



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

RENAN RIBEIRO FONSECA

**O VIOLÃO NAS ESCOLAS DE MÚSICA GOIANIENSES:  
Processos identitários e interações culturais sob o foco do represen-  
tacional**

Goiânia  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação      Tese

#### 2. Nome completo do autor

Renan Ribeiro Fonseca

#### 3. Título do trabalho

**O VIOLÃO NAS ESCOLAS DE MÚSICA GOIANIENSES: PROCESSOS IDENTITÁRIOS E INTERAÇÕES CULTURAIS SOB O FOCO DO REPRESENTACIONAL”**

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM      NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **RENAN RIBEIRO FONSECA, Discente**, em 26/11/2020, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Magda de Miranda Clímaco, Usuário Externo**, em 27/11/2020, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1699139** e o código CRC **1A75C680**.

---

RENAN RIBEIRO FONSECA

**O VIOLÃO NAS ESCOLAS DE MÚSICA GOIANIENSES:**  
Processos identitários e interações culturais sob o foco do representacional

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Música Cultura e Sociedade.  
Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Magda de Miranda Clímaco.

Goiânia  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Fonseca, Renan Ribeiro

O Violão nas Escolas de Música Goianienses [manuscrito] :  
Processos identitários e interações culturais sob o foco do  
representacional / Renan Ribeiro Fonseca. - 2019.  
CCX, 210 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Magda de Miranda Clímaco.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola  
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em  
Música, Goiânia, 2019.  
Bibliografia.  
Inclui lista de figuras.

1. Instrumento Violão. 2. Escolas de Música Goianienses. 3.  
Interações culturais. 4. Representações. 5. Processos Identitários. I.  
Clímaco, Magda de Miranda , orient. II. Título.



Serviço Público Federal  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Renan Ribeiro Fonseca para a obtenção do título de Mestre em Música.**

Aos trinta dias do mês de setembro de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, na sala cento e vinte da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Magda de Miranda Clímaco (orientadora e presidente da mesa EMAC/UFG), Ana Guiomar Rego Souza (membro titular interno EMAC/UFG), Fernanda Albernaz do Nascimento (membro titular interno EMAC/UFG) e prof. Jordão Horta Nunes (membro titular externo FCS/UFG), para julgar o trabalho final do candidato Renan Ribeiro Fonseca, intitulado **"O VIOLÃO NAS ESCOLAS DE MÚSICA GOIANIENSES: PROCESSOS IDENTITÁRIOS E INTERAÇÕES CULTURAIS SOB O FOCO DO REPRESENTACIONAL"**. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos, assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco Aprovado

Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza Aprovado

Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Aprovado

Prof. Dr. Jordão Horta Nunes Aprovado

Renan Ribeiro Fonseca faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.  
Goiânia, 30 de setembro de 2019.

Magda de Miranda Clímaco  
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco  
Presidente

Ana Guiomar Rego Souza  
Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza  
Membro

Fernanda Albernaz do N. Guimarães  
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento  
Membro

Jordão Horta Nunes  
Prof. Dr. Jordão Horta Nunes  
Membro

Werner Aguiar  
Prof. Dr. Werner Aguiar

Vice-Coordenador de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

## **DEDICATÓRIA**

À minha esposa, Glennyha Fernandes Duarte, meu filho Alexandre Duarte Fonseca e meus pais, Petronor de Carvalho Fonseca e Sandra Ribeiro Fonseca, que sempre apoiaram e incentivaram as minhas escolhas.

## AGRADECIMENTOS

À minha amada esposa Glennyha Fernandes Duarte, companheira que tem incentivado e apoiado de forma incondicional as minhas escolhas em todas as jornadas de nossas vidas.

Aos meus pais, Petronor de Carvalho Fonseca e Sandra Ribeiro Fonseca, pelo amor, incentivo e suporte que tem acompanhado a minha trajetória musical.

Ao meu amado filho Alexandre Duarte Fonseca, por existir em minha vida.

A todos os familiares que me apoiaram, em especial aos meus irmãos Ludimila Ribeiro Fonseca e Marcelo Ribeiro Fonseca, que também sempre estiveram presentes em momentos importantes da minha vida.

À minha orientadora, Magda de Miranda Clímaco, pelas importantes contribuições e por ter incentivado o desenvolvimento deste objeto de estudo desde o início do processo.

Às professoras, Fernanda Albernaz e Ana Guiomar Rêgo Souza, pelas considerações e contribuições, relatos de experiência e disponibilidade que, pertinentemente, contribuíram com este trabalho.

Aos membros da banca de defesa, prof. Jordão Horta Nunes, profa. Ana Guiomar Souza e profa.<sup>a</sup> Fernanda Albernaz, que aceitaram participar deste momento contribuindo para importantes direcionamentos.

À todos os professores que ao longo de minha vida contribuíram com o meu processo de aprendizagem e estudo, em especial o querido amigo João Fernandes, tanto por ter aceitado participar e contribuir com este trabalho, quanto pelos momentos prazerosos de bate-papo e de práticas envolvendo música. Além de, Estércio Marquez Cunha por horas de discussões, formulações e contribuições com a formação que extrapolou a minha vida acadêmica.

À todos os membros das instituições visitadas nesta pesquisa, a Escola de Música Holanda, o Instituto Gustav Ritter, o Instituto Federal de Goiás e a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, que disponibilizaram seus espaços e permitiram a realização de entrevistas que foram fundamentais para a construção deste trabalho. (Coloque os nomes das escolas como estão no corpo do trabalho RENAN)

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo identificar as representações relacionadas ao violão que circulam em quatro escolas selecionadas na cidade de Goiânia - a *Holanda Escola de Música*, o *Instituto Gustav Ritter*, o *Instituto Federal de Goiás (IFG)*, e a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, uma escola particular, uma estadual e duas federais - que têm investido no ensino do instrumento na cidade, percebidas não só como campos de produção do ensino musical, mas também como *lócus* de prática e interação entre grupos relacionados à música de diferentes dimensões culturais, ou seja, diferentes campos de produção musical. Para se alcançar este objetivo, em um primeiro momento, investiu-se na fundamentação em autores que têm discorrido sobre representações forjadoras de processos identitários, como Chartier (2002) e Hall (2014), visando um embasamento para o enfoque de algumas representações relacionadas à trajetória histórica do violão tanto na sociedade brasileira, quanto na sociedade goianiense. Em um segundo momento, buscou-se conhecer as iniciativas e formulações das primeiras instituições de ensino da música, primeiros conservatórios e universidades brasileiras, e, neste contexto, as representações que circularam relacionadas ao violão, que levaram à necessidade do instrumento se libertar do preconceito histórico, do estigma, da marginalização, que o impediam de ali atuar, o que só aconteceu mais recentemente com a criação de cursos de violão nas academias do país. Já em um terceiro momento, a partir da fundamentação em Bourdieu (2003), que discorreu sobre campos de produção cultural, onde os diferentes capitais culturais, o capital econômico e o capital simbólico se entrecruzam em processos de interação e conflito constantes, evidenciando lutas de representações, foram registrados os resultados da análise, interpretação, comparação e entrecruzamento dos dados colhidos através da pesquisa de campo e das entrevistas realizadas nas escolas selecionadas. Esta circunstância possibilitou identificar representações que apontaram para as peculiaridades do ensino do violão e dos repertórios adotados em cada uma destas instituições, observados sempre tanto na sua relação com as interações culturais efetivadas, com as lutas de representações existentes que acontecem em um campo de produção cultural, quanto na sua relação com as representações que se evidenciaram no estudo da trajetória histórica do instrumento, cujos resíduos ainda atuam na cidade de Goiânia.

**Palavras-chave:** Instrumento Violão; Campos de produção do ensino do violão; Escolas de Música Goianienses; Interações culturais; Representações; Processos Identitários.

## ABSTRACT

This research aimed to identify the guitar-related representations that circulate in four selected schools in the city of Goiânia - the Holanda Escola de Música, the Instituto Gustav Ritter, the Instituto Federal de Goiás (IFG), and the Escola de Música e Artes Cênicas of UFG, a private school, a state school and two federal ones - that have invested in the teaching of the instrument in the city, perceived not only as fields of production at musical education, but also as a *locus* of practice and interaction between groups related with the music of different cultural dimensions, that is, different fields of musical production. To reach this objective, firstly, it was invested in theoretical foundation in authors who have been disserting about forging representations of identity processes, such as Chartier (2002) and Hall (2014), aiming at a basis for the focus of some representations related to the historical trajectory of the guitar in Brazilian society as well as in Goiania's society. In a second moment, we sought to know the initiatives and formulations of the first institutions of music education, first conservatories and Brazilian universities, and, in this context, the representations that circulated around to the guitar, which led to the need for the instrument to be released of the historical prejudice, the stigma, the marginalization that prevented him from acting there, which only happened more recently, with the creation of guitar courses in the academies of the country. Already in a third moment, from the foundation in Bourdieu (2003), which discussed about fields of cultural production, where the different cultural capitals, economic capital and symbolic capital intersect in processes of constant interaction and conflict, evidencing struggles of representations, the results of the analysis, interpretation, comparison and intersection of data collected through the field research and interviews conducted in the selected schools were recorded. This circumstance made it possible to identify representations that pointed to the peculiarities of guitar teaching and the repertoires adopted in each of these institutions, always observed both in their relationship with the cultural interactions effected, with the struggles of existing representations that take place in a cultural production field, regarding its relation to the representations that were evidenced in the study of the historical trajectory of the instrument, whose residues still act in the city of Goiânia.

Keywords: Guitar instrument; Production fields of guitar teaching; Goiania's Music Schools; Cultural interactions; Representations; Identity Processes.

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1. Instrumento musical Vihuela do Museu Jaquemart - André Museum – Séc. XVI

Fig.2. Instrumento musical Vihuela do Museu Jaquemart - André Museum – Séc. XVI. Número de Cordas. Podem ser observadas as ordens duplas onde cada afinação possui duas cordas oitavadas.

Fig. 3. Capa de um método do século XVI. A figura de Orfeu tocando viola de mão, ilustrando o método *El Maestro* de Luis de Milán, utilizado até hoje em instituições de ensino superior brasileiras.

Fig. 4. Instrumento Musical: Guitarra Barroca séc. XVII.

Fig. 5. A cidade de Goiânia na época de sua construção na década de 1930 e na atualidade

Fig. 6. Conjunto de seresteiros da antiga capital do estado, a cidade de Goiás. Presença do violão.

Fig. 7. Orquestra da Cidade de Pirenópolis – Criada em 1923 – Fotografada em 1927. Violão com o último músico em pé na fila de trás.

Fig. 8. Alunas de música do Colégio Santa Clara executando instrumentos

Fig. 9. Dependências da *Holanda Centro de Educação Musical* situada no centro da cidade. Espaço com brinquedos e mesa de estudo.

Fig. 10. Recepção da *Holanda Centro de Educação Musical*, pais e acompanhantes esperando o término das aulas

Fig. 11. Sala de Aula da *Holanda Centro de Educação Musical* – Aparelhos e Caixas de Som Disponíveis na Sala de Aula

Fig. 12. Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical*- Instrumentos musicais dispostos na sala de aula.

Fig. 13. Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical*- Equipamentos presentes nas salas de aula.

Fig. 14. Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical*- Teclado utilizado em aulas de instrumento.

Fig. 15. Professora Diones Amaral da *Holanda Centro de Educação Musical*

Fig. 16. Árvore de natal nas dependências da *Holanda Centro de Educação Musical* nos meses de novembro e dezembro

Fig. 17. Capa do método TKT Violão Popular de autoria de Luis Stelzer

Fig. 18. Professora Júlia Holanda, Diretora da *Holanda Centro de Educação Musical*

Fig. 19. Professor Franklin Machado, Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*

Fig. 20. Professor de violão Franklin Machado da *Holanda Centro de Educação Musical* em sala de aula

Fig. 21. Professor de violão Evanildo Freitas da *Holanda Centro de Educação Musical* em sala de aula.

Fig. 22. Fachada *Art Déco* do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* e Capela.

Fig. 23. Corredores do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* .

Fig. 24. Uma das áreas comuns do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* .

Fig. 25. Apresentação orquestra de violão popular do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* . Foto retirada na Capela da instituição.

Fig. 26. Apresentação de alunos do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Foto retirada na Capela da instituição

Fig. 27. Professores de violão Sílvio Oliveira e Alberto Sousa do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* .

Fig. 28. Método de Iniciação ao violão de autoria de Henrique Pinto utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* .

Fig. 29. Métodos de Harmonia e Improvisação de autoria de Almir Chediak utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.

Fig. 30 Métodos de Harmonia e Improvisação de autoria de Nelson Farias utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo*

Fig. 31 Fachada da Escola Técnica Federal de Goiás hoje *Instituto Federal de Goiás* (IFG) –Art Déco

Fig. 32. Corredores do IFG. Mochilas, instrumentos e alunos espalhados pelos espaços internos da Instituição

Fig. 33 Corredores do IFG

Fig. 34 Roupas de apresentação dos alunos penduradas pelos armários dos corredores do IFG

Fig. 35. Professor Maurício Mendonça – Coordenador do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*.

Fig. 36. Sala de aula de violão durante observação do pesquisador

Fig. 37. Sala de aula do *Instituto Federal de Goiás*

Fig. 38. Teatro *Instituto Federal de Goiás*.

Fig. 39. Foto da Capa dos Estudos para 1º Ano de Violão de Isaías Sávio

Fig. 40. Capa do Método de Iniciação ao violão de autoria de Henrique Pinto utilizado no *Instituto Federal de Goiás* (IFG).

Fig. 41 e 42. Aula do professor Maurício Mendonça. Alunos do 4º ano apresentam obras de cunho erudito para o professor e colegas de turma

Fig. 43. Programa de recital do Grupo de violões do Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical do *Instituto Federal de Goiás* apresentado no dia 24 de julho de 2018, evidenciando obras do campo de produção musical erudito e do campo de produção musical popular

Fig. 44. Alunos da orquestra de violões do IFG

Fig. 45. Faixada da entrada da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Campus 2 Samambaia.

Fig. 46. Rampas que interligam os três pavimentos do prédio da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Campus 2 Samambaia.

Fig. 47. Área comum da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Final da rampa onde muitas vezes acontecem apresentações musicais, sobretudo, de música popular

Fig. 48. Mini-Auditório da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Apresentação de Mesa-Redonda durante o IX Simpósio Internacional de Musicologia 2019 promovido pela instituição.

Fig. 49. Pesquisador Renan Ribeiro Fonseca à esquerda e o professor e Diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Dr. Eduardo Meirinhos.

Fig. 50. Recital de alunos e egressos do Curso de Música/Composição realizado no Teatro Belkiss Spenciere durante o IX Simpósio Internacional de Musicologia, 2019

Fig. 51. Recital no Centro Cultural da UFG 2018. Duo Professora Ana Flávia Frazão da EMAC/UFG e o violoncelista alemão Bernhard Lörcher, Concerto de Abertura da Série Concertos UFG.

Fig. 52. Material iconográfico, folder da apresentação de Henrique Cazes e Rogério Caetano no Centro Cultural da UFG no encerramento do Simpósio Internacional de Musicologia de 2019.

Fig. 53 Cavaquinista Henrique Cazes e o violonista de 7 Cordas Rogério Caetano. Apresentação no Centro Cultural UFG 2019.

Fig. 54 Print do site da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Inscrições abertas, notícias sobre cursos e notícia do recebimento de comendas por destaque cultural por professores da instituição.

Fig. 55 Print do site da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Detalhe sobre o recebimento de comendas pelos professores

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução.....</b>  | <b>14</b>  |
| <b>Capítulo 1 O Violão e Suas Representações na Sociedade Brasileira.....</b>   | <b>27</b>  |
| 1.1 - Um pouco mais sobre as representações.....  | 28         |
| 1.2 - O Violão no Brasil e representações.....  | 34         |
| 1.2.1 – Vihuelas, violas e guitarras.....   | 35         |
| 1.2.2 – O violão na sociedade e na música brasileira.....   | 45         |
| 1.3 - O Violão em Goiânia, Representações e primeiros processos identitários.....   | 50         |
| 1.3.1 – Os primórdios do violão na cidade.....  | 53         |
| <b>Capítulo 2 – O Violão nas Instituições de Ensino Musical no Brasil e...<br/>representações!.....</b>   | <b>61</b>  |
| 2.1 Histórico das Instituições de Ensino no Musical no Brasil.....  | 61         |
| 2.2 O Preconceito com o Violão e sua aceitação nas Instituições de Ensino.....  | 64         |
| 2.3 Os Primeiros Violonistas de Concerto.....   | 68         |
| 2.3.1 O papel do violão de concerto de Heitor Villa-Lobos.....  | 69         |
| 2.3.2 Professores e Instrumentistas nas Instituições de Ensino Musical.....   | 72         |
| 2.4 Os Violonistas Adentram as Instituições.....  | 73         |
| 2.5 A entrada do violão nas instituições de ensino da música em Goiânia e...<br>representações!.....  | 78         |
| <b>Capítulo 3 – Dois campos de produção do ensino musical e suas repre-<br/>sentações: uma instituição particular e uma instituição estadual.....</b> | <b>84</b>  |
| 3.1 O Campo de Produção Cultural Segundo Bourdieu.....  | 85         |
| 3.2 O conceito de campo de produção cultural e a abordagem das instituições<br>selecionadas.....  | 89         |
| 3.3 <i>Holanda Centro de Educação Musical</i> - uma Escola Particular.....  | 92         |
| 3.3.1 Dependências Físicas.....   | 93         |
| 3.3.2 Divulgação em Mídias, Matriz Curricular, Métodos e Módulos.....   | 99         |
| 3.3.3 Outros Relatos.....   | 106        |
| 3.4 Uma Escola Estadual: <i>Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter</i> .....   | 119        |
| 3.4.1 Dependências Físicas.....   | 121        |
| 3.4.2 Divulgação em Mídias, Matriz Curricular e Métodos de ensino.....  | 126        |
| 3.4.3 Outros Relatos.....   | 133        |
| <b>Capítulo 4 – Dois campos de produção do ensino musical e suas repre-<br/>sentações: duas instituições Federais.....</b>                            | <b>143</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 4.1 Uma Escola Técnica Federal: <i>Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás – Instituto Federal de Goiás (IFG)</i> ..... | 143        |
| 4.1.1 Dependências Físicas.....  | 145        |
| 4.1.2 Divulgação em Mídias e Matriz Curricular.....  | 152        |
| 4.1.3 Outros Relatos. ....   | 163        |
| 4.2 - <i>Escola de Música e Artes Cênicas da UFG: Intituição de ensino federal</i> .....   | 167        |
| 4.2.1 Dependências Físicas.....  | 169        |
| 4.2.2 Divulgação em Mídias e Matriz Curricular.....  | 176        |
| 4.2.3 Outros relatos.....  | 183        |
| <b>Considerações Finais</b> .....  | <b>194</b> |
| <b>Referências Bibliográficas</b> .....  | <b>200</b> |
| <b>Apêndice</b> .....  | <b>207</b> |

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa teve como objeto de estudo as representações relacionadas ao violão que circulam em quatro escolas selecionadas na cidade de Goiânia que têm investido no ensino do instrumento: *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)*, *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG)* e *Holanda Centro de Educação Musical*. Estas escolas, inicialmente foram percebidas não apenas como centros de formação, mas também como *locus* de interação (conflituosa ou não) entre grupos relacionados às diferentes dimensões culturais que trabalham com o violão no cenário musical goianiense.

Importante lembrar que a cidade de Goiânia, uma das primeiras cidades projetadas no país, foi percebida em Goiás no cenário da década de 1930 como um símbolo do moderno que se colocava junto à tradição. Isto num contexto não só de enfrentamento em relação à antiga capital, a cidade de Goiás, ou relacionado a uma circunstância geradora da idéia de reforço da inerência à nação brasileira de uma capital que surgia naquele momento no cerrado central do Brasil, mas também numa valorização do contexto em que esta capital, nessa situação de pertencimento, estava ligada à comunidade econômica europeia. Esta cidade que emergia na década de 1930, em sintonia com a *Marcha para o Oeste*<sup>1</sup>, estaria então alinhada com os ideais brasileiros que visavam um movimento de civilização e modernização do interior do país (MELO, 2012). Uma cidade que já nasceu convivendo de forma mais acentuada com o plural, com o diverso, portanto. Segundo Chaul (2009), buscava-se uma capital que visasse o “progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a econômica”. Segundo esse autor,

---

<sup>1</sup> Marcha para o Oeste – Projeto político-econômico do governo de Getúlio Vargas que, baseado nas desenvolvidas nos séculos XVIII e XIX, tratava de possibilitar o avanço capitalista para o interior do país sobre a premissa do desenvolvimento sociocultural brasileiro diante do “atraso” histórico em relação ao litoral do país (CHAUL, 2009, p. 100 e 110).

foi, portanto, o argumento do progresso que sustentou a mudança da capital. Justificativa de Pedro Ludovico Teixeira em sua obra *Como e por que construí Goiânia*: “Como poderia dirigir e acionar o desenvolvimento colossal do território goiano numa cidade como Goiás, isolada, trancada pela tradição e pelas próprias condições topográficas ao progresso?” Segundo o interventor, a marcha desenvolvimentista do Estado necessitava, assim, de uma “capital acessível, que irradiasse progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a econômica, ligada à maioria dos municípios por uma rede rodoviária planejada.” Goiânia simbolizaria o avesso do atraso e poderia retirar o Estado de sua atávica decadência (CHAUL, 2009, p. 104).

