

O VIOLÃO NO RIO DE JANEIRO: UM INSTRUMENTO NACIONAL ?

Marcia Tabora*

RESUMO: O reconhecimento do violão como instrumento popular por excelência, foi o mote para sustentação do argumento erigido a partir de princípios do século XX, no qual, uma vez que essencialmente popular, o instrumento deveria ser banido dos círculos onde a “verdadeira arte” seria praticada. Em contrapartida, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolo emblemático da nacionalidade, o que não deixou de contribuir para uma tensão entre a ‘pequena’ e a ‘grande tradição’, que parece marcar a cultura brasileira contemporânea.

Neste sentido, o violão se constituiu num objeto privilegiado para análise, na medida em que a atuação do instrumento e o lugar social que caberia a seus executantes, suscitou inúmeras questões relacionadas a temas como cultura, cultura popular e identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: violão; música popular; cultura popular; identidade nacional.

ABSTRACT: The recognition of the guitar as a popular instrument, and its association to the underprivileged members of society, supported the argument that, once essentially popular, the instrument would have to be banished from the circles where “true art” was practiced. Nevertheless, the timbre of the guitar was considered an emblematic symbol of the Brazilian nationality.

The studies of Peter Burke has made an important contribution to the understanding of that relationship, since the social role of the guitar provides an acute starting point for the comprehension of related subjects such as culture, popular culture and national identity.

KEYWORDS: guitar; popular music; popular culture; nationality.

INTRODUÇÃO

O comerciante inglês John Luccock, que viveu no país por 10 anos (1808-1818), deixou registradas no livro *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, observações sobre os usos e costumes do povo. Despertou-lhe especial atenção o entardecer nessa cidade, em geral acompanhado pelo som das guitarras “pois que todos sabem tocar”, embalando canções em tons macios e plangentes

Num dos primeiros métodos populares editados no Brasil (1876), José Antonio Pessoa de Barros reafirma a grande aceitação do instrumento: “O violão é incontestavelmente o instrumento do povo, mas nem por isso deixa de ser um instrumento de grande alcance; (...). E na realidade, quer para canto, quer para acompanhamento – o violão para nós – é quiçá o primeiro instrumento popular”.

Naturalmente alguns intelectuais já haviam percebido essa vocação, ao consagrar na literatura brasileira, especialmente a de cunho realista, personagens caracterizados pela habilidade na execução de cavaquinhos e violões. Dentre os fartos exemplos do gênero,

* Doutora em História Social / UFRJ. Profª Universidade Federal de São João del-Rei.
marciataborda@ufsj.edu.br

merecem destaque as obras *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antonio de Almeida e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo.

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. Tal fato justifica o esforço de Catullo Cearense em delimitar seu próprio espaço e função – a de serenateiro, cuja suposta nobreza o destacaria da galeria de tipos populares, os seresteiros. De forma semelhante expressou-se o personagem Ricardo Coração dos Outros, criado por Lima Barreto (diz-se que inspirado em Catullo); ao ver-se rivalizado frente ao sucesso de um trovador, desmerece os atributos do opositor desqualificando-o socialmente: “Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: por ele ser preto; (...) Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento” (BARRETO, 1989, p.84).

Ainda que de uso popular, a viola e o violão foram instrumentos cultivados pelos nobres europeus. O mesmo se deu no Brasil, ainda que nossa nobreza tenha caráter difuso, mestiço; como observou Nicolau Sevcenko, as próprias condições de colonização e a estrutura social organizada a partir da escravidão e segregação dos pobres, tratou de banir todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante” (SEVCENKO, 2003, p.45).

A crítica ao recital de violão de Brant Horta e Ernani de Figueiredo, publicada no *Jornal do Comércio* (7/5/16), revela a delimitação entre os universos erudito e popular:

Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco.

A visão de mundo que permeava o discurso da crítica em princípios do século XX, está baseada na divisão entre cultura hegemônica e cultura subalterna ou, como na classificação de Peter Burke, entre a grande e a pequena tradição. Absolutamente distintas quanto às classes sociais que as praticavam e aquelas a que eram destinadas, deveriam obrigatoriamente ter lugar próprio para cultivo e difusão. Não havia na época possibilidade de transposição das fronteiras firmemente delimitadas.

