, jan./jun. 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANON, Fábio. *O violão brasileiro*, 2006. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-1>. Acesso em: jul. 2019.

PERIÓDICOS:

A CULTURA do violão em S. Paulo. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 19, dez. 1928.

A POSIÇÃO do violão. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 17, jan. 1929.

A PRIMEIRA virtuose de violão do Brasil. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 50, n. 2451, p. 100-101, jul. 1978.

A VOZ do violão. *A voz do violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 1, fev. 1931.

A VOZ do violão. *A voz do violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 4-5, fev. 1931.

A VOZ do violão. *A voz do violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 1, abr. 1931.

BOM signal. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, p. 20, ago./set. 1929.

CANÇÃO. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 9, p. 18, out. 1929.

CONCERTO Robledo-Molina. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1917. Theatros e Musica, p. 5.

CORRESPONDENCIA. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 7, p. 20, jul. 1929.

CORRESPONDENCIA. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, p. 29, ago./set. 1929.

DOCUMENTAMOS o facto. *A Rua*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1914. Capa, p. 1.

DOIS astros na canção regional. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 18, dez. 1928.

FIGURAS da nossa musica. *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 45, p. 43-45, jul. 1930.

JOSEFINA Robledo a divina artista valenciana, *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 5, jan. 1929.

JULIETA Correa Antunes e as “princesas do violão”. *Violão e Mestres*, ano 3, n. 5, p. 20-23, jun. 1966.

LUA branca. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 7, p. 17, jul. 1929.

MARIA Livia na Europa. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 38, ago. 1964.

MARIA Livia São Marcos. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 28-29, mar. 1964.

MARIA Livia, a ex-menina-prodígio. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 3, n. 6, p. 49-51, set. 1966.

MÚSICA em Compostela. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 3, n. 5, p. 39-42, jun. 1966.

NOSSOS amadores. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 22, fev. 1929.

NOSSOS amadores. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 21, mar. 1929.

NOSSOS amadores. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 22, mar. 1929.

NÚMERO um. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 2, mar. 1964.

O VIOLÃO e seu desenvolvimento. *A voz do violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 3, abr. 1931.

O VIOLÃO modelo Josephina Robledo e um instrumento de elite para elite. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 11, dez. 1928.

O VIOLÃO. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 3-4, dez. 1928.

O VIOLÃO. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 3, mar. 1929.

PARIS, a cidade-luz. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 2, n. 4, p. 42-43, set. 1965.

POR trás do dial. *Carioca*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 28, p. 49, 1936.

RECITAL-Barrios. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1916. Theatros e Musica, p. 5.

RETICENCIAS. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 39, p. 36, set. 1938.

SÃO MARCOS, Maria Livia. Paraíso da guitarra Lisboa. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 44, ago. 1964.

SÃO MARCOS, Maria Livia. Primeiro curso de violão em Aracajú. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 22-24, 1967.

SENHORITA Mery Buarque. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 12, fev. 1929.

SORRISO falso. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, p. 26, ago./set. 1929.

TOURINHO, Cristina. Homenagem a professora Heddy Cajueiro. *Intercâmbio*, ano 7, n. 33, p. 23, jan./fev. 1999.

UMA APRESENTAÇÃO. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 10, p. 23, nov./dez. 1929.

UMA FUTURA glória do violão brasileiro. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 15, dez. 1928.

UMA NOITE de arte ligeira, no Instituto Nacional de Música. *O violão*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 7, jan. 1929.

VIOLÃO e mestres no canal 2. *Violão e mestres*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 31, mar. 1964.

VIOLÃO e mestres no canal 4. *O violão*, São Paulo, ano 2, n. 3, p. 40-41, mar. 1965.

APÊNDICE A - MENÇÕES ÀS VIOLONISTAS

Nome	Fonte	Menções
Adelaide Rosenvald	O violão	1
Aldaiza Finati	Violão e Mestres	1
Altair Coelho da Rocha	O violão	1
Alzira Gonçalves Fernandes	O violão	1
Amerinda Campos	O violão	1
Ana Augusta de Medeiros	Violão e Mestres	1
Ângela Tereza Muner	Violão e Mestres	1
Anita Iolanda M. Rego	Violão e Mestres	1
Anna de Mello	A voz do violão	1
Annita Silva	O violão	1
Antersille Figueiredo	O violão	1
Aracy Côrtes	A voz do violão	1
Arlette Ribeiro	O violão	1
Benedita Danielli	Violão e Mestres	2
Carmem Botenho	Violão e Mestres	1
Carmem Machado	O violão	1