Incorporando essa marca da modernidade, do novo, que já estava na base da sua construção na década de 1930, Goiânia vem interagindo também com o cenário acentuadamente híbrido pós-moderno, fomentador do descentramento dos processos identitários, de contextos em que identidades distintas e não fixas emergem, realçando o seu caráter performático (HALL, 2014). Um contexto em que impera a diversidade acentuada proveniente da “compressão tempo/espaço” que se instalou no transcorrer do século XX, decorrente, dentre outras circunstâncias, do desenvolvimento intenso e historicamente localizado dos meios de comunicação e transporte, conforme observado por Hall (2014) e Harvey (2013). Este cenário, seu diálogo entre o local e o global, ambienta um cenário de diversidade cultural que integra a vida da sociedade goianiense, fomenta o cultivo de diversos grupos e gêneros musicais que se relacionam, interagindo e/ou conflitando.

Perpassando os vários cenários desta diversidade, o violão, por sua versatilidade e sonoridade peculiar, pelo livre trânsito entre as camadas sociais e musicais da sociedade goianiense que conquistou, tem sido cultivado cada vez mais na cidade. Como bacharel em música pela Universidade Federal de Goiás, egresso do curso de Música/habilitação violão, como um estudioso do instrumento que teve formação principalmente na dimensão cultural erudita<sup>2</sup>, e como um músico que circula atualmente por Goiânia, tenho tido condições de perceber uma ampliação das instituições de ensino de música e novos investimentos no ensino do instrumento. Instituições e iniciativas que, graças também às diretrizes do ensino

---

<sup>2</sup> Utilizo aqui a expressão “dimensão cultural erudita”, apesar de consciente das limitações dos significados implicados com o termo “erudito” e das discussões que existem em torno da sua utilização hoje, por não se ter chegado ainda a uma denominação mais apropriada dessa dimensão cultural, ligada à abstração e sistematização do conhecimento acumulado por uma sociedade. Prefiro utilizá-lo no lugar de outros que têm circulado como, por exemplo, música culta, música de elite, música clássica, dentre outros.

superior e básico que têm vigorado<sup>3</sup>, têm possibilitado nas suas dependências a convivência de indivíduos que investem na música de diferentes dimensões culturais, diferentes campos de produção cultural<sup>4</sup>, portanto, segundo fundamentação em Bourdieu (2003). Uma circunstância que propicia a interação mais acentuada com a diversidade na cidade moderna que interage com o cenário pós-moderno, e, neste contexto e de acordo com este autor, a percepção de lutas de representações, cujo significado será abordado com mais detalhes adiante.

Em um primeiro olhar, pareceu ser notória a importância das escolas de ensino em música goianienses no desenvolvimento da formação dos violonistas desta sociedade. Devido à quantidade de professores, alunos e profissionais que cultivam a música de dimensões culturais distintas, diferentes campos de produção musical, o ambiente destas instituições têm se transformado em um palco de conflitos e/ou interações culturais que proporciona a convivência de um repertório eclético e a formação de indivíduos que convivem com o ecletismo musical. Nessa ambiência, em que esses grupos se comunicam, interagem e entram em conflito, processos identitários têm se forjado gerando discursos, ideias, apropriações, símbolos e significados que se incorporam em suas práticas musicais, ou seja, representações socioculturais. Daí a importância da fundamentação também em Chartier (2002; 1991) e Pesavento (2003; 1995), que abordam essas representações. Segundo Chartier (2002), as representações, que se objetivam no conjunto de práticas, percepções, apropriações e significados que fomentam a manutenção dos discursos de diferentes identidades, permitem articular três modalidades de relação com o mundo social:

---

<sup>3</sup>As diretrizes do ensino superior e básico que, têm vigorado até a construção do presente trabalho, ressaltam a importância de uma educação inclusiva e com respeito às diferenças étnico-raciais e culturais (MEC-BRASIL, 1996), fomentam as políticas de ampliação de vagas nas universidades públicas e particulares (SOUZA, 2015, p.12), e propõe, segundo o Art. 2º, que a educação, dever da família e do Estado, seja inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tendo por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (LDB, LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996).

<sup>4</sup> Utiliza-se aqui a expressão “campo de produção cultural” tendo em vista a fundamentação em Bourdieu (2003), quando observa que cada campo de produção de atividades humanas têm suas peculiaridades, seus “rituais”, ou seja, incorpora um *habitus* que o identifica, assim como apresenta um campo de forças diferentes que se confrontam de acordo com cada campo: o capital cultural, o capital econômico, e o capital simbólico. **O que não significa que campos de produção e forças diferentes estejam isolados em nichos impenetráveis, pelo contrário, estão sempre em interação, seja essa interação conflituosa ou não.** Foi também baseado em Bourdieu (2003), nessa concepção, que Chartier (2002) utilizou a expressão **lutas de representações**, que será abordada mais devagar adiante.

em primeiro lugar **o trabalho de classificação e de delimitação** que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, **as práticas** que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, **as formas institucionalizadas e objetivas** graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 2002, p. 23) [Grifos meus]

Foi colocada a possibilidade da construção das distintas identidades implicadas com o violão nas instituições selecionadas<sup>5</sup> demonstrarem, através das práticas musicais, e dos discursos proferidos pelos entrevistados, as diferentes representações que circulam sobre o instrumento na instituição observada, e, nesta circunstância, evidenciarem também lutas de representações<sup>6</sup>. Baseado nas considerações de Bourdieu (2003), que demonstra as diferentes relações de poder existentes entre os indivíduos que pertencem a um campo de produção cultural, o representacional, muito próximo ao conceito de *habitus* deste autor, tem condições de revelar a relação que os violonistas, na sua interação com professores, alunos, diretores, pais, dentre outros personagens, constroem nas instituições analisadas, e, de maneira mais abrangente, nas instituições e na sociedade com as quais interagem. Isto tendo em vista também que o simbólico, que dá suporte ao representacional, integra um discurso, seja ele evidente ou intrínseco às relações estabelecidas por um grupo, promotor da construção de identidades sociais e individuais capazes de implicar na disputa de poder dentro de uma trama sócio-cultural. Segundo Pesavento (2003), levando em consideração este contexto implicado com lutas de representações inerentes à convivência de diferentes grupos culturais numa trama sócio cultural,

aquele que tem o poder simbólico tem o poder de dizer e fazer crer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que o grupo vai impor a

---

<sup>5</sup> **As instituições selecionadas neste trabalho, são percebidas como um campo de produção cultural maior**, propiciador da interação e do diálogo (conflituoso ou não) entre vários outros campos de produção cultural).

<sup>6</sup> Para Chartier, baseado em Bourdieu (2003), “as lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas para se compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social - como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas - muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais” (CHARTIER, 2002, p. 17).

sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e categorizações, de propor valores e normas que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e papéis sociais (PESAVENTO, 2003, p. 41-42).

A menção ao instrumento violão em instituições de ensino remete à figura do professor violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977), um dos responsáveis por esta circunstância. De acordo com Dudeque (1994), Sávio tem a sua formação violonística relacionada ao campo de produção musical erudita, ao professor Miguel Llobet. Morou na Argentina, e, mais tarde no Brasil, no Rio de Janeiro (1932- 1940) e em São Paulo. Nesta última cidade, onde fundou a *Associação Cultural Violonística*, isto aconteceu a partir de 1941. Foi professor e fundador da primeira cadeira de violão do país no *Conservatório Dramático e Musical* de São Paulo no ano de 1947, que hoje integra a *Praça das Artes* com o *Módulo das Escolas*, inaugurado em dezembro de 2012 (DUDEQUE, 1994).

Historicamente, o violão na sociedade brasileira<sup>7</sup> se vincula às representações relacionadas ao campo de produção da música popular brasileira, às manifestações populares, apesar da importância da produção de Sávio para o desenvolvimento do ensino e formação dos violonistas brasileiros relacionados ao campo de produção musical erudito. Por outro lado, é evidente na trajetória histórica das instituições públicas de ensino básico, técnico e superior, entendidas aqui também, de uma forma mais ampla como campos de produção musical<sup>8</sup> onde diferentes forças atuam (BOURDIEU 2003), que houve um “fechamento” do ensino deste instrumento tendo em vista um investimento na dimensão cultural erudita, que, historicamente, se comunicou pouco com as outras dimensões e realidades provenientes da música popular, devido ao contexto histórico dos campos de produção que fomentaram a criação destas instituições. No entanto, Scarduelli e Fiorini (2015), observaram que atualmente a própria maneira tradicional de se passar o conteúdo relacionado ao campo de

---

<sup>7</sup> Apesar de em vários momentos utilizar referências do violão brasileiro ligado a outras capitais, neste trabalho, ao levantar a sua trajetória histórica no país, estará sendo priorizado o violão brasileiro proveniente do eixo Rio-São Paulo, exatamente pela importância desse eixo no seu desenvolvimento.

<sup>8</sup> As escolas de música selecionadas serão percebidas aqui também, de forma mais ampla, como campos de produção do ensino musical, que além de admitir a incorporação de um *habitus*, está sujeito à interação de diferentes forças, conforme já exposto na nota de rodapé 4. Cada escola selecionada apresentará investimentos, valorações e categorizações próprias, além de estarem sujeitas à interação conflituosa ou não entre diferentes capitais culturais, simbólicos e econômicos, à inevitável interação com outros campos de produção musical, portanto. Uma interação que foi prevista por Bourdieu (2003) na sua teoria. Há escolas que vão estar ligadas, na sua trajetória histórica, a outras instituições que lhe legaram um capital cultural relacionado ao campo de produção musical erudito. Outras escolas, no entanto, estarão mais ligadas à força do capital econômico e, por isso, estarão menos ligadas a um campo de produção musical específico. Cada uma, portanto, tem um capital predominante que estará em relação às outras forças que ali circulam.

produção musical erudito vem perdendo força nestas instituições, se moldando às novas realidades tecnológicas e sociais presentes na realidade dos alunos. Vivendo sempre muito perto da realidade dessas instituições públicas e do universo maior do violão na cidade de Goiânia, tenho observado também que os alunos e profissionais que passam ou passaram por elas têm, de um modo geral, promovido uma abertura maior em direção à dimensão popular dentro de seus ambientes de trabalho, seja performático ou educacional, muitas vezes, a fim de garantirem sua própria sobrevivência.

Delineado esse cenário histórico, junto a dados colhidos nas pesquisas de campo, pode ser dito que o cenário violonístico das escolas de ensino musical da cidade de Goiânia selecionadas têm condições de expor um cenário abrangente sobre esta realidade. Evidenciar diálogos, discursos e conflitos que impulsionam percepções, interpretações e discussões, ou seja, o representacional que pode esboçar a realidade do violão na atualidade. Visando uma abrangência e diversidade maior, foram escolhidas para esse estudo a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG)* e o *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG/GO)*, exatamente pelo seu longo tempo de atuação na cidade e por estarem sujeitas às diretrizes do Ministério de Educação; a instituição estadual *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, por estar também atuando há muito tempo na cidade, por estar sujeita a uma procura significativa por vagas e por oferecer a visão das diretrizes estaduais; e a *Escola HOLANDA Centro de Educação Musical*, representando aqui o ensino privado, selecionada também por estar atuando desde 1998 na cidade, o que lhe confere solidez e investimento em trabalho contínuo, contando atualmente com três filiais, o que abrange um público alvo elevado e um público de vários poderes aquisitivos, que direcionam seu ensino, sobretudo, para o público de maior poder aquisitivo. As escolas selecionadas nesta pesquisa, portanto, têm condições de fornecer materiais para uma interpretação mais ampla da construção das identidades na formação dos diversos grupos e indivíduos que utilizam o violão na sociedade goianiense. Pressupõe-se que, quando observados sobre a perspectiva dessas instituições de ensino de música e dos mecanismos relacionados à percepção do representacional, os atores sociais que as integram (alunos, professores, coordenadores, diretores), sua história e atuação, deixarão transparecer as distintas identidades que geram perspectivas, interações, conflitos, simbolismos, significados e apropriações no ambiente musical institucional e da cidade. Foram entrevistados vinte e um desses atores: doze professores, cinco alunos, dois coordenadores e dois diretores. Foi aplicado um questionário para um total de quatorze alunos. Penso que a linguagem adotada

por esses grupos por vezes se distanciam e às vezes também se moldam, para, assim, garantir o atendimento ao mesmo tempo de diretrizes institucionais e a perpetuação dos seus ideais, mas sem deixar de gerar nos ambientes escolares mencionados, por um lado, o que Ginzburg (2006) definiu como processo de circularidade cultural<sup>9</sup>, e, por outro lado, o que Chartier (2002) chamou de lutas de representações.

Foram essas reflexões, que se juntaram à experiência que tive durante minha formação musical e profissional, que aconteceu tanto em instituições públicas quanto particulares, que levaram às questões que pretendo responder nessa pesquisa: Qual o papel das escolas de música selecionadas, neste trabalho, na formação musical dos alunos de violão em Goiânia? Que constructos, imagens, ideias, elas passam sobre o instrumento? Existe a preocupação em focar o repertório ligado a diferentes campos de produção musical, dimensões culturais, portanto, ou há a priorização de um campo de produção musical? Como os diferentes grupos identitários que ali transitam convivem, como interagem com a diversidade cultural? Enfim, quais os discursos adotados por essas instituições e pelos atores sociais que as integram? Que representações (e lutas de representações) circulam nesses ambientes? Para responder tais questionamentos, esta pesquisa teve como objetivo identificar as representações relacionadas ao violão e à adoção do seu repertório em quatro escolas selecionadas na cidade de Goiânia que tem investido no ensino do instrumento, percebidas não só como centros de formação, mas também como *locus* de prática e interação entre grupos relacionados à música de diferentes dimensões culturais, ou seja, diferentes campos de produção musical.

Quanto à trajetória metodológica selecionada para a execução desta pesquisa, tendo em vista também o que foi mencionado até esse momento, importante dizer que implicou na busca de elementos do cenário sociocultural e musical goianiense, com ênfase na história da cidade moderna, projetada, e da trajetória do violão nessa cidade; na observação e análise *in loco* das ações das escolas selecionadas relacionadas ao ensino do instrumento e a resposta dos alunos a elas, buscando também o conteúdo das suas matrizes curriculares e/ou métodos adotados, os programas e os repertórios relacionados aos cursos de violão; na percepção de como se dá em cada uma o cultivo da música para violão de diferentes di-

---

<sup>9</sup>Carlo Ginzburg, no prefácio de sua obra *O queijo e os vermes* (São Paulo: Companhia das letras, 2006), utilizou a expressão *Circularidade cultural* para evidenciar a inevitabilidade das influências recíprocas entre as diversas dimensões culturais e temporais que constituem a trama social. O autor nesse trabalho lembra que esse conceito já estava implícito na obra de Mikhail Bakhtin.

mensões culturais. Isto visando sempre identificar práticas, discursos, *constructos* simbólicos, imagens, relacionados ao cultivo da música, o que implicou em observação, análise e interpretação constante de ações humanas, na escolha de uma fundamentação teórica apropriada para abordar o objeto, a opção pela noção de campo de produção cultural (BOURDIEU, 2003), pelas representações e lutas de representações sócio-culturais (CHARTIER, 2002), forjadoras de processos identitários que têm como base o simbólico (HALL, 2014), utilizadas também como instrumento de análise.

Descrição de uma trajetória metodológica, portanto, que leva à percepção de que se trata de uma pesquisa qualitativa. Não bastou chegar a compreensões que se justifiquem apenas na sua redução a números, sendo necessário o aprofundamento do pesquisador na coleta de dados que, analisados e interpretados, tiveram condições de possibilitar a compreensão dos fenômenos sociais, evidentes ou não, que constituem e interagem com o discurso dos violonistas goianienses e das instituições de ensino que frequentam na cidade de Goiânia. Segundo Minayo, citado por Gerhardt e Silveira, tendo em vista também a necessidade constante do ato de analisar e interpretar ações humanas por parte do pesquisador,

na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. (...) Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.32)

A pesquisa qualitativa permitiu a adoção de procedimentos metodológicos como a pesquisa de campo, possibilitando a observação direta e a construção de dados junto ao cotidiano das pessoas e das instituições que pertencem à realidade do objeto pesquisado, conforme descrito por Fonseca, citado por Gerhardt e Silveira (2009, p.37). Esta técnica tem possibilitado condições de observação direta do desenrolar dos investimentos no instrumento violão nas instituições selecionadas, acontecendo nas salas de aula, em recitais, nas reuniões, nas situações informais como corredores, sala de espera, hall. Na verdade, tem propiciado a observação de “campos do representacional”, de acordo com uma análise das dimensões do representacional segundo Moscovici (1978; 2003), integrada pela observação de mais outras duas dimensões: a “atitude”, a análise das atitudes valorativas do sujeito em relação ao objeto da pesquisa e a “informação”, a análise da maneira como orga-

niza e viabiliza esse seu investimento através de suas obras, práticas e ações. Segundo este autor,

As três dimensões – atitude, informação, campo de representação ou imagem – da representação social (...) fornecem-nos uma panorâmica de seu conteúdo e do seu sentido. Pode-se formular legitimamente a utilidade dessa análise dimensional. (MOSCOVICI, 1978, p. 71)

Rangel, fundamentada nesse autor, afirma que

Observando-se, então, elementos do conteúdo das Representações, pode-se identificá-los pelos conceitos e imagens, que se formam no curso das comunicações e interações, constituindo categorias explicativas do real, compartilhadas pelos sujeitos nos seus grupos sociais. (RANGEL, 1997, p. 25)

A pesquisa de campo tem oferecido também um campo fértil para a realização de fotos, entrevistas, filmagens e gravações, realizadas até o momento. Outra técnica importante utilizada, que também foi trabalhada a partir de análises e interpretações sem perder de vista o representacional, remete às fontes orais, às entrevistas semi-estruturadas. No contexto destas entrevistas, “o pesquisador organiza um conjunto de questões sobre um tema estudado [...] e às vezes até incentiva que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal” (GERHARDT; SILVEIRA 2009 p. 72). Tais procedimentos proporcionaram observações que se aprofundaram no estudo do homem e dos grupos sociais, a fim de desvendar as práticas e representações que constroem sua realidade social (GERHARDT; SILVEIRA 2009, p.41). As entrevistas no contexto deste trabalho foram aplicadas a professores, alunos (com faixa etária a partir de 18 anos), aos coordenadores e diretores das instituições selecionadas para a pesquisa. Foi elaborado um roteiro de entrevista para cada categoria de entrevistados mencionada, pretendendo: buscar as percepções que os sujeitos da pesquisa têm à cerca do violão, da interação deste instrumento com a trama musical e social; chegar à evidência de sua relação mais direta com uma ou com mais dimensões culturais nas circunstâncias de ensino do instrumento na instituição observada; descobrir a visão que as instituições em questão têm da circularidade cultural e como fazem uso dela.

Tal procedimento metodológico, que inclui os relatos colhidos, que foram interpretados e analisados, revelaram como as representações/processos identitários destes atores sociais relacionadas à prática e ao ensino do violão foram construídos, a maneira como

atuam na trama sócio-cultural goianiense através das suas percepções e práticas. Do mesmo modo permitiram constatar nas instituições selecionadas para estudo, se a música de determinada dimensão cultural foi priorizada ou não, se o processo de circularidade cultural está sendo observado nestes ambientes, de que modo lutas de representações se manifestam ali.