Em 1908, quando Catullo da Paixão Cearense conseguiu realizar o grande feito de apresentar-se no Instituto Nacional de Música, pensou ter definitivamente contribuído para o “enobrecimento” do violão. Mas pelo que se pode depreender da crítica acima, a entrada do instrumento nos salões revelou-se um episódio isolado e pitoresco.

Outro elemento viria a contribuir para formalizar essa dicotomia. Sendo o violão, não obstante suas raízes ancestrais, um instrumento tão jovem, não se havia ainda constituído repertório que consagrasse as possibilidades de expressão a partir das técnicas européias que, por sua vez, eram também muito recentes. Embora Villa-Lobos tivesse dado a primeira contribuição para a formação do repertório de concerto com os estudos que dedicou ao instrumento, a obra não foi divulgada e absorvida em seu tempo.

1. O UNIVERSO DAS CULTURAS

Eric J. Hobsbawm, na introdução da *História Social do Jazz*, declarou: “A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. Quando se lê ‘cultura’ ou ‘artes’ em um livro, se está falando da cultura da minoria e da arte de poucos”.

A afirmativa de Hobsbawm encontra respaldo em trabalhos de diversos estudiosos, quer no âmbito da história tradicional, quer na própria historiografia musical.

No Brasil, Alfredo Bosi, ao falar em cultura brasileira, propõe que a denominação vá do singular para o plural – culturas brasileiras – expressão mais adequada à diversidade das manifestações materiais e espirituais de nosso povo. Ao classificar o termo cultura como “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso”, o autor assinala que poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, “centralizada no sistema educacional”, e uma cultura popular, “basicamente iletrada, que corresponde aos ‘mores’ materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (BOSI, 1993, p.309).

A estas duas faixas bem demarcadas, o autor acrescenta a cultura criadora, realizada por artistas / intelectuais que não atuam no ambiente universitário, e a cultura de massas, ligada aos sistemas de produção e mercado de bens de consumo. No que diz respeito ao cruzamento entre culturas, e mais propriamente ao tratar da possível interação entre a cultura erudita e a cultura popular, o autor ressalta que a cultura erudita simplesmente ignora as manifestações simbólicas do povo ou, quando por elas se interessa, demonstraria “o encanto pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso do oposto à frieza, secura e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepião diante do selvagem”(BOSI, 1993, p.309).

Entendemos que esses postulados, mais uma vez, incorrem nos riscos da generalização. Encarar os diferentes universos como compartimentos fechados significa deles abstrair o dinamismo social que os enriquece e que ao longo do tempo vem articulando e produzindo os mais variados bens culturais.

Em *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke estudou a cultura Européia entre 1500 e 1800, estabelecendo premissas teóricas de grande interesse para este estudo.

A primeira preocupação do autor diz respeito ao significado de “cultura popular”. Buscando uma alternativa à falsa impressão de homogeneidade que o termo sugere, Burke propõe utilizá-lo sempre no plural, ou substituí-lo por uma expressão como “a cultura das classes populares”. Para o autor, “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas” (BURKE, 1989, p.16).

Para construir sua teoria, Burke toma como ponto de partida a análise crítica do modelo cultural proposto pelo antropólogo Robert Redfield (1930), especificamente a definição de que em certas sociedades existiriam duas tradições culturais: a “grande tradição” da minoria culta, e “a pequena tradição” da maioria iletrada.

Peter Burke acredita que a definição da ‘pequena tradição’, enquanto tradição da não-elite, mostra-se inapropriada por ser ao mesmo tempo estreita e ampla demais: estreita por excluir aquelas pessoas para quem a cultura popular constituía uma segunda cultura; ampla, porque o termo ‘pequena tradição’, usado no singular, sugere uma homogeneidade que absolutamente não existe.

A proposta de modificação do modelo de Redfield, implica em que existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas como observa Burke, estas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais: elite e povo comum:

A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações (BURKE, 1989, p.55).

No processo de interação entre as tradições, o historiador diagnostica a existência de um “tráfego de mão dupla” entre cultura popular e cultura erudita, modelo que sensivelmente altera a concepção de “rebaixamento” social (termo usado por folcloristas do passado para designar a passagem da cultura de elite para a cultura popular) até então vigente. A teoria de rebaixamento, que implica num procedimento de aceitação passiva, é encarada pelo autor como tosca e mecânica. “Na verdade, as idéias são modificadas ou transformadas, num processo, que, de cima, parece ser distorção ou má compreensão, e, de baixo, parece adaptação a necessidades específicas”.