Celia Borges	O violão	2
Clarice Machado	O violão	1
Concheta Romano	O violão	1
Conjunto Princesas do Violão	Violão e Mestres	1
Dilke de Barboza Rodrigues	O violão	1
Diva Gonçalves	O violão	1
Edina Lyrio	O violão	1
Édina Lyrio	O violão	1
Edy Cajueiro	O violão	1
Eliosira Figueiredo	O violão	1
Elizabeth Pais Fortes	Violão e Mestres	1
Estefana de Macedo	A voz do violão	1
Estefana de Macedo	O violão	1
Estella Gambôa	O violão	1
Ester Lara dos Reis	Violão e Mestres	1
Eunice Barbosa Gomes	O violão	2
Eurydice Barreiros	O violão	1
Gesy Barbosa	O violão	1

Heddy Cajueiro	O violão	2
Helena de Magalhães Castro	O violão	6
Helena Fernandes	A voz do violão	2
Heloisa Helena	O violão	1
Ione Ferreira	Violão e Mestres	1
Iracema Lima	O violão	1
Ivone Rebello	Violão e Mestres	1
Jasy Barbosa	O violão	1
Jesy Barbosa	A voz do violão	4
Julieta Corrêa Antunes	Violão e Mestres	3
Laura Suares	O violão	1
Laura Suarez	O violão	1
Léa Baronkel	O violão	1
Léa de Azevedo Silveira	O violão	1
Léa Silveira	A voz do violão	1
Lelé Terra Souza	O violão	1

Lilia Rosa	O violão	1
Lilia Rosas	O violão	1
Lilinha Fernandes	O violão	1
Lolinha Garcia	O violão	1
Lourdes Rebêllo	Violão e Mestres	1
Luiza Marinho de Azevedo	O violão	1
Lygia de Barros Loureiro	O violão	1
Mara da Silva Portela	Violão e Mestres	1
Mara Portela	Violão e Mestres	1
Maria Angelica P. Cerqueira	O violão	1
Maria Angelica Pedreira	O violão	2
Maria Antônia Novaes	Violão e Mestres	1
Maria Carolina Palmeira	O violão	1
Maria de Carvalho	O violão	1
Maria de Lurdes Sá Guichard	O violão	1
Maria Lívia São Marcos	Violão e Mestres	14
Maria Luisa Guimarães	Violão e Mestres	1
Maria Luiza de Almeida	O violão	1

Maria Luiza Figueiredo	O violão	1
Maria Luiza Galdo	O violão	4
Maria Magalhães	O violão	1
Maria Pinheiro	O violão	1
Marianita de Peixoto do Amarante	O violão	1
Mariazinha Soares	O violão	1
Marina Vieira de Souza	O violão	1
Mery Buarque	O violão	1
Miriam V. Moreira	Violão e Mestres	1
Nair de Teffé	O violão	1
Neide Magalhães de Almeida	O violão	1
Nena Costa	Violão e Mestres	1
Olga Bergamini de Sá	O violão	1
Olga Cuffari	O violão	2
Olga Prager	A voz do violão	3
Olga Prager	O violão	8
Olgarita dell'Amico	A voz do violão	1
Ondina T. Magalhães	Violão e Mestres	1

Ophisa Pareto	O violão	2
Princesas do Violão	Violão e Mestres	3
Regina de Rezende	O violão	1
Ruth e Yone Fonseca	O violão	2
Senh. J. Mendes	O violão	1
Senhora Guilherme Greiser	O violão	1
Sheilei Lopes Manganares	Violão e Mestres	1
Stefana de Macedo	O violão	1
Stella Coch	O violão	1
Stephana de Macedo	A voz do violão	1
Thereza Alves	O violão	1
Thusnelda Wiener	Violão e Mestres	1
Vera Lúcia Gasparim	Violão e Mestres	1
Virginia Bonavita Miningroni	Violão e Mestres	1
Yolanda Mesquita	O violão	1
Yolanda Pereira	O violão	1
Yvonne Rebello	O violão	2
Yvonninha Rebelo	A voz do violão	1

Zizinha Lemos	O violão	1
---------------	----------	---

**APÊNDICE B - MULHERES VIOLONISTAS E PAPÉIS SOCIAIS
DESTACADOS PELAS REVISTAS INCLUINDO AS FONTES DE APARIÇÕES
NAS REVISTAS**