De um modo mais geral, pode ser colocado que os procedimentos metodológicos adotados abrangeram o levantamento bibliográfico e o documental. O levantamento bibliográfico levou aos autores que fundamentam teoricamente este trabalho, como é o caso de Pierre Bourdieu (2003), Roger Chartier (2002), Hall (2014) e Gingszburg (2006), que abordaram, respectivamente os conceitos: **Campo de produção cultural**, um campo de produção cultural específico, ao qual é inerente um *habitus*, o cruzamento com outros campos de produção cultural e lutas entre os capitais cultural, econômico e simbólico; **Representações sociais**, forma de conhecimento coletivo, partilhado, que têm como suporte o simbólico, se objetivando nas formulações intelectuais, obras, e práticas de um grupo social, implicado com lutas de representações; **Processos identitários**, forjados através do representacional, se caracterizam pelo seu caráter performático; e **Circularidade Cultural**, um processo inevitável de interações culturais, inerente à dinâmica da trama sócio-cultural. Autores, portanto, que possibilitaram entender as escolas selecionadas como um campo de produção cultural, em diálogo com outros campos de produção culturais em circunstâncias promotoras de circularidade cultural, implicadas com representações e lutas de representações forjadoras de processos identitários. Foram consultados também autores que versaram sobre a história do violão e sobre a escola voltada para o ensino deste instrumento (DUDEQUE, 1994; SCARDUELLI; FIORINI, 2015; SOUZA, 2015; TABORDA, 2011), autores que abordam o violão em Goiânia (FURTADO, 2016), e que enfocam o cenário histórico (CHAUL, 2009; MELO, 2013) e musical goianiense (PINA FILHO, 2002; BORGES, 1998; autores que discorreram sobre a história da cidade de Goiânia e suas implicações com uma cidade moderna (CHAUL, 2009; PALACÍN; MORAES, 2008) e autores que refletem sobre a diversidade acentuada que integra o cenário pós-moderno que aponta para uma compressão do tempo-espço (HALL, 2014; HARVEY, 2008).

Já a pesquisa documental levou à exploração de várias outras fontes, além da **fonte oral** já mencionada: **fontes arquivísticas**, que apontaram principalmente para os arquivos das escolas selecionadas, para a análise de matrizes curriculares, programas, para fotos e filmagens de apresentações, sobretudo, apresentações violonísticas, materiais didático-

pedagógicos; **fontes midiáticas**, que remeteram aos sites das escolas na internet, a informações diversas sobre estas instituições de ensino, a fotos e a vídeos que enfocam atuação de seus alunos; **fontes sonoras e áudio-visuais**, que apontaram para CDs, DVDs, vídeos, relacionados a recitais e apresentações musicais dos sujeitos da pesquisa, para gravações e filmagens realizadas pelo pesquisador durante a pesquisa de campo e a realização de entrevistas; levantamento de **fontes iconográficas**, sobretudo folders, cartazes, fotos, fotos realizadas pelo pesquisador, que puderam ser abordadas como campos do representacional.

Os dados colhidos através do levantamento bibliográfico e documental nesta investigação de cunho qualitativo, através da abordagem de várias fontes e procedimentos metodológicos mencionados, foram separados em categorias, analisados, interpretados, comparados e entrecruzados, levando-se sempre em consideração similaridades, singularidades e diferenças. As instituições, os repertórios analisados, os relatos colhidos e os violonistas abordados foram observados sempre na sua inerência a um campo de produção musical e sob a perspectiva de suas implicações com o representacional, que tem como suporte o simbólico, o que possibilitou a percepção dos processos identitários relacionados à visão que têm da inserção do instrumento na instituição e na trama sócio-cultural em que atuam. Espero comprovar a pressuposição de que, quando observados sobre a perspectiva do representacional, os atores sociais que integram as instituições de ensino de música/violão selecionadas nesta pesquisa (alunos, professores, coordenadores, etc.), suas histórias, escolhas e atuação, o repertório violonístico que trabalham, deixarão transparecer as distintas identidades que geram perspectivas, interações, conflitos, simbolismos, significados e apropriações no ambiente musical institucional e, conseqüentemente, na cidade de Goiânia. Neste contexto, espero chegar às representações capazes de evidenciar como está acontecendo o investimento na música violonística de diferentes dimensões culturais no ambiente de ensino dessas instituições.

O violão é hoje um instrumento amplamente disseminado e procurado pela sociedade goianiense nas instituições de ensino, o que já aponta inicialmente para processos identitários relacionados a essa sociedade que carece de estudos sobre esse aspecto, de identificar com mais precisão o modo como nesse lugar e momento esta realidade está sendo construída, pensada, dada a ler, conforme observado por Chartier (2002). Uma revisão bibliográfica, considerando três revistas Capes Qualis A1 (*Hodie*, *PerMusica* e *Opus*) e três programas de pós-graduação em música em atuação a vários anos (EMAC/UFG; ECA/USP; IA/UFRS), evidenciou trabalhos acadêmicos que abordam a técnica violonísti-

ca, a história do violão, inclusive relacionada a Goiânia (FURTADO, 2016), edições críticas sobre obras violonísticas, mas praticamente não foram encontrados trabalhos que investem no instrumento e nas suas interações com as diferentes dimensões culturais brasileiras, sobretudo, sob o foco do representacional e tendo em vista a cidade de Goiânia. Isto faz crer que esta pesquisa acrescentará elementos novos a uma bibliografia escassa e praticamente inexistente no referente ao foco do trabalho. Além do mais, o instrumento que tem na sua trajetória histórica no Brasil a marca do preconceito cultural, pede que neste momento, em que a procura por ele aumenta muito em um cenário pós-moderno em que inevitavelmente dimensões culturais distintas se interagem de forma intensa, seja feito um estudo sobre as representações que circulam na cidade a ele relacionadas. Por outro lado, este estudo aponta para a inter/transdisciplinaridade, para o diálogo da área da música com outras áreas de estudo, o que faz com que esta pesquisa traga contribuições e ajude a ampliar os horizontes do campo musicológico, um campo que tem buscado esses diálogos, novos objetos de estudo e abordagens teórico-conceituais (VOLPE, 2007).

Este trabalho está estruturado em Introdução, quatro capítulos e Considerações Finais. A introdução traz uma visão geral do tema, da contextualização, da problematização, dos objetivos, e dos procedimentos teórico-metodológicos abordados, conforme pôde ser observado até aqui. O primeiro capítulo propõe uma abordagem dos autores que têm discorrido sobre representações e processos identitários, visando um embasamento para o enfoque de algumas representações relacionadas ao violão e aos instrumentos musicais que o antecederam, inicialmente na sociedade brasileira, e, depois, na sociedade goianiense. Aborda também algumas peculiaridades e um breve histórico do violão, da viola e da vihuela. O segundo capítulo, por sua vez, busca as circunstâncias e algumas representações que circularam durante as formulações e iniciativas das primeiras instituições de ensino da música, conservatórios e universidades brasileiras, e, nesse contexto, a trajetória do violão que precisou se libertar do preconceito histórico vivido pelos seus intérpretes para entrar nessas instituições, numa circunstância que vai desde as suas enraizadas práticas populares, do estigma da marginalização, até a presença de personagens notórios que contribuíram com os processos de desmarginalização do instrumento e de seus intérpretes e com a criação de cursos de violão no país, inclusive, em Goiânia. Neste contexto, traz também um enfoque do compositor Heitor Villa-Lobos e do violonista e professor Uruguaio Isaías Sávio, revelando como expuseram o potencial do violão que o tornou apto a interagir com qualquer campo de produção musical, o que evidenciou novas representações sobre o ins-

trumento e facilitou a sua entrada na academia. Por fim, no terceiro e quarto capítulos, acontece a abordagem dos dados colhidos na pesquisa de campo e nos relatos dos entrevistados, as representações que se evidenciaram na fase inicial da pesquisa que, depois de confrontadas com as representações reveladas ao longo do trabalho, apontaram para os processos identitários relacionados à prática e ao ensino do violão que vêm sendo forjados atualmente nas instituições de ensino selecionadas para este trabalho, assim como as circunstâncias relacionadas à circularidade cultural a elas inerentes. Representações objetivadas através dos diálogos e práticas das pessoas que frequentam esses ambientes, que vem revelando como os personagens que atualmente constroem essas identidades procuram defender seus ideais enquanto alunos, professores e coordenadores, os conflitos ideológicos e o interesse particular que se chocam, em um contexto forjador de ideias e percepções sobre o papel do violão e do violonista. Isto tendo em vista as peculiaridades de cada uma das instituições analisadas. Por uma questão de equilíbrio entre os capítulos, junto a uma questão do vínculo das instituições, no terceiro capítulo foram abordadas a instituição particular e a instituição estadual e, no quarto capítulo, as duas instituições federais.

# CAPITULO 1

## O Violão e Suas Representações na Sociedade Brasileira

Apesar de atualmente ser objeto de investimento de vários campos de produção musical no Brasil, a história do violão neste país é controversa e carregada de representações e significados que, além de questões puramente estéticas, evidencia também valores e investimentos da sociedade brasileira em suas várias facetas. Ao longo desta história o violão interagiu com a tenuidade do prestígio e da marginalidade, dos palcos e dos becos, entre o religioso e o profano, até mesmo da lei e da criminalidade.

Conhecer a história do violão brasileiro tem sido o objeto de estudo de diversos pesquisadores e entusiastas no Brasil, que buscam, inclusive, histórias contadas na informalidade, passadas através das gerações por aqueles que, apaixonados pelo instrumento, lhes atribuem sentidos e significados próprios. Entretanto, este capítulo não pretende somente levantar a história do violão no Brasil, mas buscar, através da análise e interpretação das práticas, obras e formulações intelectuais com ele implicadas, símbolos e significados, ou seja, buscar as representações relacionadas a temporalidades e investimentos diferentes do instrumento, suas relações com o local e o global, com a estrutura social e econômica, dentre outras possibilidades, o que faz com que se estabeleça aqui uma relação de transdisciplinaridade da área da música, sobretudo, com a área da História Cultural.

Assim, este capítulo realizará um breve levantamento histórico do violão brasileiro, pontuando as representações que circularam sobre o instrumento nos diversos períodos históricos do país, para assim identificar aquelas que se mantiveram ou se encontram ausentes na sua abordagem na atualidade. Para compreender a história do violão sob o olhar do representacional, portanto, faz-se necessário recorrer ao embasamento na teoria, identificar elementos que integram o conceito de representação.

### 1.1 Um pouco mais sobre as representações...

A pesquisa científica, baseada no método cartesiano, era percebida apenas na sua capacidade de obter resultados a partir da análise quantitativa, do que podia ser enumerado, quantificado. No universo de uma amostragem ampla do objeto, através da análise bruta dos dados, buscava-se o que representa ou não a realidade de um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Entretanto, de acordo com uma mudança de paradigma que aconteceu a partir do final do século XIX e perpassou todo o século XX (PESAVENTO, 1995), a mera quantificação se torna obsoleta quando se trata do estudo dos indivíduos percebidos no ato de compartilhar os sentidos e significados dos grupos e instituições que integram, sem deixar de transformar sempre a realidade em que vivem e propiciar um contexto de múltiplas possibilidades, diretrizes e percepções. Para Petrobon, citado por Gerhardt,

“a visão de que o conhecimento produzido na área das ciências naturais tem mais validade do que o conhecimento produzido na área das ciências sociais e humanas no contexto que proporciona múltiplas diretrizes e percepções humanas ainda persiste, embora muito se tenha avançado. A ideia de Galileu, segundo a qual conhecer significa quantificar, por muito tempo esteve presente na produção do conhecimento; por isso, a pesquisa quantitativa, mesmo nas Ciências Sociais, era utilizada como único meio, até as discussões se iniciarem [...] em torno da abordagem qualitativa de pesquisa para a análise e apreensão dos fenômenos humanos” (PIETROBON, 2006, p. 78).

O pensamento positivista que vigora nos meios acadêmicos, principalmente no que tange às áreas das ciências naturais, vem sofrendo mudanças significativas, assistindo a uma forma diferente com que as relações humanas vêm sendo abordadas ao longo do tempo. Apesar de a pesquisa quantitativa positivista ainda se manter como uma abordagem científica válida e muito utilizada e difundida nas áreas humanas, as teorias que envolvem o representacional, que tem como suporte o imaginário e o simbólico, vêm se destacando nos estudos históricos e sociais, já que proporcionam outra leitura das ações humanas. Uma leitura que subtende a interpretação compreensiva dos discursos e das percepções daqueles que vivem ou viveram o tempo histórico, a possibilidade de suas ações remeterem a formas específicas de construções simbólicas baseadas na realidade vivida por um grupo social, construções que nem sempre são transparentes e que exigem contextualização e interpretação para que sejam compreendidas. Uma leitura que considera a proximidade e o afastamento temporal e social do discurso sobre o objeto de estudo, assim como valoriza os processos ligados ao simbólico. É por isso que para Pesavento,

representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele (PESAVENTO, 2003, p. 21).

A abordagem do representacional, portanto, possibilita uma compreensão e a formulação da realidade de um determinado grupo social em seu tempo histórico. Isto a partir da observação e interpretação contextualizada das suas práticas e do seus discursos e do que estes representam em termos simbólicos, ou seja, através de elementos que revelam suas identidades e valores, que evidenciam o que absorvem enquanto telespectadores e coadjuvantes ao integrarem as hierarquias sociais, ao reproduzirem, criarem e transformarem a sua realidade que não deixa de os identificar e relacionar com o restante do grupo a que pertencem numa primeira instância.

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão (PESAVENTO, 2003, p. 22).

Rangel (1997), discorrendo também sobre o representacional, concorda que tem a ver com os significados compartilhados pelo indivíduo e o grupo social a que pertence. Chamou atenção para o caráter social que o constrói e a sua capacidade de se personificar nas práticas, de surgir através da convivência, da comunicação, do acordo consensual entre os indivíduos, implicando em fatores psicológicos, cognitivos, afetivos e culturais, remetendo ao que é ou não aceito como verdade e manutenção daquele grupo. Segundo essa autora, que se fundamenta em Moscovici (1978),

as representações, como forma de conhecimento prático, incorporam algumas 'características': (...) o caráter social de sua formação, o compartilhamento pelo grupo social (expressando e identificando o seu pensamento, o seu sentimento sobre objetos de seu interesse e campo de atuação), os mecanismos de formação (a objetivação e a ancoragem) e os meios (a interação e comunicação) pelos quais as representações se veiculam, assimilam e consolidam. (RANGEL, 1997, p. 23)

Trata-se de uma abordagem muito cara à História Cultural, que se dedica à compreensão das práticas e das sensibilidades não só daqueles diretamente ligados ao fato histórico, mas também daqueles que estiveram nas periferias deste fato, que revela, no sujeito genérico, um movimento, uma percepção, uma direção das várias peças de um quebra-cabeça, que, segundo agora Chartier (2002, p. 181), remontam aos seus medos, seus orgulhos, seus discursos implicados com adesões religiosas, tradições educativas, solidariedades territoriais, hábitos de ofício, àquilo que está presente e é aceito como verdade para o grupo a que pertence, mesmo quando trazido na forma de um senso comum que carrega semelhanças e diferenças em relação ao outro. Dessa forma, a representação revela, através das práticas observadas e analisadas a partir de sua inserção em um contexto, o caráter identitário que permeia o grupo e a sua relação com o mundo exterior.

Referindo-se ainda a processos identitários, Chartier (2002), lembra também que as representações são portadoras não só dos símbolos e significados, dos valores, das estruturas hierárquicas dos grupos que as forjam, mas também daquilo que esses grupos descon sideram. Gerando identificações, maneiras próprias de ser e de estar no mundo, revelam processos identitários forjados na diferença, entre o que é e o que não é. Processos identitários que subtendem classificações, categorizações, valorações, delimitações das intelectualidades que integram o grupo. E são esses processos, segundo agora Moscovici (1978), que tornam as representações em um instrumento de análise do pesquisador, utilizado na abordagem de um objeto relacionado ao grupo que as evidenciam.<sup>10</sup>

Assim, pode ser dito com Moscovici (1978), citado por Rangel (1997), que um dos princípios fundamentais das representações passa pela inerência entre o conceito e a

---

<sup>10</sup> Para Rangel (1997): “ A identidade grupal se manifesta, então, no conhecimento elaborado e compartilhado pelos sujeitos, implicando em ‘referências’ de entendimento dos fatos e condutas, que se apoiam em significados e ‘modelos’ comuns de compreensão e, também de ‘justificação’ desses fatos. Essas ‘referências’ de conhecimento são específicas do grupo, ou grupos que as adotam, e conduzem o sujeito a ‘situar-se’ num espaço ‘discursivo’ comum, necessário às comunicações e à própria vida cotidiana (Moscovici, 1989; Jodellet, 1989; Wagner e Elejabarrieta, 1994). [...] Observando Wagner e Elejabarrieta (1994), as representações sociais precisam corresponder-se com alguma ‘realidade externa’, no sentido da ‘realidade objetiva’. Sua verdade e racionalidade resultam da relação entre o conhecimento representado e a ‘evidência’ disponível. Na vida social, os fatores de identidade dos grupos (entre eles a representação) definem os elementos de ‘evidência’, que constituem referências de compreensão, interpretação, conceituação ou comprovação dos fatos ou ‘entidades objetivas’. As ‘evidências’ (conforme os indivíduos as compreendem) contribuem ao consenso social, confirmando as crenças que são compartilhadas nos grupos. Moscovici(1989) fala, então, numa ‘verdade’ que é gerada pela confiança que os sujeitos depositam na informação e nos julgamentos de valores, quando são compartilhados pelos grupos a que pertencem. [...] Assim, mais que o consenso numérico, o que se verifica é um consenso que atende às funções do grupo; este consenso é sustentado pelo processo coletivo de formação e consolidação de suas representações.” (RANGEL, 1997, p. 31-32).

imagem, ou seja, a imagem percebida como produto de um conceito já moldado e aceito pelo grupo. Observar a imagem, como um produto, como resultado direto do pensamento que circula naquele grupo permite, portanto, uma menor abstração sobre o objeto e uma percepção mais concreta do pensamento que o circula, tornando indissociável a sua compreensão a partir do olhar dos sujeitos pertencentes à realidade do grupo, dos sentidos e dos significados que carregam. Segundo a autora,

observando-se, então, os elementos do conteúdo das representações, pode-se identifica-los pelos conceitos e imagens que se formam no curso das comunicações e interações, constituem categorias explicativas do real, compartilhadas pelos sujeitos nos seus grupos sociais (RANGEL, 1997, p. 25)

Os grupos sociais compartilham significados, portanto, através da comunicação e de interações que se dão através de práticas efetivas que os delimitam e os definem, e, a partir dessas delimitações e definições, partem para formas mais institucionalizadas de manifestação. Vem dessas reflexões, portanto, a importância dessa fundamentação nesse trabalho, que pretende chegar às representações relacionadas ao violão e ao repertório que as instituições selecionadas adotam, às representações que ali circulam capazes de se evidenciar através das suas práticas e formulações intelectuais. Isso sem deixar de observar o diálogo que estabelecem com as diferentes dimensões culturais brasileiras que têm interagido com o instrumento, daí a abordagem que se segue das “identidades descentradas” de Hall (2014) e dos processos de hibridação de Canclini (2003), observados a partir da transversalidade que caracteriza a dinâmica dos poderes oblíquos que os integram.

Caminhando nesta direção, resta dizer que, por outro lado, as mudanças paradigmáticas que ocorreram na segunda metade do século XX à cerca dos estudos sociais, buscaram compreender também o papel identitário do homem diante da diversidade que caracteriza o mundo pós-moderno globalizado. Para Hall, os velhos conceitos que carregavam o sujeito moderno cartesiano já não são mais suficientes para compreender a plenitude das relações humanas. Mais do que uma simples desagregação ou desconstrução do pensamento vigente até então, a teoria social pós-moderna trata de um “descentramento final do sujeito cartesiano” (HALL, 2014, p 9). Para esse autor, o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada, o sujeito pleno em suas decisões e escolhas, o sujeito em essência que possui uma identidade fixa, construída na infância e replicada ao longo da vida, que não interage e molda suas concepções ao mundo que o

cerca, está na contramão deste pensamento que leva ao “descentramento” do sujeito. O autor afirma que a identidade é sempre um processo, um processo cultural que está sempre se moldando às novas realidades e relações com o mundo, caracterizando-se como performática.

Isto significa que o representacional está submetido também a essa circunstância, já que esse sujeito descentrado pode pertencer a diversos grupos, compartilhar sentidos e significados diferentes em diferentes momentos de sua atuação, o que chama atenção também neste trabalho, no momento em que se busca a interação do violão com diferentes dimensões culturais brasileiras, propositoras de diferentes campos de produção musical. Diferentes dimensões culturais, portadoras do representacional que as identificam e caracterizam e que estão sujeitas às consequências da inevitável circularidade cultural que integra a dinâmica do social, se Ginszburg (2006) for lembrado. Ao mesmo tempo, essas interações teóricas trazem Nestor Canclini (2003), quando observa que no cenário pós-moderno atual os processos de hibridações acontecem de forma acentuada e com uma constância maior, afirmando que entende por hibridação, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX). Interessante na sua abordagem é que afirma que os encontros que se dão nesse contexto de interações culturais diversas estão sujeitos à transversalidade que caracteriza poderes oblíquos, ou seja, aos conflitos e interações que se interpenetram nessa trama, evidenciando o que deixa e o que não se deixa hibridar em cada contexto em que o processo de interação se dá, revelando processos identitários implicados com a descentralidade do sujeito. Processos esses que não deixam de estar sujeitos a lutas de representações, portanto. Segundo esse autor,

Porque todas essas relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá a sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba e onde começa o poder étnico, onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente. Hegemônicos e subalternos, palavras pesadas, que nos ajudaram a nomear as divisões entre os homens, mas não a incluir o movimento do afeto, a participação em atividades solidárias ou cúmplices, em que hegemônicos e subalternos precisam um do outro. (CANCLINI, 2003, p. 346-347)

A fundamentação nas teorias do representacional forjador de processos identitários, sobretudo na abordagem de Chartier (2002), Pesavento (2003) e Hall (2014), em diálogo com as abordagens da “descentralização da identidade” do sujeito do próprio Hall (2014, p.1-4) e dos processos de hibridação e de circularidade cultural, respectivamente, de Canclini (2003) e Ginszburg (2006), portanto, se colocam de considerável importância para a formulação desta pesquisa.