A história da música popular é rica em trocas desta natureza. Basta lembrar da polca, dança européia que, segundo inúmeros pesquisadores ‘desceu’ dos pianos dos salões para a música dos choros populares; a trajetória do lundu por sua vez, se estabeleceu no sentido inverso. Contramão e mão, o filho legítimo do batuque de negros *ascendeu* aos salões na forma de canção e posteriormente gênero instrumental. A análise dos processos de troca cultural a partir da teoria burkiana, se mostra de grande valia, especialmente por fornecer ferramentas que nos permitem abolir o uso de expressões do tipo *descida* e *ascensão*, que tão equivocadamente vêm sendo difundidas pela bibliografia brasileira no intuito de explicar a constituição de nossa cultura musical.

Peter Burke complementa sua teoria introduzindo peça fundamental para a manutenção do tráfego de mão dupla: traz à luz a figura do mediador, situado entre a ‘grande’ e a ‘pequena tradição’, cuja atuação desempenha um papel vital na interação entre elas. A figura do mediador se revela ferramenta privilegiada para compreensão da singularidade que caracterizou a difusão do violão na sociedade carioca.

1.2 INTELECTUAIS MEDIADORES

Ao focalizar a tradição popular como universo através do qual se constituiria o elemento nacional, intelectuais erigiram um discurso/exaltação do caráter brasileiro: Celso Magalhães publicou em 1873 artigos sobre a poesia popular brasileira; em 1889, Sant’Anna Nery lançou em Paris o “Folk-lore Brésilien”, apanhado de poesia, música e danças populares do Brasil; de Silvio

Romero temos os “Cantos populares do Brasil”(1897); quatro anos mais tarde é a vez de Mello Moraes Filho com “Festas e tradições populares do Brasil”, entre outros.

Em sua análise sobre o momento relativo ao período de decadência do Império e consolidação da República, o historiador Nicolau Sevcenko destaca duas principais tendências:

A mais simplista consistia em sublimar as dificuldades do presente e transformar a sensação de inferioridade em um mito de superioridade. (...). A outra implicaria num mergulho profundo na realidade do país a fim de conhecer-lhe as características, os processos, as tendências e poder encontrar um veredito seguro, capaz de descobrir uma ordem no caos do presente (SEVCENKO, 2003, p.106).

A partir da segunda linha de atuação, o historiador identifica um grupo de autores empenhados em fazer de suas obras instrumento de ação pública e de mudança histórica, ao qual atribui o nome de escritores - cidadãos: “exerciam suas funções com os olhos postos nos centros de decisão e nos rumos da sociedade numa atitude pervicaz de *nacionalismo intelectual*”. Uma vez metamorfoseados em escritores cidadãos, “esses autores despontavam para uma dupla ação tutelar: sobre o estado e sobre a nação (SEVCENKO, 2003, p. 283).

Essa atitude de “nacionalismo intelectual”, resvalando para o ufanismo, exaltação do caráter brasileiro encontrou no personagem-título do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, o mais simbólico e aguerrido defensor. Publicado em folhetins do Jornal do Comércio em 1911, a obra teve primeira edição em livro em 1915. Policarpo é um brasileiro por excelência. Seu patriotismo se reflete na ânsia de conhecer o país, o de melhor clima, da mais brava gente; em alimentar-se com os frutos de sua terra, em embrenhar-se na literatura nacional e mais radicalmente, em expressar-se no idioma de nossas verdadeiras raízes: o tupi-guarani.

Policarpo tinha muito de Lima Barreto. A reação do autor contra o cosmopolitismo refletia uma relação ambígua de admiração e receio contra o estrangeiro: “dela se originou a certeza de se construir uma nova identidade nacional, a partir da qual o país pudesse compor o sistema internacional em condições de autodeterminação e resguardo de sua soberania” (SEVCENKO, 2003, p. 283).

Antes que a busca pelo verdadeiro Brasil se configurasse em insanidade patriótica, Policarpo aplicou-se seriamente na orientação a que se propunha. Deveria encontrar em nossas tradições a criação genuína, despida de qualquer influência de elementos de culturas alheias.

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada de violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha (BARRETO, 1948, p.22).