Nome	Data de Nascimento	Falecimento	Profes-sora	Aluna	Performer e/ou Compositora e/ou arranjadora	Pesquisa-dora	Fonte	Nº	Ano/página
Nair de Teffê	1886	1981			X		O violão	1	1928/10
Yvonne Rebello	1917	?	X	X	X		O violão	1	1928/11
Yvonne Rebello	1917	?	X	X	X		O violão	1	1928/15
Gesy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	O violão	1	1928/18
Stefana de Macedo	29/01/1903	01/09/1975			X	X	O violão	1	1928/18
Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	1	1928/19
Édina Lyrio	?	?			X		O violão	1	1928/27
Ruth e Yone Fonseca	?	?		X	X		O violão	1	1928/27
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	2	1929/7 e 8
Ophisa Pareto	?	?		X	X		O violão	2	1929/7
Lolinha Garcia	?	?			X		O violão	2	1929/8
Marianita de Peixoto do Amarante	?	?		X	X		O violão	2	1929/8
Heloisa Helena	?	?			X		O violão	2	1929/9
Léa de Azevedo Silveira	?	?			X		O violão	2	1929/18

Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	2	1929/27
Edina Lyrio	?	?		X	X		O violão	2	1929/38
Ruth e Yone Fonseca	?	?		X	X		O violão	2	1929/38
Mery Buarque	?	?			X		O violão	3	1929/12
Eunice Barbosa Gomes	?	?		X	X		O violão	3	1929/21
Olga Cuffari	?	?		X	X		O violão	3	1929/21
Léa Baronkel	?	?		X	X		O violão	3	1929/22
Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	3	1929/27
Maria Luiza Galdo	?	?		X	X		O violão	3	1929/29
Lilia Rosas	?	?			X		O violão	4	1929/10
Eunice Barbosa Gomes	?	?		X	X		O violão	4	1929/12
Olga Cuffari	?	?		X	X		O violão	4	1929/12
Regina de Rezende	?	?		X	X		O violão	4	1929/15
Arlette Ribeiro	?	?		X	X		O violão	4	1929/21
Altair Coelho da Rocha	?	?		X	X		O violão	4	1929/22
Concheta Romano	?	?		X	X		O violão	4	1929/22
Maria de Lurdes Sá Guichard	?	?		X	X		O violão	4	1929/22
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	4	1929/22

Zizinha Lemos	?	?		X	X		O violão	4	1929/22
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	4	1929/23
Olga Bergamini de Sá	?	?			X		O violão	5	1929/5 e 6
Neide Magalhães de Almeida	?	?		X			O violão	5	1929/6
Maria de Carvalho	?	?		X			O violão	5	1929/15
Maria Luiza de Almeida	?	?		X			O violão	5	1929/22
Maria Carolina Palmeira	?	?		X			O violão	5	1929/25
Laura Suarez	?	?			X		O violão	5	1929/28
Senhora Guilherme Greiser	?	?					O violão	6	1929/8
Maria Angelica P. Cerqueira	?	?		X	X		O violão	6	1929/9
Amerinda Campos	?	?		X			O violão	6	1929/13
Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	6	1929/20
Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	7	1929/4 e 5
Annita Silva	?	?		X			O violão	7	1929/8
Lygia de Barros Loureiro	?	?		X	X		O violão	7	1929/9
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	7	1929/11 e 12
Adelaide Rosenvald	?	?		X			O violão	7	1929/12

Carmem Machado	?	?		X			O violão	7	1929/12
Clarice Machado	?	?		X			O violão	7	1929/12
Diva Gonçalves	?	?		X			O violão	7	1929/12
Edy Cajueiro	20/10/1907	29/12/2004	X		X		O violão	7	1929/12
Estella Gambôa	?	?		X			O violão	7	1929/12
Maria Angelica Pedreira	?	?		X			O violão	7	1929/12
Stella Coch	?	?		X			O violão	7	1929/12
Celia Borges	?	?			X		O violão	7	1929/17
Dilke de Barboza Rodrigues	?	?		X			O violão	7	1929/19
Laura Suares	?	?			X		O violão	7	1929/25
Senh. J. Mendes	?	?		X			O violão	8	1929/7
Eurydice Barreiros	?	?		X			O violão	8	1929/14
Luiza Marinho de Azevedo	?	?		X	X		O violão	8	1929/19
Celia Borges	?	?			X		O violão	8	1929/20
Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995			X	X	O violão	8	1929/20
Jasy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	O violão	8	1929/20
Maria Luiza Galdo	?	?		X	X		O violão	8	1929/20
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	8	1929/20
Thereza Alves	?	?		X			O violão	8	1929/20