Os processos de hibridação abordados por Canclini, as lutas de representações mencionadas por Chartier, se tornam pertinentes quando se lembra que a trajetória histórica do violão pode ser observada através do prisma do tempo, dos conceitos estéticos, do preconceito, das lutas de classe com ele implicadas, que remetem também a lutas de representações. Esta trajetória do violão levou autores a mencionar representações ligadas ao religioso, quando utilizado como instrumento de catequização dos índios pelos padres Jesuítas, quando presente em procissões e festas religiosas (DUDEQUE, 1994 p. 101); representações relacionadas à marginalidade, quando encontrado nas mãos de ciganos refugiados perseguidos pela inquisição europeia ao longo da história (TAUBKIN, 2007, p. 22). Mais ainda, sobre o violão circularam representações à cerca do atraso rural, quando confundido com a viola nos grandes centros urbanos (Dudeque, 1994 p. 101), e como símbolo de brasilidade e de identidade nacional, quando mencionado na sua interação com o Choro, com o samba e com a Bossa Nova (SANDRONI, 2001) e contraditoriamente como símbolo de boêmia, quando considerados nesta mesma circunstância sob outra ótica. Tantas representações diferentes ligadas a um mesmo objeto, a um instrumento musical, evidenciadas ao longo da sua trajetória histórica, demonstrando não apenas a relação dos diversos personagens que fizeram e fazem parte da sua história, mas também os diferentes valores socioculturais embutidos nessas representações.

Assim, para se compreender o contexto do violão em Goiânia atualmente, buscar-se-á discorrer e identificar as representações pertinentes ao passado do instrumento na sociedade brasileira desde a sua chegada ao Brasil até a sua aceitação nas instituições de ensino no século XX. Serão pontuados, portanto, momentos que foram considerados relevantes para este estudo no que diz respeito às representações, processos de circularidade cultural e processos identitários que estiveram relacionados com o instrumento nesta trajetória. A identificação e análise de tais representações permitirá a posterior compreensão, no contexto atual, daquelas que se preservaram, daquelas que não são mais relevantes ou fo-

ram substituídas por outras. Permitirá também a percepção de como os violonistas da sociedade goianiense interagem com esse passado e/ou foram moldados por ele.

### **1.2 O Violão no Brasil e representações...**

As principais fontes que abordaram a história dos instrumentos antecessores ao violão no Brasil são unânimes em afirmar que a sua trajetória se iniciou de maneira obscura e imprecisa. Por isso mesmo, a imprecisão da entrada do instrumento no país se tornou mais relevante para as discussões impulsionadas sobre ele do que a sua recepção pela sociedade brasileira, a localização dos atores sociais que o carregavam. Exatamente por isso, é escasso o material que aponta para as práticas de duzentos anos de história e formulação artística, relacionadas ao instrumento. Tal escassez, segundo Kanji<sup>11</sup> (1999) se deve ao fato da carência de grandes centros urbanos que pudessem resguardar esse material histórico ao longo dos séculos. Entretanto, não é incomum encontrar um número maior de obras escritas para outros instrumentos e canto espalhados por antigos vilarejos coloniais, enquanto, para a viola... pouca coisa ficou, como será abordado mais adiante.

Como visto, apesar de na Europa haver um vasto material que aborda a história dos vihuelistas, alaudistas e guitarristas que se dedicavam ao instrumento, que discorre sobre elementos relacionados aos seus primórdios na Europa, esta mesma abordagem parece não despertar interesse no Brasil. Este enfoque histórico não é objeto de atenção dos estudiosos. Quando se trata da literatura do instrumento violão, é comum no país o enfoque do repertório praticado na Europa pelos cursos de graduação, assim como é comum a abordagem de pesquisas desenvolvidas. Scarduelli (2015) menciona que, apesar do ecletismo buscado pelos professores das instituições de ensino superior na graduação, recorrendo à variabilidades de gêneros e estilísticas na formação dos alunos, mesmo que englobando a música brasileira (popular ou de concerto), faz-se notório o uso “do repertório clássico de autores como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, dentre outros” (SCARDUELLI, 2015, p. 223). Desta forma, os repertórios não consideram e praticamente não são integrados pela música realizada no Brasil colonial, o que não contribui para a eficácia das reflexões e discussões sobre as primeiras manifestações da música composta para o instrumento no país.

---

<sup>11</sup> *História da Música Brasileira - Cap. 1. Introdução & primeiros tempos da música no Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&t=215s>. Acessado em 20 de maio de 2018.

No entanto, se não é comum encontrar material que traz informações e a música dos primórdios dos antecessores do violão no Brasil, o pouco material encontrado, ou mesmo escrito pelos seus interpretes e autores, conseguiu evidenciar representações que têm revelado alguma coisa sobre quem eram esses atores sociais, quais eram suas heranças culturais, qual a sua posição e importância nesta sociedade. Tratar dos primórdios do violão, desde os instrumentos antecessores de sua afirmação no Brasil, requer também a necessária abordagem das práticas relacionadas ao campo de produção da música rural e ao campo de produção da música popular urbana, mesmo ciente da inevitabilidade dinâmica do já mencionado processo de circularidade cultural (GINSZBURG, 2006) que perpassa as tramas sócio-culturais, das inevitáveis interinfluências existentes entre os dois campos. Sendo assim, neste momento, buscar-se-á compreender os primórdios do violão no Brasil, começando pela abordagem dos instrumentos de cordas que o antecederam, investir em informações sobre os repertórios que eram executados, descobrir quem os interpretava, e quais representações sobre o instrumento circulavam entre os membros de uma sociedade colonial rural e depois também urbana. Isto, tendo em vista desde a chegada dos instrumentos de cordas dedilhadas até o período da urbanização do violão.

### **1.2.1 Vihuelas, violas, guitarras...<sup>12</sup>**

No início do século XVI, em Portugal, todos os exemplos de cantigas urbanas entoadas a solo revelam em comum o “acompanhamento” ao som da viola, um instrumento muito difundido e indispensável nas festas e manifestações religiosas (TINHORÃO). No entanto, Tinhorão observou que os instrumentos utilizados pelos jesuítas para catequizar os índios não incluíam as violas, transitavam entre o “órgão, o cravo e o fagote, ‘que melhor se adaptavam à música sacra’” (TINHORÃO, 1972). Dudeque (1994, p. 101) por sua vez, já afirmou em uma das principais obras que retratam a trajetória histórica do violão, incluindo o Brasil, baseado em Mário de Andrade, que o instrumento possui uma história inicial diretamente ligada às práticas catequéticas dos padres jesuítas na função de catequizaçã dos índios através da viola, um instrumento de ordens duplas, de origem espanhola, des-

---

<sup>12</sup> Neste capítulo entende-se como vihuelas os instrumentos antecessores à família das violas. As violas e guitarras se diferenciam em, tamanho e número de cordas e ordens. De maneira geral as ordens podem ser classificadas entre simples e duplas e, é essa a característica que difere as violas das guitarras. As vihuelas (atualmente violas) se caracterizam pelas ordens duplas, ou seja, possuem duas cordas para cada afinação sendo uma nota e a sua oitava ou em uníssono para as ordens mais agudas. Já as guitarras possuem ordens simples, que significa uma corda para cada afinação.

cendente da vihuela que podem ser observadas nas figuras: Fig. 1, Fig. 2 e Fig. 3. Daí a maior probabilidade de ter sido por essa via a entrada do instrumento no país, e de este instrumento possivelmente ser o antecessor do violão no Brasil, apesar das diferenças estruturais entre eles.

Já o professor e pesquisador Ronoel Simões (Taubkin, 2007), dono do mais completo acervo brasileiro de partituras, documentos e discos de violão, querendo ser referir à viola ao mencionar a palavra violão, comentou:

(...) veio com os portugueses do Norte e, chegando aqui, os nossos indígenas se aclimataram com o violão, gostaram do violão, e logo começaram a estudar o violão. Tanto que durante os próximos anos surgiram muitos violonistas. Eu tenho um livro, chama-se *História da música no Brasil*, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Um livro muito antigo, e lá consta que, a partir de mil quinhentos e pouco, começaram a surgir muitos violonistas por aqui, inclusive muitos militares tocavam violão (SIMÕES *apud* TAUBKIN, 2007, p. 22)

**Fig.1. Instrumento musical Vihuela do Museu Jaquemart - André Museum – Séc. XVI**



**Viola histórica. Fonte: Disponível em: < <https://www.thisclassicalguitar.com/vihuela-history-and-style/#prettyPhoto> > Acessado em 23 jul 2018**

**Fig.2.** Instrumento musical Vihuela do Museu Jaquemart - André Museum – Séc. XVI. Número de Cordas. Podem ser observadas as ordens duplas onde cada afinação possui duas cordas oitavadas.



Fonte: Disponível em: < <https://www.thisclassicalguitar.com/vihuela-history-and-style/#prettyPhoto> > Acessado em 23 julho de 2018

**Fig. 3** Capa de um método do século XVI. A figura de Orfeu tocando viola de mão, ilustrando o método *El Maestro* de Luis de Milán, utilizado até hoje em instituições de ensino superior brasileiras.



Fonte: Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola\\_de\\_m%C3%A3o\\_\(Vihuela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_(Vihuela)) Acessado em 23 julho de 2018

Araújo (TAUBKIN, 2007) observou também que os portugueses foram os responsáveis pela introdução da viola no Brasil. Afirmou que

eles (os portugueses) trouxeram a viola, que nada mais era do que a versão lusa da vihuela espanhola do século XVI, que hoje chamamos de viola caipira. Ela é parecida com o violão, mas tem cordas duplas e afinação diferente (...) O instrumento – que corresponde à guitarra espanhola – foi trazido para o Brasil, pelos ciganos, expulsos de Portugal pela Inquisição, no século XVI. [...] Eu tive um arrepio quando descobri em um dos livros mais conhecidos, *O Guarani*, de José de Alencar, a seguinte passagem, no capítulo XII, intitulado exatamente “A xácara”: [...] “e ali no quarto de Cecília havia uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando foram expulsos de Portugal.” (ARAÚJO *entrevista concedida para PRADA 2001*)

Se por um lado, as abordagens que mais foram discutidas e que foram aceitas, são aquelas que revelam que a história do violão começa com a chegada da vihuela (viola), e, que esse instrumento, desempenhou um notório papel na catequização e formação de conjuntos de cunho religioso pelo Brasil colonial, por outro lado, as origens que tratam das guitarras (instrumento diferente em número de ordens e tamanho, conforme exemplificado pela Fig. 4), são pouco discutidas e aprofundadas.

**Fig. 4 Instrumento Musical: Guitarra Barroca séc. XVII.**



Fonte: Disponível em: < <http://www.mateus-lutes.com/guitars.html> > Acesso em 23 jul 2018

A proximidade da viola com os ciganos (TAUBKIN, 2007), de certo modo, aparenta justificar as representações que circularam sobre o instrumento que evidenciavam preconceito, apontando para o “instrumento marginal”, pois essa era a representação relacionada aos ciganos para o restante da sociedade. A viola não chegou a atingir grande aceitação pelas camadas mais abastadas ao longo dos séculos no Brasil, foi usada por indígenas e populares, pelos filhos provenientes da miscigenação dos povos que aqui chegavam, além de ter transitado também entre os meios urbanos e rurais, o que já aponta também para outras representações negativas relacionadas ao instrumento. Com a chegada do violão moderno ao país, em meados do século XIX (DUDEQUE, 1994, p. 101) parte do preconceito e das representações que circulavam sobre a viola migraram ele.

Pinto (2008), ao definir a origem da viola (posteriormente chamada de viola “caipira” nas zonas rurais), recua mais no tempo do que os autores já citados, ao afirmar que “a origem das violas portuguesas, por sua vez, remonta ao alaúde árabe levado pelos mouros à Europa durante a Idade Média, instrumento este que originou diversos outros cordofones ibéricos” (PINTO, 2008, p. 13). No Brasil, a vihuela (viola) originária da Espanha trazida ao país pelos portugueses e utilizada pelos padres jesuítas em missões catequéticas já no século XVI, foi introduzida também através das danças ameríndias, como o cururu e o cateretê, às quais eram acrescentados textos litúrgicos cantados na língua *Nheengatu* (dialeto que misturava elementos do barroco português ao idioma indígena) (PINTO, 2008 p. 13). O padre jesuíta José de Anchieta já compunha obras religiosas baseadas em canções europeias mescladas com a língua *Nheengatu* e ritmos indígenas. Para Kanji<sup>13</sup>, a catequização dos índios se deu com certo “êxito na transmissão de alguns de seus elementos culturais, principalmente entre as crianças”. Assim a vihuela, através do trabalho dos jesuítas com a catequização dos índios, interagiu com as danças Cateretês e Cururus, tidas como profanas e base das danças caipiras, símbolo do ruralismo presente até então no país à partir do século XVII (PINTO, 2008).

Alfonso (2005), complementando Tinhorão quanto ao uso da viola no processo de catequização, observou também que muitos curumins aprendiam a tocar instrumentos trazidos pelos padres, flautas, trombetas e **violas**, chegando posteriormente a fabricar regularmente instrumentos musicais de vertente europeia.

---

<sup>13</sup> KANJI, Ricardo. Vídeo História da Música no Brasil – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&list=RDWO1Uwyn62v4> > Acessado em 20 de maio de 2018.

No Brasil, os jesuítas utilizaram vários instrumentos na catequização, nos seus autos e dramas, como a flauta, o órgão, a guitarra e a viola. Os portugueses cultivavam o repertório trazido de suas regiões de origem, ao lado dos cantos religiosos e as cantigas e a viola ou guitarra acompanhavam as canções. (ALFONSO, 2005, p.26)

Sendo assim, o cenário levantado até então, evidencia que circulavam representações entre os primeiros entusiastas da viola no Brasil, relacionadas ao seu uso em contexto religioso e, principalmente, quando manuseada pelos indígenas. Eram trabalhadas obras com caráter português que interagiam com obras barrocas e clássicas, preparadas para a catequização.

De acordo com as intenções distintas da igreja e dos portugueses colonizadores, o papel do índio nessa sociedade que se formava atendia também a uma economia capitalista que replicava o interesse de Portugal. Para Tinhoão (1998, p. 17- 20), o caráter rural que carregava a sociedade brasileira no seu período colonial, não poderia ser comparado àquele que o precedeu da Europa medieval, o da subsistência, mas sim, alinhando-se com uma estrutura econômico-social capitalista. E a viola, de certa forma, se incorporou e atendeu a uma necessidade presente nessa sociedade colonial que interagia com uma sociedade capitalista, uma sociedade que via muitas vezes o instrumentista gerado ou influenciado por outras circunstâncias e em outros momentos, como o da catequização, por exemplo, como “ganha-dinheiros” ou “eventuais vadios”. Como aquele indivíduo que trazia sempre a “viola ao peito” para o próprio entretenimento ou de poucos, cultivando o canto solo e representando um caráter individualista. Outras representações se evidenciavam, portanto, ligadas a uma pretensa esperteza diante da sobrevivência pessoal ou a um modo peculiar de vida em meio aos demais:

A característica cultural desses elementos postos à margem da estrutura econômico-social como ganha-dinheiros, ou eventuais vadios, será o individualismo, a zombaria, a pretensa esperteza e a hipocrisia. Ou seja, tudo o que favorece a sobrevivência pessoal em meio aos demais, o que os levava inclusive à busca isolada do próprio entretenimento na singularidade do canto a solo, com acompanhamento individual, ao som de sua viola (TINHORÃO, 1998, p.19).

As representações que circulavam relacionadas à viola durante o período colonial se alinhavam com a própria estrutura e organização socioeconômica da sociedade da época

que, localizada nas pequenas vilas e povoados, atendiam às demandas de Portugal (que já se direcionava para as demandas mercantis efervescentes na Europa), replicava os sentidos e significados impostos pela metrópole, mas ao mesmo tempo se distinguindo dela e gerando seu próprio senso de nacionalidade. O ruralismo de subsistência que ocorria na Idade Média, onde as manifestações artísticas e culturais se forjavam na coletividade, se desenvolveu para um ruralismo focado no individualismo imposto já pelo mercantilismo e pela colonização europeia na formação dos centros urbanos. Uma colonização direcionada ao capitalismo que se desenhava. (TINHORÃO, 1998)

Por outro lado, a vihuela era um instrumento muito utilizado na metrópole, presente na corte, nos festejos, nas práticas populares e eruditas nos séculos que antecederam a colonização do Brasil, e, exatamente por isso, com a sua inserção na colônia, esteve também muito ligada à música sacra e às manifestações religiosas populares. Representada muitas vezes como um instrumento caipira, estava presente e era obrigatória em manifestações religiosas espalhadas principalmente no centro-sul do país, era muito utilizada em festas populares religiosas como a Festa do Divino e a Folia dos Reis, por exemplo. No dizer de Pinto,

em todas essas atividades e práticas lúdico-religiosas como a Folia do Divino, a Folia dos Santos Reis, a dança de Santa Cruz e de São Gonçalo, o Cururu, a Catira ou Cateretê, a Moda de Viola, a Quadrilha, a Cana-Verde, o Congado, o Moçambique, o Catopé, o Caiapó e outras, a viola aparece como instrumento obrigatório. A dimensão musical representada pelos seus toques, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de oração como de lazer (PINTO, 2008, p.16).

O poeta baiano Gregório de Matos Guerra teve importância histórica ao cantar, acompanhado de viola, cenas importantes do Brasil Colonial, como aquelas ligadas aos batuques que aconteciam nos “quilombos” que ficavam próximos às casas dos senhores de engenho. Tinha visão crítica dos acontecimentos ligados aos primeiros relacionamentos entre africanos e portugueses (TINHORÃO, 1988). Teve contato com o instrumento no século XVII ao estudar em Portugal, retratando também, através dos seus versos, a maneira “rasqueada” com que tocava a viola, conforme indicado no texto abaixo de uma de suas canções:

Um cruzado pede o homem,  
Anica, pelos sapatos,  
mas eu ponho isso à viola  
na postura do cruzado:

Diz, que são de sete pontos,  
 mas como eu tanjo rasgado,  
 nem nesses pontos me meto,  
 nem me tiro desses trastos.  
 Inda assim se eu não soubera  
     o como tens trastejado  
 na banza dos meus sentidos  
 pondo-me a viola em cacos:  
     Ó cruzado pagaria,  
 já que fui tão desgraçado,  
 que buli co'a escaravelha,  
 e toquei sobre o buraco. [...]

Se por um lado, a viola cumpriu um papel tão importante nas práticas e representações populares e religiosas predominantemente rurais presentes até então no Brasil, por outro lado, pôde ser observada também a sua importância na execução de outros gêneros populares criados no país, como a Modinha e o Lundu, por exemplo, ligados mais diretamente ao processo de urbanização desta sociedade. O sentido de “prolongamento” da metrópole na colônia, atendendo às necessidades do continente europeu que transplantou povos distintos para o Brasil, sobretudo portugueses, que se juntaram aos negros livres e escravos, além dos índios autóctones, forneceu um ambiente de intensa convivência, de relações de poder e de troca, forjando processos de circularidade cultural (GINZSBURG, 2006). Isto, através da inevitabilidade das influências recíprocas destes povos. Assim, a música brasileira se forjou no trânsito entre o popular e o erudito, o urbano e o rural, através das práticas religiosas que eram replicadas da metrópole e aqui recebiam novos elementos estruturais. Foi esse processo que levou Alfonso a observar:

Os jesuítas utilizavam na catequese os teatros religiosos, seus instrumentos musicais juntamente com as danças e os ritmos das tribos indígenas. As danças européias, introduzidas pelas elites sociais, pelos professores de piano, como as *valsas*, *polcas*, *habaneras*, *mazurcas*, *xótis* e *tangos*, foram apropriadas pelo povo brasileiro e se fundiram com os *cateretês*, *batuques* e *lundus*. Os africanos trouxeram seus ritmos ligados a danças e essa mistura de sons e maneira de fazer e se relacionar com a música vão construindo a música brasileira como a *modinha*, o *lundu*, o *maxixe*, o *choro*, o *samba* e a música erudita que utiliza todos esses elementos rítmicos e *melódicos*; enfim, a música que encanta por sua ginga, por sua riqueza *harmônica* e rítmica. (ALFONSO, 2005 p. 27)

A modinha e o lundu, posteriormente as serestas, são também um dos primeiros representantes deste processo de circularidade que foi forjado na música brasileira, portan-

to, se constituindo em gêneros que transitavam entre o profano e o religioso, o popular e o erudito, entre a corte e seus subalternos, fazendo interagir a batucada africana com a harmonia europeia, com o sempre presente lirismo da ópera.