Ao reconhecer a brasilidade da modinha acompanhada ao violão e ao iniciar-se nos estudos do instrumento, Policarpo tornou-se alvo de críticas da alta sociedade suburbana: “Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria ? (...). Mas não foi preciso por na carta; a vizinhança concluiu que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! (BARRETO, 1948, p.14).

O contraponto social é estabelecido também no ambiente familiar: a irmã de Quaresma não podia entender o interesse pelo instrumento em pessoas de algum gabarito, uma vez que foi criada vendo o violão entregue a *gente de condição inferior*. Ao replicar à irmã, Policarpo/Lima

Barreto marca na literatura (“como missão”), a proclamação do violão e da modinha como símbolos da nacionalidade: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede”. (BARRETO, 1948, p.15).

Consciente do “poder de contágio da literatura”¹, Lima Barreto efetivou assim a mediação do intelectual na construção simbólica de uma identidade nacional.

Deve-se observar que o nacionalismo da época adquiriu forte tendência regionalista. O caráter brasileiro que sobressai na literatura é encarnado na figura do mestiço, símbolo do cruzamento de três tradições culturais, elemento constituído de múltiplos encantos e forte dose de originalidade.

Em 1915, Afonso Arinos organizou ciclo de conferências sobre temas do folclore no estilo palestra-recital, realizadas no Teatro Municipal de São Paulo. Para a apresentação da conferência *Lendas e tradições brasileiras*, solicitou ao violonista e compositor João Pernambuco que se responsabilizasse pela parte musical. Arnaldo Guinle, Coelho Neto e Floresta de Miranda, visando o lançamento de uma antologia da música popular, solicitaram a Donga que João Pernambuco os acompanhasse na excursão que fariam pelo Nordeste. Pernambuco, que substituiu Raul Palmieri nos “Oito batutas”, estaria encarregado de recolher temas folclóricos para a futura publicação. A excursão do grupo foi um sucesso, e o repertório composto de sambas, desafios, canções e sapateados sertanejos seguia a linha de temas com sabor regional. Embora o clima fosse de exaltação das coisas nossas, não faltaram os críticos.

Em artigo publicado a 22 de janeiro de 1922, na Gazeta de Notícias, Benjamim Costallat faz referência ao conjunto:

Foi um verdadeiro escândalo, quando, há uns quatro anos, os “Oito batutas” apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida, em pleno almofadismo, no meio de todos esses meninos anêmicos, frequentadores de cabarets, que só falam francês e só dançam tango argentino!.

Ao crítico assombrava o contraponto entre o internacionalismo dos hábitos que inundavam o centro da cidade - costureiros franceses, livrarias italianas, sorveterias espanholas, automóveis americanos, sonorizados por músicas e músicos “bem brasileiros”.

2. O MOVIMENTO “PELO QUE É NOSSO”

No âmbito da música, a tendência regionalista foi amplamente absorvida. O interesse por assuntos populares fez surgir no Correio da Manhã a coluna *O que é nosso*, publicada no suplemento literário e ilustrado de domingo. Era também uma contrapartida à promoção de gêneros americanos como o shimmy e o chalerston que começaram a se difundir na capital.

A coluna se estabeleceu como verdadeiro fórum sertanejo. Publicavam-se poemas, contos, músicas, textos explicativos sobre a técnica do desafio, etc. O número inaugural, publicado a 19 de setembro de 1926, tem a benção de Silvio Romero:

(...) Se vocês querem poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por estes rincões, passem uma noite num rancho, a beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas

¹ Expressão de Nicolau Sevcenko

de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos de alpercatas e chapéu de couro, e peçam-lhe uma cantiga. Então sim. Poesia é no povo.

Em *O que é nosso* estavam presentes Catullo, Pernambuco, Patrício Teixeira, Quincas Laranjeiras, Sinhô, e um punhado de cantadores até então desconhecidos do público. Retomando a tradição da canção nacional, a coluna apresentava em grandes letras, o sub-título: pelo ressurgimento da modinha. O movimento criado pelo jornal alcançará grande repercussão com a promoção do concurso *O que é nosso - Grande concurso carnavalesco de sambas e maxixes*, realizado em fevereiro de 1927.

A abertura do evento foi oficializada com palestra de Luís Edmundo. Apresentaram-se vários intérpretes, cantores, violonistas, conjuntos, e no âmbito da música regional, alcançou enorme destaque o conjunto *Turunas da Mauricéia*, que havia chegado à cidade em janeiro. Augusto Calheiros, o Patativa do norte, cantor dos Turunas, foi aclamado, tendo sido eleito vencedor da categoria música regional: “Augusto Calheiros (Patativa), homenageou a arte nacional, a que é nossa, porque é a própria alma do povo”.