Maria Luiza Galdo	?	?		X	X		O violão	8	1929/26
Lilinha Fernandes	?	?			X		O violão	8	1929/27
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	9	1929/25
Alzira Gonçalves Fernandes	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Antersille Figueiredo	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Eliosira Figueiredo	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Iracema Lima	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Lelé Terra Souza	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Lilia Rosa	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Maria Luiza Figueiredo	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Maria Pinheiro	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Marina Vieira de Souza	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Ophisa Pareto	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Yolanda Mesquita	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Yolanda Pereira	?	?		X	X		O violão	9	1929/33
Estefana de Macedo	29/01/1903	01/09/1975			X	X	O violão	10	1929/8
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	10	1929/11 e 12
Maria Luiza Galdo	?	?		X	X		O violão	10	1929/20
Heddy Cajueiro	20/10/1907	29/12/2004	X		X		O violão	10	1929/23

Mariazinha Soares	?	?			X		O violão	10	1929/24
Heddy Cajueiro	20/10/1907	29/12/2004	X		X		O violão	10	1929/29
Maria Angelica Pedreira	?	?	X		X		O violão	10	1929/29
Maria Magalhães	?	?		X			O violão	10	1929/29
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	O violão	10	1929/29
Jesy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	A voz do violão	1	1931/6
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	A voz do violão	1	1931/6
Anna de Mello	?	?			X		A voz do violão	1	1931/14
Estefana de Macedo	29/01/1903	01/09/1975			X	X	A voz do violão	1	1931/14
Helena Fernandes	?	?			X		A voz do violão	1	1931/14
Jesy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	A voz do violão	1	1931/14
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	A voz do violão	1	1931/14
Olga Pragner	12/08/1909	25/02/2008	X		X	X	A voz do violão	3	1931/14 e 15
Olgarita dell'Amico	?	?			X		A voz do violão	3	1931/16 e 17
Helena Fernandes	?	?			X		A voz do violão	3	1931/17
Jesy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	A voz do violão	3	1931/17
Stephana de Macedo	29/01/1903	01/09/1975			X	X	A voz do violão	3	1931/17
Yvonninha Rebelo	1917	?	X		X		A voz do violão	3	1931/28
Aracy Côrtes	?	?			X		A voz do violão	3	1931/30
Jesy Barbosa	15/11/1902	30/12/1987			X	X	A voz do violão	3	1931/30

Léa Silveira	?	?			X		A voz do violão	3	1931/30
Mara da Silva Portela	?	?			X		Violão e Mestres	1	1964/9
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	1	1964/28 e 29
Mara Portela	28/04/1955	-	X		X		Violão e Mestres	1	1964/31
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	1	1964/31
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	2	1964/23
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	2	1964/26
Ivone Rebello	1917	?	X	X	X		Violão e Mestres	2	1964/27
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	2	1964/38
Conjunto Princesas do Violão	Anos 1950	-			X		Violão e Mestres	2	1964/41 e 42
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	2	1964/43 e 44
Maria Lúvia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	2	1964/51 a 53
Ondina T. Magalhães	?	?	X				Violão e Mestres	2	1964/52
Thusnelda Wiener	?	?	X				Violão e Mestres	2	1964/52
Ione Ferreira	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/53
Aldaiza Finati	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54
Benedita Danielli	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54
Elizabete Pais Fortes	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54
Nena Costa	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54
Sheilei Lopes Manganares	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54

Virginia Bonavita Miningroni	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/54
Benedita Danielli	?	?		X	X		Violão e Mestres	2	1964/55
Maria Lívia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	3	1965/40 a 41
Julieta Corrêa Antunes	09/06/1909	18/08/1977	X		X		Violão e Mestres	5	1966/6 a 13
Princesas do Violão	Anos 1950	-			X		Violão e Mestres	5	1966/6 a 13
Julieta Corrêa Antunes	09/06/1909	18/08/1977	X		X		Violão e Mestres	5	1966/15
Maria Antônia Novaes	?	?			X		Violão e Mestres	5	1966/15
Princesas do Violão	Anos 1950	-			X		Violão e Mestres	5	1966/15
Julieta Corrêa Antunes	09/06/1909	18/08/1977	X		X		Violão e Mestres	5	1966/20 a 23
Princesas do Violão	Anos 1950	-			X		Violão e Mestres	5	1966/20 a 23
Ana Augusta de Medeiros	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Anita Iolanda M. Rego	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Carmem Botelho	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Ester Lara dos Reis	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Lourdes Rebêllo	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Maria Luisa Guimarães	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Miriam V. Moreira	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Vera Lúcia Gasparim	?	?		X	X		Violão e Mestres	5	1966/38
Maria Lívia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	5	1966/39 a 42

Maria Livia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	5	1966/60
Maria Livia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	6	1966/49 a 50
Maria Livia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	7	1967/22 a 24
Maria Livia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	8	1967/2 a 10
Ângela Tereza Muner	?	?			X		Violão e Mestres	8	1967/11 a 13
Maria Livia São Marcos	08/04/1942	-	X		X		Violão e Mestres	9	1968/17 a 20