No final do século XVIII, os ritmos que se misturavam ganharam notoriedade na corte portuguesa através, sobretudo, de um artista proveniente da miscigenação dos povos presentes no Brasil: Domingos Caldas Barbosa. Cantando modinhas na corte portuguesa, acompanhado da viola e utilizando letras ousadas e sensuais (SANDRONI, 2001), transformou-se em um dos maiores representantes do gênero em Portugal. Ribeiro dos Santos, citado por Castagna, comentou sobre os textos de modinhas que Caldas Barbosa cantava na corte, deixando evidentes representações em torno da atuação do brasileiro:

“Meu amigo. Tive finalmente de assistir à assembléia de F... [D. Leonor de Almeida, Marquiza de Alorna] para que tantas vezes tinha sido convidado; que desatino não vi? Mas não direi tudo quanto vi; direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor; [...] Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é o com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de por em uso os seus romances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido; a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil e, em geral, a moleza americana que em seus cantares somente respiram as imprudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Paphos e de Cythera, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas. Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta” (ARAUJO, 1963 p.39-40)

As obras de Caldas Barbosa se diferenciavam a partir do conteúdo textual que tratava de uma abordagem mais irrestrita sobre assuntos como romances, sociedade, etc. Em seu livro *Viola de Lereno* (1826), apresenta grande parte de sua poética, que trata de canções de amor, ou, mesmo, se mostra satírica e crítica aos costumes sociais da época. Por sua origem mestiça (pai branco e mãe negra), Barbosa transitava pelas diferentes camadas sociais. Já a obra *Modinhas do Brazil* traz as letras de suas canções e a foto de manuscritos

com um acompanhamento sem indicação do instrumento, não faz referência ao acompanhamento da viola. Castagna, citando Behague, observou a

existência na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, de um manuscrito intitulado *Modinhas do Brazil*, com trinta canções a duas vozes, **acompanhadas de viola ou cravo** (BÉHAGUE, 1968) [...] levanta a possibilidade de ser essa uma coletânea de obras compostas no Brasil na última década do século XVIII (CASTAGNA, 2003, p. 6) [Grifo meu]

Representações relacionadas à utilização do instrumento se evidenciam, portanto, instrumento que agora chegava às áreas urbanas através dos poetas, lembrando os hábitos dos antigos trovadores. A viola, possivelmente, fazia o acompanhamento dos versos.

Dos primórdios do violão na sociedade brasileira, pode ser concluído, então, que a influência dos instrumentistas que carregavam seu antecessor, a viola (vihuela), aconteceu em várias camadas culturais que coexistiram no Brasil enquanto colônia, apesar de ter predominado a sua infiltração nas classes mais baixas e seu uso ter sido feito, sobretudo, pelo povo mestiço. A viola esteve presente em festividades e manifestações religiosas da colônia, realizando um trânsito (assim como a música brasileira realizava) entre o erudito e o popular, interagindo com os valores estéticos e sociais que eram replicados da metrópole. Os personagens que carregavam esses instrumentos executavam acompanhamentos para cantos e danças que estavam presentes em festas religiosas e manifestações folclóricas no meio rural, assim como executavam acompanhamentos para poemas que eram entoados de forma lírica, adentrando a corte portuguesa e o cenário urbano brasileiro que emergia no final do século XVIII e no transcorrer do século XIX (TINHORÃO, 1998). E, neste contexto, os instrumentistas que utilizavam a viola no Brasil Colônia não evidenciavam representações apreciativas da música instrumental para a viola, diferentemente de instrumentistas europeus que, na mesma época, compunham tratados e obras que focavam a viola como um instrumento de apreciação. Já as representações sobre a utilização da viola no Brasil Colônia, demonstram preconceito com o instrumento e com aqueles que se dedicavam à ele, apesar da sua relevância para a época, revelada pela abordagem realizada. Representações que se difundiram, pelo fato do instrumento estar na mão, sobretudo, de populares provenientes da miscigenação e das classes mais baixas da sociedade, mesmo que estes instrumentistas estivessem atuando em festividades e ocasiões promovidas pela Igreja e pela sociedade local.

### 1.2.2 - O Violão na Sociedade e na música brasileira

A partir do século XIX as expressões culturais urbanas passaram a utilizar como instrumento acompanhador de gêneros populares líricos e satíricos um instrumento semelhante à viola, porém, proveniente da família das guitarras: o violão. O piano realizava um papel representativo nas classes dominantes das famílias urbanas, e este instrumento, por estar essencialmente relacionado aos grupos populares, e, de certa forma, ligado ao histórico da viola, logo foi associado à vadiagem, considerado sem valor artístico (DUDEQUE, 1994, p. 101; ALFONSO, 2005, p. 20-22). Representações já se evidenciam aí, portanto, apesar de se saber da sua importância no cenário brasileiro, que esteve presente na fundação de gêneros populares urbanos como o choro e as serestas (TABORDA, 2011, p. 3-6; ALFONSO, 2005, p. 33).

Apesar de estar inserido no cenário urbano, a sua aparição não deixou de vir acarretada de uma confusão com a viola, tais confusões eram indissociáveis na cultura popular urbana e rural até metade do século XIX (DUDEQUE, 1994, p. 101). Zanon observou que

isto, conjugado à marcada diferença cultural entre as classes sociais no período imperial, estigmatizou o violão - como acontecia na Espanha - como o instrumento do populacho, dos capadócios e da marginalidade, em oposição ao piano, que realizava um ideal de bom tom das famílias urbanas mais abastadas. Até a metade do séc. XIX há uma certa confusão entre a viola e o violão, mas depois de 1850 já fica clara a diferença entre a viola, um instrumento tipicamente sertanejo, e o violão, ou a guitarra francesa (como era chamada nos métodos à venda no Rio de Janeiro), instrumento favorecido no acompanhamento do cancionário popular de tradição.<sup>14</sup>

As representações que circulavam sobre o violão durante o Brasil Império, repetiam o preconceito que o instrumento já sofria na Europa, portanto. O instrumento de cordas dedilhadas antecessor ao violão, a viola, que no passado estava presente na vida social e musical do país, neste momento símbolo do folclore nacional e da cultura musical rural, não atingira uma posição de destaque na vida musical dos centros urbanos em ascensão. Para as classes dominantes o piano se destacava, tanto por seu valor econômico, que o tornava impossível de cair nas mãos das classes menos abastadas, quanto por sua apreciação

---

<sup>14</sup> ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil*. Disponível em : <<http://aadv.alotspace.com/download.html>> Acessado 25 maio 2018. Áudio.

estética, que remetia à música europeia que circulava nas companhias de teatro, nas apresentações de óperas, balés e concertos.

Na Europa o violão, acessível às classes menos favorecidas, foi usado para acompanhar danças e cantores populares. A manutenção do preconceito sobre o instrumento era de ordem social e musical, pois apesar de alguns nomes importantes da música clássica na época defendê-lo, como Franz Schubert e Hector Berlioz, algumas peculiaridades históricas do instrumento, como amplitude sonora reduzida, dificuldade de afinação e uso da tablatura ao invés da partitura, o afastaram naturalmente do restante dos outros instrumentos de concerto (SUMMERFIELD, 2002, p.16)

No final do século XIX, no entanto, o violão esteve presente na fundamentação de gêneros representativos da música popular brasileira. Fazendo parte da formação inicial dos grupos de choro (violão, flauta e cavaquinho), em que realizava o acompanhamento harmônico, no dizer de Dudeque, “o papel de baixo contínuo” (DUDEQUE, 1994, p. 101-102). Tinhorão (1998) e Sandroni (2001) comentam que a música popular no Brasil, nesse período, se desenvolveu num processo de hibridação da música europeia (principalmente danças de salão como a polca, o shottisch, a valsa, dentre outras) com o lundu afro-brasileiro e a habanera de origem espanhola, o que resultou gêneros como o choro, o maxixe, o tango brasileiro, dentre outros. Esses autores observam ainda que a divulgação da Polca, da Valsa, de Modinhas e Lundus, provocou grande aceitação do público e eferveceu o comércio de partituras e, neste cenário, os diferentes gêneros foram sendo cada vez mais aceitos pela sociedade, ganharam adeptos de todo o país até se consolidarem.

Já como instrumento de concerto, o violão teve sua aceitação prejudicada graças ao incômodo preconceito das altas classes sociais do século XIX (ALFONSO, 2005), que não se sentiam representadas pelo instrumento. Mantinham seus padrões estéticos mais voltados para uma cultura europeia, que propriamente nacional, valorizavam profundamente tudo que lembrasse a Europa, sua referência e ponto de imitação. E, para os europeus, a cultura brasileira era sinônimo de “exotismo”. No dizer de Mário de Andrade,

A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao velho mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente preserva-

ram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque bravo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! (ANDRADE, 1972, p.2)

O preconceito que o violão sofreu em sua inserção na sociedade brasileira do século XIX e começo do XX, percebido como instrumento acompanhador do “populacho”, prejudicou sua estreia como instrumento de concerto<sup>15</sup> no Clube Mozart, um centro musical da elite carioca<sup>16</sup>. Alguns músicos ainda se dedicaram ao instrumento numa tentativa de recuperar seu prestígio, como Itabaiana, Alfredo Imenes e Ermino Figueredo. Já Joaquim Santos (1873 – 1935), conhecido como Quincas Laranjeiras, em 1928 fundou a revista *O Violão* e chegou a dedicar-se ao ensino da técnica de Tárrega, um dos principais didatas do violão no século XIX (DUDEQUE, 1994, p. 101).

Proveniente da grande pluralidade de gêneros, estilos e inserções culturais, o violão solista brasileiro teve como um dos seus primeiros compositores, músicos e intérpretes reconhecidos nacionalmente como Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto), João Teixeira Guimarães (o João Pernambuco), Américo Jacomino (o Canhoto) e Dilermando Reis (DUDEQUE, 1994, p. 102), que não escondiam as bases populares de suas composições, sem deixar de evidenciar um grande conhecimento da cultura musical européia. Dilermando Reis chegou a transcrever obras de Chopin como *Tristesse* (Estudo nº 3 em E maior, op.10 para piano) e a *Sonata ao Luar* de Beethoven (Sonata op. 27 nº2), para o instrumento. As obras destes compositores revelam uma linguagem típica da música brasileira, apresentam um caráter ora mais rítmico, lembrando o maxixe, o choro e o lundu, ora mais lírico e melódico, lembrando as modinhas e o samba-canção. Nelas a melodia segue um acompanhamento singelo, mas preciso e delicado, que não esconde a influência da harmonia tradicional e do romantismo tardio presente nas obras populares do começo do século XX.

Com Heitor Villa-Lobos, o violão de concerto atingiu sua maior representatividade no Brasil da primeira metade do século XX. Embalado pelas vertentes modernistas nacionalistas brasileiras, Villa-Lobos, então violonista, compôs obras com viés popular para

---

<sup>15</sup> Do italiano *concertare*, é o ato de concertar, atuar, apresentar uma obra em algum tipo de espetáculo. Apresentar o instrumento solista ou em música de câmara (ATLAS DE MÚSICA, 2009 p.122).

<sup>16</sup> ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil*. Disponível em : <<http://aadv.alotSPACE.com/download.html>> Acessado 25 maio 2018. Áudio.

o violão. Uma delas é a sua *Suite Popular Brasileira*, que reuniu gêneros como o chorinho, o shottisch, a valsa-choro, a mazurca e a gavotta, em uma série de cinco movimentos que representam bem a música popular do começo do século XX. Graças à insistência do violonista espanhol Andrés Segovia, compôs uma série de *Doze Estudos* (1929) e o *Concerto para Violão e Orquestra* (1952) (DUDEQUE, 1994, p. 90; SUMMERFIELD, 2002, p. 301-303; TURNBULL, 1992, p. 113).

Os *Doze estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos foram um marco não só para o violão brasileiro relacionado ao campo de produção musical erudita, mas também para toda a literatura do violão. Suas combinações harmônicas, melódicas e influências técnicas “abriram um novo caminho na escrita para o instrumento” (DUDEQUE, 1994 p. 90). Esta obra influenciou toda uma geração de compositores durante o decorrer do século XX no Brasil, destacando-se entre eles Radamés Gnátalli (1906-1988), Francisco Mignone (1897-1986) e Alberto Pinto Fonseca (1933–2006). Estes compositores tentaram repetir o sucesso dos estudos ao comporem outras séries de estudos dedicados ao violão<sup>17</sup>. Mozart Camargo Guarniere (1907-1993) também compôs obras com caráter popular para o instrumento, dentre elas, *Ponteio* e *Valsa-Choro* (DUDEQUE, 1994, p. 104).

A peculiaridade da inserção dos instrumentos de cordas dedilhadas na sociedade brasileira, como pôde ser observado até aqui, revela a riqueza cultural resultante dos diálogos estabelecidos. Seja na utilização da viola para a catequização, ou do violão na estruturação dos gêneros urbanos, estes instrumentos revelaram a diversidade cultural acentuada evidente no país. As músicas folclóricas e populares brasileiras tiveram neles sua representatividade fomentada, ajudaram a promover a circularidade entre os mais variados nichos culturais. Indubitavelmente o violão no século XX esteve sujeito à dinâmica da circularidade cultural, revelando processos de hibridação cultural acentuados, conforme abordado, respectivamente, por Ginzsburg (2006) e por Canclini (2003), mostrando o descentramento dos sujeitos (HALL, 1998) que o cultivaram no Brasil neste século, e que transitaram entre o campo de produção musical erudito e o campo de produção musical ligado à música popular. O violão teve uma grande representatividade na cultura popular brasileira, reafirmada com o surgimento da Bossa Nova e com a consolidação da MPB, movimentos e gê-

---

<sup>17</sup> ZANON, Fábio. *O Violão no Brasil*. Disponível em : <<http://aadv.alotSPACE.com/download.html>> Acessado 25 maio 2018. Áudio.

neros musicais brasileiros que levaram o instrumento a se tornar símbolo da música praticada no país.

Se no cenário musical brasileiro era isso que acontecia, nas instituições de ensino a circunstância era outra, e a sua entrada ali se deu através do cultivo da música erudita e com a chegada de professores que difundiam a técnica de Tárrega. Dentre estes professores destacam-se Isaías Sávio (1900-1977), que ensinou referências do violão brasileiro como Henrique Pinto e Antônio Carlos Barbosa-Lima (DUDEQUE, 1994, p. 103). Com a insistência destes instrumentistas, o violão, com muito custo e lutando contra o preconceito, adentrou as universidades e conservatórios tradicionais do país que, apesar de se afastarem daquele estigma popular que o instrumento carregava, possibilitaram aos seus entusiastas um contato abrangente com a cultura europeia (ALFONSO, 2005). Com a chegada de H. J. Koellreuter, não só o violão, mas a música brasileira também pôde dialogar com a cultura europeia contemporânea, através, sobretudo, da introdução do serialismo que este músico realizou no Brasil (OLIVEIRA, 2009).

Na segunda metade do século XX, compositores como Marlos Nobre, com influências da escola de H. J. Koellreuter, transitaram pelos universos popular brasileiro e pelo universo europeu que cultivava o serialismo. Composto para violão, Nobre empregou elementos regionalistas em suas obras, propondo uma abertura do instrumento de concerto praticado nos conservatórios para o diálogo com a história popular e a circularidade que sempre o envolveram (SALLES 2009). Seguindo também o caminho da abertura e do diálogo da música de concerto com a música popular, assim como Marlos Nobre, Sergio Assad, violonista e compositor que ingressou no curso de composição no *Conservatório Brasileiro de Música*, desiludido com a vanguarda vigente na época, buscou influência em Radamés Gnattali, compositor considerado mais conservador para os padrões estéticos da época (OLIVEIRA, 2009, p. 28). No violão concertista brasileiro, que se localizou principalmente nas instituições de ensino durante o século XX, o diálogo entre a cultura popular e a erudita sempre foi evidente. O violão (e o violão erudito, de concerto) hoje está consolidado em diversas universidades e conservatórios espalhados pelo país, sendo por vezes seu principal meio de acesso. No entanto, o contato de instrumentistas com a imensa carga cultural advinda de outros países que essas instituições proporcionam, relacionadas ao campo de produção musical erudita, os tem afastado de práticas mais populares fomentadas no Brasil, práticas essas que tanto preconceito geraram em relação ao instrumento.

### 1.3 O Violão em Goiânia, Representações e primeiros processos identitários

No Século XX, as representações relacionadas ao violão não circulavam apenas pelas regiões do país levantadas aqui até então, provinham também das manifestações populares do interior do estado de Goiás. No entanto, o violão na capital goiana hoje atinge várias camadas sociais, tornou-se um instrumento relevante para as manifestações artísticas musicais espalhadas pela cidade de Goiânia, seja nos conservatórios e escolas de música, seja nos bares e restaurantes, shows e salas de concerto.

A notória atuação dos violonistas goianos, no atual cenário da música praticada na capital, provém de um passado que antecede a própria fundação da cidade que recebeu heranças culturais de outros municípios goianos e da sua antiga capital, Vila Boa, depois cidade de Goiás, além de outras localidades do país e do mundo. Trazidas por famílias e pessoas, tais heranças integram um ambiente fértil de diálogo e circularidade cultural na sociedade goianiense (FURTADO 2016, p. 63).

Concebida como o símbolo do novo e do moderno perante a antiga e tradicional capital de Goiás, Goiânia foi construída visando atender ideais geopolíticos, econômicos, sociais, religiosos, históricos, educativos e culturais, que corroborassem para um processo de modernização não somente do estado, mas também do país. Este processo abriu caminho, através do movimento denominado *Marcha para o Oeste*, para a construção da capital do país, Brasília e, para a inclusão do interior do país nos interesses maiores da nação que emergiam na antiga capital Rio de Janeiro. Em suma, segundo Chaul,

Goiânia foi edificada sob o prisma da modernidade, embora ligada à estrutura fundiária. Serviu de estratégia política para seu mentor, Pedro Ludovico, em uma época em que o governo era provisório e o governante, um interventor, indo ao encontro das eleições constituintes de 1933, que elegeriam os representantes governamentais e senatoriais em 34 (CHAUL, 2009 p.104).

Acrescenta:

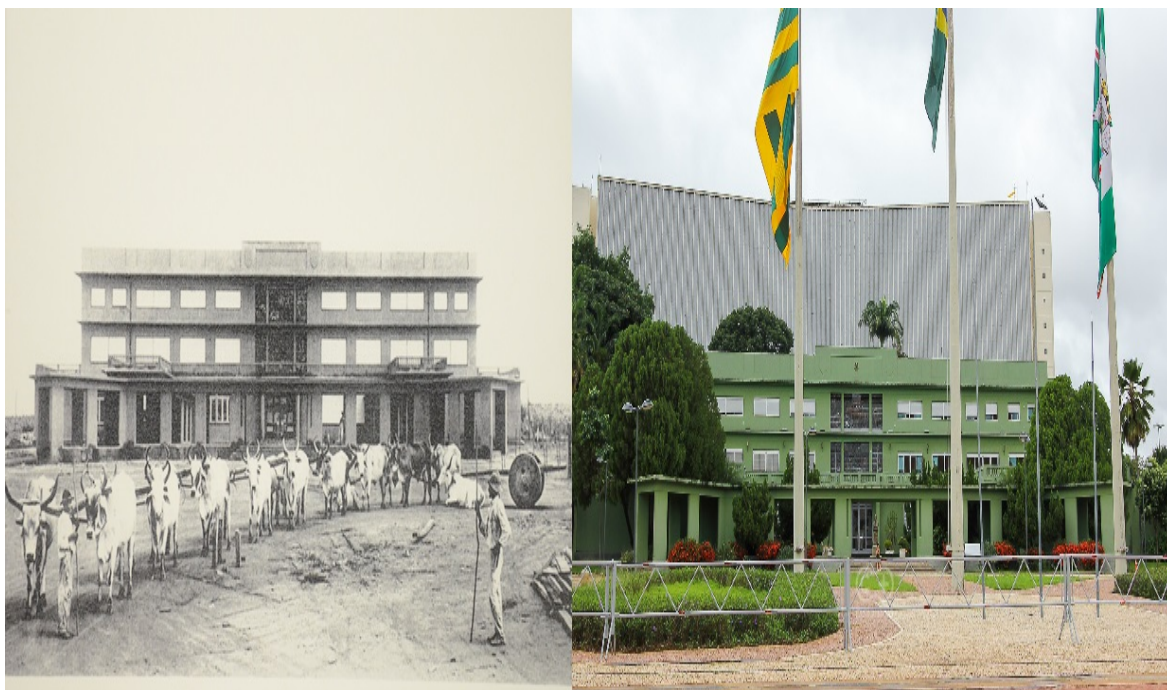
Concretizava-se a estratégia política de Pedro Ludovico Teixeira para se afirmar no poder e dar ao Estado de Goiás uma dimensão de modernidade que apagasse da memória as imagens de decadência e atraso. Cumpria-se, finalmente, mais uma etapa da *Marcha para o Oeste*, no processo de ocupação do Centro-Oeste do país. Goiânia representaria o trampolim para novos e arrojados projetos, como a Belém-Brasília e a construção de uma nova capital federal (CHAUL, 2009 p. 106).