Os Turunas da Mauricéia mantiveram acesa a chama da tradição sertaneja no cenário da música popular, influenciando o surgimento de novos grupos como o “Bando de tangarás”, do qual faziam parte Braguinha, Noel Rosa, Almirante.

Afinada com a tradição regionalista, a coluna *O que é nosso* concretizava a retomada da consciência nacionalista que havia motivado o surgimento da “Revista do Brasil”. O editorial publicado em 19 de setembro de 1926, é bastante ilustrativo:

Cantemos! Pois. Revivamos a modinha nacional; o que é nosso, muito nosso, o que podemos ter orgulho da nossa alma – a fala dos nossos corações ... O violão! O alto-falante da alma nacional. Nenhum outro instrumento sabe exprimir tão bem os nossos cantares plangentes e alegres. (...) . Somos um país que não presta nenhum culto ao passado. O que é nosso não presta; o que vem de fora por qualquer outra via, de vapor ou de aeroplano, em regra achamos excelente, superior. Injustiça !

Vê-se então frutificada, a imagem simbólica cultivada por Policarpo Quaresma, consagrando o violão como timbre da alma nacional. Anos mais tarde, Manuel Bandeira endossaria esta compreensão de nossa sociedade e de nossas identidades culturais:

o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que ela melhor se casa. No interior, e sobretudo nos sertões do Nordeste, há três coisas cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da própria paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões (BANDEIRA, 1956, p.8).

CONCLUSÕES

Desde sua introdução em terras brasileiras, o violão vinculou-se à sociedade que se formou no Brasil. Por meio dele, a cultura musical das classes dominantes chegou ao alcance da cultura popular, assim como a produção burguesa absorveu os elementos daquela cultura indispensáveis à sua linguagem nacional.

A partir de 1850, a tendência das elites de retirarem-se das comemorações tradicionais de rua, refugiando-se nos clubes e salões em que se recorria a danças estrangeiras, levou à criação ao redor de 1870, de novas formas de sociabilidade entre as camadas populares. Dentre estas, destacam-se os *chorões*, grupo de músicos cuja atuação foi fundamental para o estabelecimento da gravação de discos a partir de 1902 e, posteriormente, do rádio em 1922.

Se a identificação do violão aos *chorões* e conjuntos populares deu origem a um imaginário em que o instrumento relacionava-se depreciativamente a setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criado tornaram-se, igualmente, um símbolo emblemático da nacionalidade (a ponto de ter sido distinguido o baixo melódico, associado ao registro grave do instrumento, como uma das características distintivas da música do Brasil).

Na raiz das mais variadas manifestações de gêneros musicais, o violão constituiu ainda a base harmônica que permitiu a passagem do samba do terreiro às rádios. Um exemplo bastante ilustrativo é a descrição de samba dada por mestre Cartola: “Samba duro e batucada são a mesma coisa (...). Os instrumentos eram o prato e a faca, e no coro as mulheres batiam palma. Aí, um -o que versava- ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer”. Certamente esse caráter de improvisação e o instrumental de percussão característicos deste samba não seriam assimilados pela indústria de discos: para que os meios de comunicação se abrissem ao novo gênero, foi necessária uma adaptação tanto na forma quanto no acompanhamento, façanha realizada pelos conjuntos de choro.

Nasceria assim o samba urbano carioca, que se consagraria em diversas formas, como o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque, o samba enredo, e, na década de 1950, em uma nova forma que não constitui propriamente um gênero musical, mas uma maneira de tocar que buscava transpor para as cordas do violão elementos percussivos característicos do samba tradicional, e que ficou mundialmente conhecida como a “batida bossa nova”. Não teria sido casualmente, que o pianista e compositor Tom Jobim ao tocar com Frank Sinatra nos EUA tivesse se acompanhado de um violão; o instrumento já estava totalmente identificado com a imagem do Brasil

O violão esteve presente na sociedade brasileira, tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações das camadas mais populares. Ao fazê-lo, assumiu lugar único, enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro de fins do século XIX às primeiras décadas do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. Literatura de violão. *Revista da música popular*.n.12, 1956.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasileira, 1989.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2.ed.Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2.ed. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.