APÊNDICE C - LISTA DE NOMES DAS VIOLONISTAS NAS REVISTAS

Número	Nome	Data de Nascimento	Falecimento
1	Adelaide Rosenvald	?	?
2	Aldaiza Finati	?	?
3	Altair Coelho da Rocha	?	?
4	Alzira Gonçalves Fernandes	?	?
5	Amerinda Campos	?	?
6	Ana Augusta de Medeiros	?	?
7	Ângela Tereza Muner	?	?
8	Anita Iolanda M. Rego	?	?
9	Anna de Mello	?	?
10	Annita Silva	?	?
11	Antersille Figueiredo	?	?

12	Aracy Côrtes	?	?
13	Arlette Ribeiro	?	?
14	Benedita Danielli	?	?
15	Carmem Botenho	?	?
16	Carmem Machado	?	?
17	Celia Borges	?	?
18	Clarice Machado	?	?
19	Concheta Romano	?	?
20	Dilke de Barboza Rodrigues	?	?
21	Diva Gonçalves	?	?
22	Édina Lyrio/Edina Lyrio	?	?
23	Eliosira Figueiredo	?	?
24	Elizabete Pais Fortes	?	?
25	Estella Gambôa	?	?
26	Ester Lara dos Reis	?	?
27	Eunice Barbosa Gomes	?	?
28	Eurydice Barreiros	?	?
29	Heddy Cajueiro / Edy Cajueiro	20/10/1907	29/12/2004
30	Helena de Magalhães Castro	18/09/1902	Setembro de 1995
31	Helena Fernandes	?	?

32	Heloisa Helena	?	?
33	Ione Ferreira	?	?
34	Iracema Lima	?	?
35	Jasy Barbosa / Jesy Barbosa / Gesya Barbosa	15/11/1902	30/12/1987
36	Julieta Corrêa Antunes	09/06/1909	18/08/1977
37	Laura Soares / Laura Suarez	?	?
38	Léa Baronkel	?	?
39	Léa de Azevedo Silveira / Léa Silveira	?	?
40	Lelé Terra Souza	?	?
41	Lilia Rosa / Lilia Rosas	?	?
42	Lilinha Fernandes	?	?
43	Lolinha Garcia	?	?
44	Lourdes Rebêllo	?	?
45	Luiza Marinho de Azevedo	?	?
46	Lygia de Barros Loureiro	?	?
47	Mara da Silva Portela/Mara Portela	28/04/1955	?
48	Maria Angelica P. Cerqueira	?	?
49	Maria Angelica Pedreira	?	?

50	Maria Antônia Novaes	?	?
51	Maria Carolina Palmeira	?	?
52	Maria de Carvalho	?	?
53	Maria de Lurdes Sá Guichard	?	?
54	Maria Lívia São Marcos	08/04/1942	-
55	Maria Luisa Guimarães	?	?
56	Maria Luiza de Almeida	?	?
57	Maria Luiza Figueiredo	?	?
58	Maria Luiza Galdo	?	?
59	Maria Magalhães	?	?
60	Maria Pinheiro	?	?
61	Marianita de Peixoto do Amarante	?	?
62	Mariazinha Soares	?	?
63	Marina Vieira de Souza	?	?
64	Mery Buarque	?	?
65	Miriam V. Moreira	?	?
66	Nair de Teffé	1886	1981
67	Neide Magalhães de Almeida	?	?
68	Nena Costa	?	?
69	Olga Bergamini de Sá	?	?

70	Olga Cuffari	?	?
71	Olga Prager	12/08/1909	25/02/2008
72	Olgarita dell'Amico	?	?
73	Ondina T. Magalhães	?	?
74	Ophisa Pareto	?	?
75	Regina de Rezende	?	?
76	Ruth Fonseca	?	?
77	Senh. J. Mendes	?	?
78	Senhora Guilherme Greiser	?	?
79	Sheilei Lopes Manganares	?	?
80	Stefana de Macedo / Stephana de Macedo / Estefana de Macedo	29/01/1903	01/09/1975
81	Stella Coch	?	?
82	Thereza Alves	?	?
83	Thusnelda Wiener	?	?
84	Vera Lúcia Gasparim	?	?
85	Virginia Bonavita Miningroni	?	?
86	Yolanda Mesquita	?	?
87	Yolanda Pereira	?	?
88	Yone Fonseca	?	?

89	Yvonne Rebello / Yvonninha Rebello / Ivone Rebello	1917	?
90	Zizinha Lemos	?	?