A construção da cidade de Goiânia, portanto, passou por intensas disputas políticas, por um lado, a antiga capital representada pelas tradicionais famílias que controlavam a vida política, sociocultural e a economia fundiária do estado a partir de seus próprios interesses, e, por outro lado, a figura do interventor federal do estado Pedro Ludovico Teixeira buscando atender as novas demandas econômicas propostas pelo governo federal da era Vargas, ganhando apoio das regiões sul e sudeste do estado. A construção de uma capital moderna e planejada colocaria o estado de Goiás alinhado aos interesses econômicos para os quais o país se direcionava.

Todo o esforço implementado em busca de uma identidade que exaltasse o progresso e a entrada do estado de Goiás no século XX, encontrou na construção de Goiânia um símbolo (Fig. 5). Seja com suas fachadas em *Art Déco*, alinhando-se às tendências estéticas e culturais das grandes capitais mundiais, ou seja através da chegada de famílias vindas do interior e de outras regiões do país buscando uma “vida nova”, novos ideais, forjava-se um movimento que embora preservando ainda algo de ruralidade em seus costumes, evidenciava circularidade cultural, um sistema de representações que tinha como suporte símbolos que evidenciavam as tendências e perspectivas que estiveram presentes nos primórdios da construção identitária da nova capital do estado. Goiânia se elevou como símbolo de cidade que sem se contrapor a todas as suas ligações com o rural, buscava algo maior que encontrava expressão na modernidade que o século XX incorporava.

Goiânia mesclava o urbano e o rural, expressava a modernidade e o progresso. Uma parcela da sociedade da época, que tinha voz na política local, escondia o fazendeiro por trás do profissional liberal. O médico, o advogado, o farmacêutico, o engenheiro, o bacharel etc., quase todos ligados à estrutura fundiária, procuravam, por si mesmos, ou por meio de seus representantes, uma mudança nos quadros da política estadual. Faziam crer que o ‘velho’ – os grupos políticos depostos – tinha cedido lugar a uma nova ordem, de novos homens, entre jalecos e leis, remédios e construções, que, assim, dirigiam o Estado orientados por uma nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. Tratava-se de uma mentalidade urbana com os pés plantados em solo rural. Tal mesclagem (urbano / rural) pode, até os dias atuais, ser notada nas várias facetas da cidade que se tornou Goiânia (CHAUL 2009, p.107).

**Fig. 5** A cidade de Goiânia na época de sua construção na década de 1930 e na atualidade



**Fonte:** Disponível em: < <http://www.curtamais.com.br/goiania/confira-o-antes-e-depois-de-20-lugares-de-goiania-com-diferenca-de-ate-80-anos> > Acesso em 24 jul 2018

Como pode ser observado na Fig.5, a construção de Goiânia transitava entre a construção Art-Déco, que exaltava a modernidade, e o carro de boi em plena praça cívica, centro da cidade. As representações advindas destas fotos evidenciam esse diálogo constante entre o urbano e o rural, o global e o regional, a tradição e a modernidade, que marcou a construção social da cidade. A sociedade goianiense continua sendo identificada por essa construção identitária que revela estes diálogos. Assim, sem deixar de incorporar essa marca da modernidade, do novo, que já estava na base da sua construção na década de 1930, Goiânia apresenta hoje um cenário cultural pós-moderno em que pode ser observada uma diversidade acentuada, proveniente da “compressão tempo/espaço” que se instalou no transcorrer do século XX. Compressão tempo/espaço decorrente, dentre outras circunstâncias, do desenvolvimento intenso e historicamente localizado dos meios de comunicação e transporte, conforme observado por Hall (2014) e Harvey (2013). Assim, todo este contexto tem fomentado o cultivo de diversos grupos e gêneros musicais que se relacionam, interagindo e/ou se conflitand.

À luz das novas percepções propagadas por autores como Stuart Hall (2014), Roger Chartier (2002) e David Harvey (2013) à cerca da descentralização da identidade<sup>18</sup> que caracteriza o sujeito pós-moderno, portanto, este trabalho investe na compreensão dos processos identitários relacionados aos violonistas goianos e na percepção da peculiaridade da inserção do instrumento violão nas escolas de música goianienses, sem perder de vista os primeiros momentos ligados ao cultivo do instrumento na cidade. Apesar de recente, a discussão à cerca dos processos identitários dos primeiros violonistas a chegarem a Goiânia pode revelar um material abrangente sobre como esta sociedade lidava com o violão e como isso se reflete hoje.

### 1.3.1 Os primórdios do violão na cidade

As heranças culturais advindas da antiga capital já evidenciavam o violão presente no acompanhamento das modinhas e das serestas goianas formando conjuntos integrados também pela flauta e pelo bandolim (RODRIGUES, 1982, p. 111). A poetisa goiana Cora Coralina, citada por Rodrigues, afirma que os instrumentos que fizeram parte desta formação eram comuns nas casas de Vila Boa:

Não passavam sem o bandolim, diziam eles que era um instrumento fácil. Já o violino, um instrumento mais fino, requintado e não eram tantos. Mas o que predominava, pode-se dizer que havia em todas as casas, era o bandolim, o **violão**, e a flauta (CORA CORALINA *apud* RODRIGUES, 1982, p. 111)

A importância do violão junto ao bandolim, integrando grupos musicais de modinhas e serestas espalhados pelo estado de Goiás, foi mencionada também por RODRIGUES (1982)

O violão, inspirando o romantismo através de sua sonoridade aveludada, foi o instrumento ideal para acompanhar a modinha. Em Goiás o violão plangente harmonizou-se plenamente com o espírito vilaboense, aliando-se ao sonoro bandolim que vai tecendo filigranas melódicas em torno do canto (RODRIGUES, 1982, p. 113)

---

<sup>18</sup> Para Hall (2014, p. 3), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, 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.”

As Fig. 6 e 7 mostram a presença do instrumento junto a grupos de serestas e orquestras, respectivamente, das cidades de Goiás e Pirenópolis.

**Fig. 6** Conjunto de seresteiros da antiga capital do estado, a cidade de Goiás. Presença do violão.

108



Conjunto de Serenata. 2 – Joaquim Edison de Camargo, 2 – Plínio de Camargo, 3 – Armando Esteves, 4 – César A. da Veiga, 5 – José Perillo, 6 – Júlio A. Veiga, 7 – Bernardo de Albernaz, 8 – Abelard de Velasco, 9 – Nicanor Albernaz, 10 – Luiz M. de Araujo, 11 – Inácio da Luz.

Fonte: RODRIGUES, Maria Augusta C. S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 1982, p. 108

**Fig. 7** Orquestra da Cidade de Pirenópolis – Criada em 1923 – Fotografada em 1927. Violão com o último músico em pé na fila de trás.



Fonte: MENDONÇA, Belkiss Spenciere. *A música em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 1981, p. 159

Furtado já afirmou que se houver um desejo de se observar a fundo as manifestações precursoras do violão na cidade de Goiânia, têm que ser levadas em conta as práticas

populares provenientes daquelas trazidas por tradições interioranas, advindas, dentre outras, daquelas realizadas na antiga capital, como bailes pastoris, catiras, cantigas, encontros e cantorias, desafios, folias, modas de viola e práticas de modinhas (FURTADO, 2016, p. 68). Representações se evidenciam, portanto, revelando o gosto do goiano da antiga capital pelas modinhas e pelas serestas, por práticas e festas populares que tinham no violão o instrumento ideal para acompanhar os músicos, mostrando a aceitação e a circulação do instrumento na cidade (Fig. 6 e 7).

Por outro lado, as representações relacionadas ao instrumento na nova capital, que evidenciam a cidade que buscava uma proximidade com a modernidade das grandes capitais mundiais, apontam, numa primeira instância, para outra circunstância relacionada ao instrumento, para o fato de que neste contexto não esteve colocado no mesmo plano. Mas, mesmo assim, uma trajetória história do instrumento pôde ser observada desde o início em Goiânia, fazendo tradição conviver com modernidade.

A história da vida musical goianiense iniciou-se antes mesmo da construção da cidade. A ocupação da região se deu em 1810, “quando o alferes Joaquim Gomes da Silva Gerais instalou uma fazenda no local onde foi criada a vila de Campininhas”<sup>19</sup>. Campinas de Goiás ou Campininha das Flores já se mostrava um importante núcleo urbano no fim do século XIX e início do século XX, vindo daí a sua importância como uma referência para a construção da nova capital goiana: Goiânia. Com a chegada de padres redentoristas, trazidos da Alemanha, Campinas ganhou relevância na vida social e religiosa. Mas foi com a chegada das Irmãs da 3ª Ordem Seráfica 1921, provenientes da Alemanha, e a posterior construção em 1922 do internato para meninas, que Campinas recebeu maior atenção da comunidade goiana. Segundo Pina Filho (2002, p. 13), “a importância de tal empreendimento se fazia notar na imediata disponibilidade dos pais em se mudarem para a região, devido à existência de boa escola para os seus filhos”.

Sendo comum um colégio interno na época, a importância do recém fundado colégio Santa Clara se deu principalmente através da educação formal e da orientação da conduta das meninas que ali estudavam. Provenientes das famílias de várias regiões do

---

<sup>19</sup> Site da Igreja Matriz de Campinas Nossa Senhora da Conceição. Disponível em: <<http://www.matrizdecampinas.com.br/index.php/parouquia/historia/5547-nossa-parouquia-e-sua-historia>> acessado em: 12 fev. 2018).

estado, essas meninas tinham acesso, além das aulas comuns, “ao estudo de piano, violino, ou de instrumento musical **qualquer**” (PINA FILHO, 2002, p. 13) [Grifo meu].

O colégio Santa Clara continuou sendo o maior polo educativo da região, mesmo quando aconteceu a mudança da capital do estado de Goiás para Goiânia, uma região muito próxima à Campinas. A sua incomensurável contribuição para a formação musical da cidade atendia aos vários eventos culturais que ocorriam na época. Quanto ao ensino de violão, a primeira menção encontrada sobre o instrumento ligada à sua relação com uma instituição de ensino, aparece na narração da irmã Áurea, citada por Pina Filho (2002):

Ampliando suas possibilidades no setor da música, com oito pianos, dois harmônios, vários bandolins, violinos, **violões**, acordeons, etc., o Santa Clara deu ao Estado de Goiás várias alunas com tal preparo musical, que são elas, hoje, organizadoras e dirigentes de corais, inclusive dos das igrejas, das festinhas e dos programas artísticos de suas cidades. Várias alunas iniciadas no Santa Clara são hoje exímias pianistas, contando-se entre elas brilhantes professoras em conservatórios, não só em Goiás, mas também em outros estados (PINA FILHO, 2002 p. 13). [Grifo meu].

Neste contexto destaca-se a figura da Irmã Seráfica Spiegler (PINA FILHO, 2002 p. 13), que foi professora de piano, violino, bandolim, violão, acordeom, harmônio. Sendo harpista (talvez advenha daí a proximidade com os instrumentos de cordas dedilhadas) Irmã Seráfica pode ser considerada uma das primeiras professoras de violão institucionalizadas do período da construção da cidade de Goiânia. A Fig. 8 mostra três alunas do Colégio Santa Clara executando instrumentos de cordas dedilhadas e friccionadas, a presença do bandolim nesta instituição.

**Fig. 8 Alunas de música do Colégio Santa Clara executando instrumentos**



Fonte: PINA FILHO, B. W. P. *Memória musical de Goiânia*. Goiânia: Ed. Kelps UFG, 2002, p. 162

O estudo formal de música apresentado na época pelas irmãs Seráficas do colégio abrangia a compreensão da partitura e introduzia suas alunas na cultura musical europeia. O colégio Santa Clara atendia principalmente às filhas das famílias mais abastadas da região, quase todas as professoras ensinavam o piano, violino e canto, enquanto instrumentos como o violão e o bandolim eram ensinados por poucas professoras. Praticamente não existem menções ao ensino do instrumento violão neste período da história de Goiânia (PINA FILHO, 2002).

Sobre o material coletado para este trabalho, foi constatado que o piano atendia melhor a demanda estética das altas classes da época na cidade, que buscava se alinhar com os conceitos modernos. Este instrumento, por seu alto custo financeiro e valor estético, ganhou maior representatividade no cenário musical relacionado à alta classe da época, estando na base da construção do Conservatório de Música da cidade e no surgimento de grandes nomes ligados ao seu ensino e performance em Goiânia. Furtado observou que o ensino do violão só alcançou um grande impulso a partir da criação na década de 1990 da habilitação Instrumento/violão no curso de Música, bacharelado, da *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG. Segundo as palavras da autora,

No Centro-Oeste, em especial em Goiânia, o ensino do violão veio se solidificando gradativamente, tendo alcançado grande impulso a partir da criação, no ano de 1994, do curso de Graduação em Violão na Escola de Música da Universidade Federal de Goiás (FURTADO, 2016 p. 62).

O violão em Goiânia, portanto, sob a perspectiva acadêmica, só atingiu o status profissionalização na década de 1990, já 60 anos após a construção da cidade. Poucas menções foram encontradas na escassa historiografia musical local sobre as atividades acadêmicas ou mesmo educativas relacionadas ao instrumento. Quando isso acontece, englobam o violão junto a outros instrumentos e, por vezes, não se considera o violonista como um músico profissional. No entanto, os registros revelam a presença do instrumento em festividades e práticas culturais desde os primórdios da capital goiana.

Goiânia se instalava com todas as manifestações culturais herdadas, principalmente, de Vila Boa. Com as entidades oficiais vieram também as populares. O Jazz Band foi o primeiro conjunto de dança instalado em Goiânia, e o Jazz Band Imperial, dirigido por Domingos Pinheiro Lacerda, fez a vida social do povo Goianiense, juntamente com o Jazz Band da PM. O *réveillon* de 1936 foi animado pelos dois conjuntos (PINA FILHO, 2002 p. 18).

Essa escassez de informações sobre as práticas dos violonistas no começo da cidade já demonstra as representações que circulavam sobre o instrumento naquele período, a importância que o instrumento tinha para essa sociedade que empenhava em ser moderna, apesar de ser apreciado e valorizado nas manifestações da tradição goiana. No Livro, *Memória Musical de Goiânia*, de Braz Wilson Pompeu Pina Filho (2002), que fala da vida musical na cidade, a referência ao instrumento violão se dá já nas primeiras páginas, mas apenas em uma nota de rodapé. Mais à frente é citado rapidamente junto a outros instrumentos, enquanto a referência a instrumentos como o piano, o violino e o canto está relacionada ao seu ensino em instituições, têm ressaltada a sua trajetória histórica, evidenciando representações que mostram a sua maior representatividade no cenário musical goiano.

Nos primórdios da construção de Goiânia, portanto, e até as últimas décadas do século XX, o violão não se enquadrava no ensino formal de música que atendia às altas classes sociais de Goiânia, por outro lado, estava presente nas práticas populares da cidade, nas festividades e tradições religiosas, nas canções tradicionais, dentre elas as atividades propaladas pelos conjuntos de Jazz que movimentavam a vida social da cidade, principalmente após a fundação do Automóvel Clube de Goiás em 1935. Borges, citada por Furtaido, comentou sobre a fundação deste Club:

Após a inauguração do Automóvel Clube tornou-se o centro das atividades sociais da cidade. Era a alegria, o coração da cidade. Ali eram realizados bailes oficiais, de carnaval, de formaturas, promoções sociais e inúmeros recitais. Festas memoráveis foram ali realizadas (BORGES, 1998, p. 77).

Notório também afirmar mais uma vez que os músicos que carregavam o violão estavam presentes nas manifestações populares da cidade de Goiânia, principalmente na vida noturna das *Jazz Band* que movimentavam os grandes bailes e festividades. Dentre os violonistas destacam-se as figuras de Waldemar Bittencourt, violonista da *Jazz Band Imperial*, Júlio (Julinho) Dumont e Raimundo Lima integrantes da Banda Sta. Cecília de Jataí, do conjunto *Jazz Band Jataí*, que posteriormente se tornaram músicos de rádio e televisão. Citando mais dois músicos, Pina Filho observou que

Lenza e Domingos Lacerda estão vinculados à execução jazzística, muito em voga na época. Um e outro fizeram fama a partir daí, delineando uma veia de música popular engrossada, a cada dia, pelos novos músicos formados na intempérie ativa das noites, alguns trabalhados na escola das bandas de música, dos conjuntos populares, e pelos mestres tão persistentes no afã de ensinar (PINA FILHO, 2002 p. 23).

Importante ressaltar com este autor e Furtado (2016), que os vários violonistas e outros instrumentistas provenientes da música popular na época, do mesmo modo que aqueles que chegariam posteriormente à Goiânia, não possuíam o estudo formal do instrumento. As práticas relacionadas ao violão no período de 1930 a 1940, período de construção da cidade, denotam um constante diálogo entre a vida interiorana trazida pelas famílias que chegaram à cidade, que carregavam as tradições do interior do estado (dentre eles a antiga capital do estado), e a construção de uma capital moderna, símbolo do novo. É por isso, que o violão teve forte atuação na preservação e manutenção dos repertórios de modinhas e serestas, modas e procissões, trazidos pelas tradições familiares do interior, tradições de famílias, sobretudo, da antiga capital Vila Boa, que, no entanto, também já almejavam estar par a par com a modernidade (RODRIGUES, 1982). Muitos nomes que chegaram a atuar com o violão em Goiânia, seja como professores, arranjadores, compositores ou interpretes, surgiram após a década de 1940, como foi o caso de Odilon Kneipp Fleury Curado e Sebastião Martins de Oliveira. No período anterior a este, poucos nomes foram encontrados e os dados colhidos na historiografia local revelaram que as práticas realizadas por aqueles músicos se remetem principalmente ao campo de produção popular, estão ligados principalmente à música interiorana e à tradição musical do estado. De acordo com Furtado (2016), a importância do violão na sociedade goianiense neste período é uma herança das tradições folclóricas e populares vindas do interior do estado e enraizada na cidade. Mas já ressalta a importância dessas práticas para o goiano:

A presença do violão se torna tão mais marcante na música de tradição ou folclórica que no decorrer do tempo criaram vínculos e se enraizaram na cultura goianiense em iconografias, manuscritos, gravações de vários pesquisadores que dedicaram, além de dedicarem seus estudos e pesquisas à historicidade musical goiana. (FURTADO, 2016, p. 68)

Por outro lado, o violão estava presente também nos bailes e festividades através dos conjuntos de *Jazz Band*, como já observado, alinhando-se esteticamente as suas práticas aos movimentos culturais provenientes da cultura de massa valorizados pelas grandes capitais mundiais. As *Jazz Band*, que incorporavam os conceitos estéticos e globais da época, alinhavam-se aos conceitos de modernidade que movimentavam os valores incentivados na construção da capital. Circunstância que bate com grande parte dos processos representacionais impulsionados em Goiânia desde a sua criação: a busca de incorporação da modernidade, sem deixar mão da tradição.

Neste contexto de interação entre tradição e modernidade, no entanto, as representações que circulavam sobre o violão não deixaram de demonstrar o preconceito da sociedade brasileira com o instrumento ao longo de sua história, sobretudo pelas elites que cultivavam a tradição erudita nos conceituados Conservatórios de música do país. Este preconceito, que, no final de contas, desvalorizava a capacidade interpretativa do instrumento, que ocorria em outras instituições de ensino brasileira (ALFONSO, 2006), ocorreu também no *Conservatório Goiano de Música*. Provavelmente por esse motivo, o violão, mesmo sendo um instrumento difundido na sociedade goianiense, que já conhecia o trabalho de mestre Martins, a quem Furtado (2016, p.106) atribui a criação da primeira escola de violão em Goiânia, não teve sua aceitação imediata e teve que esperar muito tempo até ser aceito na instituição de ensino de música oficial dos goianos, como vai poder ser observado adiante, no capítulo que aborda a sua relação com as instituições de ensino.

Atualmente o violão integra os diferentes campos de produção musical em Goiânia, e, presente em várias manifestações populares, cívicas e acadêmicas, adentra as escolas, o que interessa mais diretamente a este trabalho e vai ser observado de perto quando forem apresentados os resultados da pesquisa de campo realizada nas quatro escolas de Goiânia selecionadas. Antes dessa abordagem, no entanto se faz mister focar a trajetória e as condições que possibilitaram a esse instrumento interagir com diferentes campos de produção musical não só no Brasil, mas também em Goiânia, ser respeitado como um instrumento com estrutura e possibilidades de atuação e aceitação por várias dimensões culturais, o que inclui o espaço acadêmico e já implica em outras representações sociais. Representações diferentes daquelas que o levaram a ser discriminado pela sociedade brasileira ao longo de sua trajetória histórica e, no caso especial dessa abordagem, até certo ponto também em Goiânia que, de modo peculiar, fazia interagir tradição e modernidade. Compreender as representações que circundaram o violão na sociedade brasileira e goiana tornou-se necessária para a posterior observação de suas replicações e ou repercussões nas instituições de ensino e, de modo especial, nas instituições de ensino selecionadas para este trabalho, que serão abordadas no terceiro capítulo.

## CAPITULO 2

### **O Violão nas Instituições de Ensino Musical no Brasil e... representações!**

Tendo já refletido sobre as representações que circularam sobre a prática do violão ao longo de sua história na sociedade brasileira e goianiense, que evidenciaram um descrédito pelas suas capacidades estruturais e uma condenação por representar a classe social daqueles que o carregavam, e tendo já constatado que essas representações retardaram a sua entrada nas instituições brasileiras de ensino de música, neste capítulo será abordado um perfil destas instituições, que permite a observação da sua relação com o instrumento violão. Serão também abordadas as primeiras condições e pessoas responsáveis por outras representações relacionadas ao instrumento, que possibilitaram a sua entrada nas instituições oficiais de ensino de música, universidades e conservatórios, possibilitando um aproveitamento maior de seu potencial, assim como um trânsito entre diferentes campos de produção musical.

#### **2.1 Histórico das Instituições de Ensino no Brasil**

Com a implementação do governo imperial a partir dos anos que se sucederam à proclamação da independência do Brasil na primeira metade do século XIX, e a abdicação de Dom Pedro I ao trono Real, surgiu a necessidade de criar uma imagem de nação para o Estado monarca que se formava. O processo “civilizatório” programado pelo novo governo incluía “eivar” a nação brasileira ao mesmo patamar de civilidade que se instaurava na Europa.

Neste processo, a elite imperial brasileira procuraria cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical. Esta civilização, agregada de valores “americanos”, seria edificada e afirmada através do Estado e da Coroa. Assim, a consolidação política no início do Segundo Reinado abria espaço para a emergência de um discurso que

conferia ao Estado, personificado no imperador, a missão histórica de constituição da nação (ROWLAND, 2003, p. 365-88).

A emergência da construção de uma nação brasileira que se consolidasse nas práticas socioculturais, econômicas e tecnológicas que fervilhavam na Europa do século XIX, trouxe para o país uma série de medidas que visavam desenvolver e estimular as capacidades dos artistas e intelectuais brasileiros. Dentre essas medidas Augusto (2010) destaca

a criação do Instituto Histórico Geográfico (1838), do Museu Nacional (1842), ao mesmo tempo em que inaugura e reformula estabelecimentos formadores de sua elite nacional, como o Colégio D. Pedro II (1837) e a Imperial Academia de Belas-Artes (1842). Da mesma forma demarca seus lugares de atuação no que diz respeito à música, reorganizando a orquestra da Capela Imperial (1843), retomando as temporadas de óperas (1844) e inaugurando o Conservatório de Música (1848) (AUGUSTO, 2010, p. 68).

Para PECHMAN, a construção destas instituições se justificou na missão de colocar o país “no fluxo civilizatório europeu, buscando um ‘padrão civilizatório’ que pudesse se tornar uma referência para todos os brasileiros, mesmo para os excluídos pelo pacto de poder” (PECHMAN, 2002, p. 31). Já para Antonio Pinto Chichorro da Gama (1800-1887), ministro dos Negócios do Império, que defendeu a necessidade de oficializar o ensino de música na corte, a música seria uma forma de desenvolver e aperfeiçoar o talento dos brasileiros, afastando o país das civilizações entregues à barbárie. E, no que tange a música, o papel do *Imperial Conservatório de Música* (1841), atualmente *Escola de Música* da Universidade do Rio de Janeiro UFRJ, foi relevante, não só por ser uma das primeiras instituições dedicadas à formação musical criada no país, mas por sua influência na realização dos ideais civilizatórios almejados pelo governo vigente.

Dos professores atuantes na fundação do conservatório destaca-se a figura de Francisco Manuel da Silva, proveniente da *Sociedade Beneficência de Música*, um dos responsáveis por lutar pela construção da instituição após a loteria concedida pelo governo através do Decreto nº238, de 27 de novembro de 1841. Essa construção, no entanto, sob a sua direção, só iria se concretizar em 13 de agosto de 1848 (data do início das aulas do conservatório), o que motivou protesto ao longo dos anos de espera:

Há três para quatro anos, senão mais, que o corpo legislativo concedeu loterias para a criação de um conservatório de música: aplaudimos seme-

lhante concessão por muito útil e louvamos as pessoas que lhe tinham dado impulso. [...] O Sr. Francisco Manuel da Silva, professor bem conhecido, devia figurar à testa deste estabelecimento, e isto já era por si a garantia de bom êxito. A desgraça, porém quis que a realização dessa ideia encontrasse obstáculos. Dezenas de loterias correm todos os anos para diferentes objetos; só as concedidas para o mencionado fim não têm podido achar uma aberta para serem extraídas. Lá se vão alguns anos e uma só ainda não se vendeu ou nela não se cuidou. Pensávamos que a chegada de uma companhia italiana, o bom acolhimento que teve e a necessidade de cultivar-se com mais atenção a arte de Rossini, desse mais impulso a este negócio. Infelizmente nos enganamos. Um só passo não se tem caminhado e o marasmo continua. [...] Eia, senhores, coragem! Sacudam essa indolência que tantos males causa: digam para que vieram ao mundo, e cumpram com o dever que tem todo o cidadão de contribuir com o seu contingente para o edifício social. Nada de indolência, ou o ferrete de homens inúteis recairá sobre vós! (PENNA, 1846. *Marins Pena Folhetins*, p. 48-9)

As discussões fomentadas sobre a necessidade de investimento nas instituições de música que se formavam no começo do século XIX se alinhavam aos conceitos ideológicos propagados pela corte imperial, tratavam a música como um dos pilares para a construção de uma sociedade que fugiria da barbárie e entraria na modernidade acompanhando os movimentos sociais vigentes na Europa. Os protestos proferidos pelos músicos interessados na construção do conservatório surtiram efeito e a construção do *Imperial Conservatório de Música* no Rio de Janeiro influenciou posteriormente o surgimento de outros conservatórios espalhados pelo país, como o *Instituto de Música* da Bahia e o *Conservatório Carlos Gomes* em Belém do Pará. Entretanto, é notório que a construção do conservatório visava atender às demandas sociais da elite imperial, tanto do ensino formal quanto da graduação em música, posteriormente implantada junto à anexação do conservatório ao *Instituto de Belas Artes* e Universidade do Rio de Janeiro. Sobre o começo e os anos que se sucederam à instituição é importante salientar a não abertura a qualquer prática e/ou manifestação musical e cultural que fossem provenientes das outras realidades e estruturas socioeconômicas populares, diferentes daquelas procuradas pela elite. Representações se evidenciam, portanto, já relacionando o violão a outro universo cultural e à sua não aceitação nestas instituições de ensino musical.

As práticas musicais difundidas e replicadas pelo *Imperial Conservatório de Música* continuaram a oferecer uma formação musical tradicional e proveniente da cultura erudita europeia pelas décadas que se seguiram à sua construção, atendeu à demanda estética da elite imperial e das altas classes sociais. Neste período, do século XIX e meados do

XX, a dramaticidade da ópera e a imponência do estilo sinfônico, tanto na Europa como em suas antigas colônias, que replicavam esses ideais estéticos, viam no canto, no piano, no órgão, e nos instrumentos orquestrais, principalmente o violino, a representação do gênero romântico. O *Conservatório de Música* da Bahia e o *Conservatório Carlos Gomes* em Belém, fundados ao fim da segunda metade do século XIX, replicando os conceitos estéticos promovidos pelo *Imperial Conservatório* que atuava na capital do país, também buscaram nos instrumentos orquestrais e sinfônicos a fundamentação das instituições.

## 2.2 O Preconceito com o Violão e sua aceitação nas Instituições de Ensino

O violão na Europa e no Brasil, além de não corresponder ao grande gênero sinfônico propagado pelas elites, devido às suas próprias capacidades estruturais, estava nas mãos de músicos populares, de uma parte marginalizada pela sociedade da época. Para Jodacil Damaceno, citado por Alfonso (2005, p. 47), as representações que circulavam na elite e nos conservatórios de música demonstravam um preconceito com o instrumento. Para adentrar o conservatório, o violão primeiro deveria se adaptar à música erudita predominante nesta instituição e às práticas musicais que permeavam a elite cultural da época, provando para os seus principais críticos a capacidade dos violonistas enquanto músicos de concerto.

Assim, transitando entre as elites e a discriminação, o prestígio e o preconceito, o violão possui uma história *sui-generis*. Parte desse preconceito não surgiria apenas no Brasil, mas também na Europa, em Portugal mais especificamente, e direcionado para as violas. Já no século XV, os procuradores dos conselhos em Portugal reclamavam da desobediência e feitiços dos malandros, que sempre carregavam “com si” violas e/ou guitarras:

Ajuntãse dez e dez homes E leuom hua violla E tres e quatro estam tamgemdo E camtamdo E os outros entom escalham as casas E roubã os homes de suas fazemdas, E outros que tem máas molheres e máas filhas ou criadas como ouuem tanger a violla vamlhes desfechar as portas e dormem com ellas E quamdo se espedem leuom alguma coussa. Muitos mais inconvenientes peroraram os zelosos procuradores, e era tal a razão que lhes assistia que el-rei respondeu mandando que quem depois do sino de correr, onde o houvesse, e, onde não houvesse, depois das nove horas da noite até “manhã chã sol saydo”- fôsse achado com viola pela cidade, vila ou lugar, desde que não houvesse festa “e vodas que se faz com muita gente e com tochas e candeas”, fôsse prêso e perdesse a viola e as armas e vestidos que trouxesse. (RIBEIRO, 1936, p. 25)

Na Europa a distinção entre a guitarra e a viola não era tão grande até meados do século XV, quanto nos séculos que se sucederam. A guitarra era considerada uma viola mais simples, que interagiu mais com as camadas populares da sociedade, as quais utilizavam o instrumento como acompanhamento dos gêneros musicais que produziam. Inicialmente, conforme Gil Vicente, os instrumentistas de guitarra e viola “tinham pretensões à nobreza e, bem ou mal, procuravam reproduzir o estilo trovadoresco palaciano em sua escolha de repertório e interpretação” (VICENTE 1934 p. 1-2) Por outro lado, a viola e a guitarra eram executadas pelos populares na época de maneira “rasgueada” ou “ponteadas”, o que para os intelectuais da época significava a falta de capacidade técnica e recursos para realizar ritmos com a mão direita<sup>20</sup>. Eram vistas com desprezo e símbolo dos malandros e marginais pelas camadas mais abastadas, tanto que na observação de D. Francisco Manuel de Melo em 1650, a vulgaridade de tanger a viola era a capacidade de negros e patifes e que “nenhum homem honrado a puzesse nos peitos” (TINHORÃO, 1998, p. 27). Essencialmente rurais, esses instrumentos de baixa sonoridade e pouca afinação fizeram circular representações relacionadas a preconceito ou desconsideração pelos músicos e compositores eruditos de renome dos séculos seguintes. Tais representações migraram para as colônias europeias e foram também fundamentais para se compreender a não inclusão do violão no momento de formação dos conservatórios e instituições de ensino.

No Brasil, o violão foi carregado por chorões e seresteiros que, por levarem uma vida boêmia, atravessando horas de música na madrugada, foram igualmente marginalizados até meados do século XX. Neste período o instrumento foi considerado, segundo Bartoloni, como "próprio somente para acompanhar modinhas e serenatas ao luar", ou "vulgar, e, por isso, sem valor" (BARTOLONI, 2000, p. 51). Alfonso comenta que “a música feita no Brasil, pela elite, era a música europeia, e o violão era um instrumento acompanhador de modinhas que estava presente nas serestas e nas serenatas” (ALFONSO, 2005, p. 33), o que já demonstra a barreira social que o violão e seus instrumentistas tiveram que atravessar para serem aceitos pelas elites.

---

<sup>20</sup> “A diferença entre a *vihuela* palaciana hispano-portuguesa e a guitarra popular das cidades (surgida provavelmente em Lisboa) é bem estabelecida por Ernesto Veiga de Oliveira no capítulo sobre a viola, no seu livro *Instrumentos Populares Portugueses* (1982, p.183) [...] ‘A guitarra, embora na mesma linha musical da vihuela tinha sem dúvida caráter mais popular do que esta e, pelo seu tamanho inferior, menor sonoridade, número de cordas e extensão, não se prestava para a música complexa escrita para aquele erudito do instrumento, que desenhou aqui o papel que na Europa em geral coube ao alaúde.’” (TINHORÃO, 1998 p. 31)

A partir do começo do século XX, no entanto, com a insistência de músicos violonistas que almejavam a entrada do instrumento no meio musical aclamado pela elite financeira, o violão começou a adentrar o círculo dessas elites através da música popular trazida por Catullo da Paixão Cearense através de Nair de Teffé. Ao se casar com o presidente da república Marechal Hermes da Fonseca em 1913, Nair de Teffé “tornou-se a primeira dama do país aos 27 anos e imediatamente quebrou os protocolos levando a música popular aos salões palacianos” (ALFONSO, 2005. p. 34) . Segundo a própria primeira dama, citada por Alfonso, e já se referindo ao papel de Catullo no processo mencionado,

“no Brasil daquela época só se cantava em línguas estrangeiras, principalmente em francês, italiano e alemão. Eu mesma só cantava nesses idiomas. Devo a Catullo a sugestão de cantar de preferência na nossa língua. Depois de ouvir Catullo fiquei tão impressionada com o seu prodigioso poder de interpretação, que resolvi estudar letras brasileiras e acompanhar-me ao violão para cantá-las [...] ainda residindo no Catete resolvi dar uma audição exclusivamente minha com canções de poetas e compositores nossos. De entre êstes [sic] destaquei Chiquinha Gonzaga, que nunca tive oportunidade de conhecer pessoalmente. Ela nunca compareceu às festas por mim organizadas. De todos, para mim, Catullo foi o maior e ele me retribuía com gentileza essa admiração” (MAUL, 1971, p. 69)

A introdução do violão nas instituições e casas onde imperava a preferência pela música erudita europeia foi motivo de comemoração para Catullo, também ao levar o instrumento, implicado com as representações já mencionadas, para o *Instituto Nacional de Música*, antigo *Imperial Conservatório de Música*, onde o grande músico e compositor brasileiro Alberto Nepomuceno era diretor em 1908. Catullo, citado por Maul, comentou orgulhoso:

“Naquele tempo êsse [sic] instrumento era repellido dos lares mais modestos.. Quem o tocasse era um desacreditado. Moralizei o violão, levando-o, pela primeira vez, aos salões mais nobres desta capital. Em 1908 dei uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música, de que era diretor o maestro Alberto Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa. Está ganha a primeira batalha. Penetramos na fortaleza dos clássicos mas ainda falta alguma coisa.” (MAUL, Carlos, 1971, p. 67)

Apesar da introdução do violão nos espaços elitizados pelo viés da música popular, sua capacidade material e interpretativa ainda era questionada pelos jornais da época. Para os críticos, o violão não tinha os requisitos necessários para adentrar os conservatórios, e os artigos que eram dedicados ao instrumento o diminuía perante os outros instrumentos já consolidados nas instituições de ensino.

Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve nesse sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado ou mesmo resultado apreciável. A arte, no violão, não passa por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco [...] A guitarra nasceu para o fado e o violão para a modinha. Violão e guitarra são instrumentos populares, através de cujas cordas palpitam tristezas, lágrimas e risos de dois povos intimamente ligados pela afinidade de raça, de coração e de língua. Acompanhando uma canção sentimental ou dedilhando um fado corrido, a guitarra e o violão falam não só à alma de popular, mas à alma de toda a gente. Uma e outro jamais lograrão alcançar a perfeição sonhada pelos seus cultores apaixonados. As regiões da música clássica não lhes são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita. (ANTUNES; CASTAGNA, 1994, p.1)

As representações que circulavam sobre o violão e os violonistas no período em que ascendia na sociedade moderna do século XX, portanto, demonstraram que o preconceito que o instrumento sofreu na história da sociedade brasileira persistia também no momento em que as primeiras instituições de ensino se consolidavam. Entretanto, o violão (e seus antecessores) teve uma atuação singular no Brasil, transitou entre as diversas camadas sociais acompanhando canções em serenatas, com o toque “rasgueado” e a batida típica da música popular urbana e folclórica, e, exatamente neste contexto, levou a elite a acreditar que o instrumento não possuía capacidades sonoras e estruturais suficientes para atender as exigências técnicas da música erudita, fundamentais para as instituições que se formavam. No entanto, foi com a insistência e a apresentação do instrumento executado por solistas que visitavam o país, que adentravam aos poucos os palcos elitizados já cientes das capacidades sonoras do instrumento, que a prática do violão conseguiu evidenciar outras representações, diferentes daquelas que o ligavam à falta de estrutura, à marginalidade e a malandragem.

### 2.3 Os Primeiros Violonistas de Concerto

Como discorrido até então, as representações de preconceito que o violão carregou prejudicaram sua aceitação nas práticas musicais fomentadas pela elite socioeconômica, tanto no período em que as instituições de ensino eram formadas, quanto nos anos que se seguiram no século XIX e XX. Já havia mais de três séculos que as representações de preconceito que circulavam em torno dos instrumentos de cordas dedilhadas se firmavam e, mesmo quando em alguns momentos na história o violão atingia certo prestígio nas altas classes sociais, carregado nas mãos de um ou outro intelectual, compositor ou escritor de prestígio que saíram em defesa deste instrumento, a percepção que circulava sobre ele era de exotismo, e, aqueles que quiseram apresentar o instrumento fugindo desse estigma, não foram levados à sério. Este foi o caso, dentre outros, do brasileiro Domingos Caldas Barbosa em Portugal, e, em outras partes da Europa, de europeus como Niccolò Paganini e Hector Berlioz. No Brasil podem ser mencionados o engenheiro Clementino Lisboa, o professor Alfredo Imenes e o desembargador Itabaiana. Proveniente das altas classes, Clementino Lisboa conseguiu penetrar o centro musical da elite carioca, o *Clube Mozart*, apresentando no final do século XIX o violão tocado de maneira tecnicamente apurada. Foi considerado o primeiro “herói” do instrumento em um artigo intitulado *O Violão Entre Nós*, posteriormente publicado pela revista *O Violão* em 1928 (DUDEQUE, 1994 p. 102 e ALFONSO, 2005 p. 40).

Dentre as práticas que levaram o violão a adentrar os palcos elitizados da música erudita, a realização de recitais de músicos estrangeiros que visitaram o Brasil foi de grande importância para o início da derrubada do preconceito que o instrumento ainda carregava na sociedade brasileira no início do século XX. Músicos como o cubano Gil Práxedes, que realizou o primeiro grande recital de violão em São Paulo em 1903 (ALFONSO, 2005, p. 41), como Agustín Barrios, que, em maio de 1916, ouvido pelo crítico do jornal o *Estado de São Paulo*, fez com que se rendesse aos “encantos” do instrumento. Esse crítico publicou elogios ao violonista, e, segundo Fábio Zanon, no programa exibido em 2006 pela rádio Cultura FM intitulado *Violão com Fábio Zanon*, a série A arte do violão ep. 25, *O violão no Brasil*, esta publicação foi considerada a data de nascimento do violão de concerto no país (ZANON, 2006).

A revista *O Violão*, fundada em 1928 por um dos precursores do violão moderno no Brasil, o violonista Joaquim Francisco Santos, o Quincas Laranjeiras, teve um papel central na divulgação do violão concertista no país. Quincas Laranjeiras, que era um cho-

rão e professor, participou de grupos de choro onde se apresentavam também nomes marcantes da nossa música como “Heitor Villa-Lobos, Anacleto de Medeiros, Zé do Cavaquinho, Juca Kalut, João Pernambuco e Irineu de Almeida” (ALFONSO, 2005, p. 42). Além disso, como um solista do instrumento que apresentou obras de Carulli e Carcassi<sup>21</sup>, passou a ensinar o método de Francisco Tárrega ao final de sua vida. (DUDEQUE, 1994, p.102). Importante nesse momento do texto, no entanto, é notar que Heitor Villa-Lobos já começava a ser citado nesse contexto abordado.

### 2.3.1 O papel do violão de concerto de Heitor Villa-Lobos

Proveniente, sobretudo, do campo de produção musical erudita e dos movimentos de afirmação e construção de uma identidade nacional que representavam a cultura brasileira, Heitor Villa-Lobos foi considerado um dos principais responsáveis pela afirmação do violão concertista, não só na música erudita brasileira, mas também em um cenário internacional (DUDEQUE, 1994, P.104).

O legado de Villa-Lobos é tanto uma benção como um peso para os compositores da geração posterior. Seus *Prelúdios e Estudos* são as obras mais populares do violão no séc. XX, tocados por todos os violonistas de qualquer nível de excelência, e gravados centenas de vezes. Seu *Concerto para violão e orquestra* de 1951 é uma das poucas obras brasileiras, talvez a única, com lugar assegurado no repertório internacional do gênero. As possibilidades de reconhecimento internacional, assim abertas para um compositor brasileiro, podem ser um tremendo fator de inibição, pelo temor à epigonia. (ZANON, 2006 p. 80)

Villa-Lobos Foi uma figura emblemática na música brasileira, que provocou o diálogo com a música de diversas camadas, nichos e dimensões culturais, incorporando à música de concerto brasileira as manifestações praticadas pelos músicos populares e indígenas, tal como algumas correntes nacionalistas modernistas procuravam trabalhar no início do século XX. Considerado um dos maiores compositores do país e, para alguns, da América Latina, Villa Lobos foi uma figura polêmica. A sua interação com as outras dimensões culturais, diferentes do tradicional cultivo da música erudita europeia, fez com

---

<sup>21</sup> Ambos foram compositores e guitarristas italianos do começo do século XIX que além de uma carreira de concertistas, compuseram séries de estudos progressivos de grande valor pedagógico, utilizado até os dias atuais na iniciação musical de violonistas. (DUDEQUE, 1994, p. 67-68)

que muitos de seus críticos e pesquisadores o definissem como um compositor exótico, que, diferentemente dos seus contemporâneos que marcaram o século XX como, “Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Bartók, Varèse, Ives e Milhaud, [...] que tiveram suas obras meticulosamente analisadas” (SALLES, 2009, p. 13), assumiu um papel periférico. Segundo o autor,

a Villa-Lobos coube um papel periférico, no qual ele figurava apenas como um caso exótico, um latino-americano cuja a intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais... (SALLES, 2009, p. 13)

Conforme Fraga (2007), Heitor Villa-Lobos, em uma entrevista de 1957 para a revista *Guitar Review*, afirmou que começou a aprender o violão com 7 anos de idade e que havia estudado posteriormente os métodos de Carcassi, Carulli e Sor, disponíveis na época. Observou ainda que o violão era o instrumento eu utilizava para aprender harmonia e contraponto (FRAGA, 2007, p 2). A intimidade que o compositor tinha com o instrumento era tanta, que ele compunha muitas vezes as suas obras diretamente no violão. Foi um exímio improvisador e transitava tanto pelo campo de produção musical popular quanto pelo campo de produção musical erudita. Segundo Ernesto dos Santos, o Donga, citado por Fraga,

...Villa-Lobos era alguém que podia sempre improvisar e que também era um bom instrumentista. Tocava peças clássicas difíceis que exigiam uma boa técnica e constantemente praticava para melhorar sua execução (SANTOS 1975, p. 7-8)

A obra composta para violão deixada por Villa-Lobos, que aponta para *Os Choros*, para *Os Prelúdios*, para os *Doze Estudos* e para o *Concerto*, demonstrou que o compositor já havia ultrapassado a barreira do preconceito que o instrumento sofria enquanto marginal e distante da elite cultural que estava presente nos conservatórios brasileiros (ZANON, 2006). A inclusão do violão em seus processos composicionais se deve em grande parte por Villa-Lobos ter sido um grande estudioso e conhecedor das capacidades técnicas do instrumento, demonstrando que este era sim capaz de acompanhar as demandas estéticas exigidas por aqueles que o cultivavam e o queria relacionado também a outros campos de produção musical. O idiomatismo, o timbre característico, a simetria da escrita composicional própria para o violão (SALLES, 2009), foram alguns dos elementos utiliza-

dos por Villa-Lobos para a composição dos *Doze Estudos*, sem deixar de lado as influências populares que sempre permearam a sua obra e vida, e que, de certo modo, não se revelam tão claramente nesta obra. Salles (2009) observou que

os 12 estudos para violão (1929) são peças que revelam com maior clareza alguns dos processos mais comuns do compositor, talvez pela pequena extensão de cada estudo, que dá à série o caráter de uma sucessão de vinhetas. Assim, o habitual processo poliédrico de associação de várias camadas, comum na música orquestral e mesmo pianística de Villa-Lobos, dá lugar a uma ação mais concentrada sobre o material, adaptada ao instrumento (SALLES, 2009, p. 57)

Os *Doze Estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos inauguraram uma nova fase para o instrumento, portanto, onde se mesclam fórmulas técnicas inovadoras com uma musicalidade concertante que até então não se ouvia em uma série de estudos para o violão (MEIRINHOS, 1997). A sonoridade marcante do instrumento alcançada pela produção desta obra fez com que ganhasse um fôlego para prosseguir ao longo do século XX, conquistando mais espaço junto ao campo de produção musical erudito que dominava o meio acadêmico brasileiro. Para Meirinhos (1997), os *Doze Estudos* foram de

fundamental importância na literatura violonística do século XX [...] a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento [...] reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega (MEIRINHOS, 1997, p.17)

O sucesso que este trabalho para violão de Heitor Villa-Lobos teve contribuiu para que o instrumento ganhasse a equivalência necessária em relação a qualquer outro instrumento, demonstrando que o preconceito que persistiu por tanto tempo justificado na insuficiência das capacidades técnicas do instrumento, e, na ambiência que lhe era peculiar, já se tornavam caducos. A interação que o compositor promoveu entre a música popular e a música erudita vanguardista em sua obra comprovou que o violão era um instrumento que tinha condições de transitar entre os diversos gêneros e camadas sociais do campo de produção musical brasileiro e, mesmo, europeu.

De um modo mais amplo, a sua ascensão no século XX se deveu principalmente a um conjunto de obras e compositores que incluíram o instrumento em seus processos composicionais, do mesmo modo que Villa-Lobos. Entretanto, apesar de na Europa o prestígio

do violão nas salas de concerto ocorrer junto à figura de Andrés Segóvia, instrumentista que encomendou os *Doze Estudos* de Villa-Lobos e obras de vários outros compositores importantes do século XX, no Brasil foi necessário uma série de profissionais continuarem atuando tanto em defesa do violão nas salas de concerto, quanto na tentativa de uma abertura para o ensino do instrumento nos conservatórios e faculdades espalhadas pelo país.

### **2.3.2 Professores e Instrumentistas nas Instituições de Ensino Musical**

Como pôde ser constatado, o ensino do violão não foi incluído nas principais instituições de ensino da música no Brasil que começaram a emergir nos séculos XIX e a se desenvolver no século XX. Os compositores e intérpretes do instrumento que promoviam um trânsito entre a música popular e a música erudita através da circularidade cultural, mesmo assumindo papéis centrais na elaboração de gêneros significativos para a construção de uma identidade musical brasileira, não chegaram a obter relevância acadêmica nas formas institucionalizadas tradicionais do ensino de música. No processo de introdução do violão nestas instituições, a faceta mais erudita que o instrumento trabalhava foi a que vigorou, investia-se muito para que pudesse ali assumir o seu lugar e se desenvolver como instrumento de concerto. Mantinha um repertório musical voltado para o repertório Segoviano<sup>22</sup> e para o campo de produção musical erudita europeia, tal qual ocorreu com os instrumentos orquestrais. Mesmo assim, foi só através da insistência de personagens notórios que conseguiu realmente consolidar o seu lugar nessas instituições.

Os violonistas que praticavam o instrumento foram criando suas próprias formas institucionalizadas de transmitir a sua cultura e práticas, seja através de revistas, de aulas e de escolas particulares que atendiam àqueles que almejavam conhecer mais sobre o instrumento. Estas atividades foram também importantes para promover os processos de negociação entre os violonistas e as instituições tradicionais, conservatórios e academias de música. Serão agora ressaltados alguns personagens importantes na efetivação destas iniciativas, que começaram a fazer circular outras representações ligadas ao instrumento, repre-

---

<sup>22</sup> Andrés Segovia foi responsável por incentivar a introdução do violão nas instituições de ensino. Durante sua vida se pautou em três objetivos que envolviam: o desenvolvimento de cordas e melhorias na estrutura do instrumento; a aproximação de compositores eruditos consolidados para que fomentassem um repertório específico para violão, o qual Segovia difundiu pelo mundo; e, por fim, demonstrar e desenvolver a capacidade técnica do violão incentivando a introdução do instrumento nos conservatórios e academias musicais. (DUDEQUE, 1994, p. 79-90; SUMMERFIELD, 2002, p. 266 – 269)

sentações que estão sendo uma referência básica, junto às outras já analisadas, no referente à pesquisa de campo efetivada nas escolas selecionadas em Goiânia nesse trabalho.

#### 2.4 Os Violonistas Adentram as Instituições

Os violonistas que se dedicavam à divulgação do instrumento solista no Brasil voltaram suas técnicas para o campo de produção musical erudito, com o intuito de encontrar meios de interagir também com o nicho que a elite brasileira representava. Até a década de 1930 a representação de preconceito relacionada ao violão, o considerava um instrumento marginalizado. Foi só partir da década de 1940 que uma leva de instrumentistas provenientes da música popular, que promoviam uma interação maior entre os campos de produção musical erudito e popular, dentre eles, João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (1883-1947), Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), Américo Jacomino, O Canhoto (1889-1928), além de Dilermando Reis (1916-1977), chegaram a transcrever para o instrumento obras do primeiro campo mencionado. Transcreveram, dentre outras, *Tristesse* de Chopin e *Sonata ao Luar* de Beethoven, elaborando um repertório diferente para o violão, numa circunstância que demonstrou não só como a música de diferentes dimensões culturais podem interagir, mas também uma diversidade cultural compondo o repertório do violão brasileiro.

O professor de Dilermando Reis, Levino Albano da Conceição, estudou composição no *Instituto Benjamin Constant* no começo do século XX. Algumas de suas obras, inerentes ao campo de produção musical erudito, chegaram a ser gravadas por Dilermando, destacando-se entre elas *Saudades do Rio Grande*, *Valsa-Canção* e *Valsa da Saudade* (ALFONSO, 2005, p. 46). O trânsito que Dilermando promoveu se deve tanto ao fato de ter tido contato com uma formação mais erudita, quanto pela vivência com serestas e serenatas populares que estão expressas em suas obras.

O violão a partir da década de 1930 contou com a presença de vários outros artistas, professores brasileiros e estrangeiros que se esforçaram para que o instrumento obtivesse o prestígio que merecia. Houve por parte destes músicos uma procura por apresentar cada vez mais um repertório apurado tecnicamente e provido de uma riqueza e refinamento capaz de fazer com que o Brasil acompanhasse os países europeus no fim do preconceito em relação ao instrumento. Buscava-se, neste momento, a “porta de entrada”. Osvaldo Soares (1884- 1966), Atílio Bernardini (1888 – 1975) foram dois dos professores brasileiros que buscaram fomentar a música para violão de concerto. Além deles, o estabelecimento

no país de mestres do violão provenientes de outros países foi de grande importância neste processo de “desmarginalização” que o instrumento passou pela década de 1940, sendo eles “os portugueses Antonio Rebello (1902 – 1996) e Manuel São Marcos, o uruguaio Isaias Sávio (1901 – 1977), o espanhol José Carrión (1924 - 1987) e, um caso especial: a argentina Monina Távora, discípula de Segovia” (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 82-83)

O maior avanço para a entrada do violão nas instituições de ensino brasileiras, no entanto, e, por isso, uma das figuras mais importantes a se tratar neste capítulo, se deve ao violonista uruguaio Isaias Savio (1900-1977). Savio foi aluno de Miguel Llobet (1878-1938) que foi discípulo direto de F. Tárrega, quando este fazia uma turnê à América do Sul. A amizade entre Sávio e Llobet fez com que o aluno assimilasse conceitos técnicos “que posteriormente aproveitou na elaboração de sua escola violonística brasileira” (ALFONSO, 2005, p. 47). Segundo Dudeque (1994),

o violão no Brasil passou a se desenvolver, principalmente, em dois grandes centros, Rio e São Paulo, de onde vem a maioria dos grandes violonistas brasileiros, que tiveram ou têm a sua formação instrumental com os professores destas cidades. Em São Paulo, o excepcional trabalho desenvolvido pelo violonista uruguaio Isaias Savio, que teve sua formação violonística com Miguel Llobet, resultou em uma das melhores escolas violonísticas da América do Sul. Depois de residir na Argentina, Savio radicou-se definitivamente no Brasil, primeiro no Rio, depois em São Paulo. Nesta cidade, onde desenvolveu a maior parte do seu trabalho, fundou a *Associação Cultural Violonística Brasileira*, e em 1947 **tornou-se professor de violão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como fundador da cadeira de violão, a primeira no país**. Ainda em 1951 participou da fundação da *Associação Cultural de Violão* de São Paulo. Além desta intensa atividade, Savio se distinguiu pela composição de mais de 100 obras para o instrumento e cerca de 300 transcrições e revisões. Hoje em dia suas compilações de estudos ainda são usadas em muitas escolas por todo o país (DUDEQUE, 1994, p. 102-103).

O legado que Sávio deixou de começar a derrubar o preconceito com o violão dentro das instituições de ensino tradicionais e elitizadas foi de suma importância na trajetória histórica do instrumento no país. Além do mais, deixou uma grande quantidade de discípulos que contribuíram com o ensino e a difusão do violão de concerto pelas demais instituições de ensino do Brasil, proveu a compreensão da capacidade que o violão possuía enquanto instrumento solista, capaz de atender as demandas estéticas exigidas por estas instituições. Mesmo assim, de acordo com Orosco (2001), antes de conseguir o prestígio de se tornar o primeiro professor de violão a assumir uma cadeira em uma instituição de ensi-

no, teve que lidar também com o preconceito ao tentar promover o violão através de apresentações. No dizer deste autor,

Em 1932, Savio instala-se na então capital federal, Rio de Janeiro, para atuar e lecionar. É neste ano que ocorre um fato curioso. Era intenção de Isaias Savio realizar um recital no *Instituto Nacional de Música*, mas a resposta que recebeu das autoridades da instituição foi a de que recitais de violão não eram permitidos ali. O *Diário Fluminense, O Globo*, fez no dia 6 de Junho de 1932 uma reportagem sobre o caso, publicando o que intitulou “Uma palestra com Isaias Savio”, onde o violonista fala de sua intenção em tocar no Instituto com o objetivo de “selecionar canções regionais” para seus recitais na Europa (viagem que nunca se realizou, segundo Simões), e sobre o que classificou como “desprezo oficial pelo violão”, provindo daquela instituição. Aproveitando a reportagem, Savio segue seu discurso no qual cita inúmeros compositores que privilegiaram o violão com suas obras e diversos países onde o instrumento encontra-se bem difundido, encerrando sua palestra com o anúncio de seu concerto para a imprensa a ser realizado naquele mesmo dia, no Salão Nicolás (OROSCO. 2001, p.46)

O violão concertista, diferente do violão acompanhador, intuitivo, improvisador, característico da música popular, foi por fim introduzido através de Isaias Savio nas instituições de ensino de música. Mesmo assim, Savio continuou interagindo com as outras músicas e realidades inerentes ao campo de produção musical popular, estudando ritmos e a música folclórica brasileira que estão impressas em suas obras.

Por outro lado, as suas inúmeras transcrições e composições, divulgadas junto às casas editoriais que publicavam e difundiam o comércio de partituras, acabaram interferindo também no padrão de qualidade do violão fabricado no país, conforme observado por Pereira e Gloeden (2012):

Sávio e São Marcos consolidaram um importante mercado editorial junto às casas Vitale e Ricordi, com generosos catálogos de obras originais, didáticas e transcrições, proporcionando o aumento do cultivo do instrumento. Com isto, foram estabelecidos padrões de qualidade aos instrumentos fabricados pelas firmas Giannini, Di Giorgio e Del Vecchio, estabelecidas no Brasil nas primeiras metades do século XX (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 83).

Essas circunstâncias, juntas, promoveram outras representações relacionadas ao instrumento, evidenciando um avanço contra o preconceito, revelando prestígio e aceitação na sociedade.

Dentre os alunos de Savio encontram-se personalidades importantes para a história da música brasileira como Luis Bonfá, Antonio Rebello, Carlos Barbosa Lima, Deoclé-

sio Melim, Maiza Ramalho, Clara Petraglia, Manoel São Marcos, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre (OROSCO, 2001; ALFONSO, 2009). Muitos deles mantiveram o seu legado vivo, que, através deles, continua contribuindo para o ensino violonístico nas universidades e conservatórios do país.

Antônio Rebello, um desses alunos, foi inicialmente aluno de Quincas Laranjeiras e, posteriormente, introduzido à escola de Tárrega através dos ensinamentos de Isaias Sávio. Foi professor de uma geração de músicos importantes como Jodacil Damaceno, Turíbio Santos, e de seus próprios netos, Sergio e Eduardo Abreu. Estes dois últimos formaram o Duo Abreu, reconhecido como um dos mais famosos duos de violões do mundo. Para Damaceno,

O Violão no Brasil, até mais ou menos a década de 30, era um instrumento marginalizado pelas “elites” e que servia mais para dar o tom aos cantores de serestas. O Violão, a Modinha e o Maxixe, assim como outras manifestações da cultura popular, eram vistos como adulteração à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na “boa sociedade”. Os recitais anuais de Rebello e seus alunos contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento e o prestígio do violão clássico no Rio de Janeiro. (DAMACENO, 2003 p. 5)

As gerações posteriores a Isaias Sávio e Antonio Rebello continuaram o trabalho dos dois professores, conquistando novos espaços e adentrando cada vez mais os espaços e meios que antigamente eram fechados pela elite cultural. Para Pereira e Gloeden, citando os alunos de Sávio, foi à partir da década de 1960 que a escola violonística começou a se consolidar, e que o violão ganhou projeção internacional. Segundo esse autor,

É justamente a partir da década de 1960 que a escola violonística brasileira começa a obter projeção internacional com nomes como: Maria Lívia São Marcos (1942) e Antônio Carlos Barbosa Lima (1944) – ambos alunos de Isaias Sávio – e Turíbio Santos (1943), de Rebello. Da mesma geração e com importante carreira no país, temos os violonistas Geraldo Ribeiro (1939), João Pedro Borges e Henrique Annes (1946), estes dois últimos, alunos de Carrión (*Carrión foi discípulo de Emílio Pujol e graduado em vihuela e violoncelo. Sua atividade didática e artística no nordeste brasileiro é inestimável*). Monina Távora revelou dois dos grandes duos da história do instrumento: os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu e Sérgio e Odair Assad, que estabeleciam os mais altos níveis de execução e tratamentos de processos de transcrição. Toda essa geração teve como referência o eminente Andrés Segovia e alguns, como Barbosa Lima, Turíbio Santos e Maria Lívia São Marcos, foram seus alunos em cursos na Europa. Vindos de Sávio e Rebello, novos professores como Jodacil Damasceno e Leo Soares no Rio de Janeiro e Henrique Pinto em São Paulo iniciavam seus trabalhos **na formação de gerações de intérpretes e pro-**

**fessores que hoje atuam nas nossas principais instituições de ensino de música** (PEREIRA; GLOEDEN, 2012 p. 83). [Grifos meus].

À partir da década de 1960, portanto, outras representações circulam, quando o instrumento adentra as instituições de ensino superior e conservatórios espalhados pelo país. O instrumento começou a se consolidar nas instituições públicas e privadas do Brasil e a ganhar cada vez mais notoriedade e respeito, ocupando um espaço enfático também no campo de produção musical erudito, aquele que era contemplado por essas instituições. Professores discípulos da primeira geração de professores já mencionados, situados agora nestas instituições de ensino, como foi o caso de Turíbio Santos, Jodacil Damasceno, Leo Soares e Henrique Pinto, foram responsáveis mais diretamente por essa nova situação do um instrumento, que teve muitas portas fechada durante o desenvolvimento da sua trajetória histórica no país. Pereira e Gloeden observaram:

...consolidava-se no Brasil a presença do violão no ensino superior em instituições públicas e privadas. Turíbio Santos, Jodacil Damasceno, Leo Soares e Henrique Pinto se incorporam a esta nova fase do violão na academia com uma geração de professores, intérpretes e compositores das mais variadas tendências - da música antiga historicamente informada ao repertório contemporâneo, passando pela música popular. Dentre esses professores e violonistas acadêmicos podemos citar: José Lucena Vaz (UFMG), Fidja Nicolai Siqueira (UFRGS), Eustáquio Grilo (UnB), Edelson Gloeden (USP), Giacomo Bartoloni (UNESP), Gisela Nogueira (UNESP), Daniel Wolf (UFRGS), Eduardo Meirinhos (UFG), Nicolas de Souza Barros (UNIRIO), Werner Aguiar (UFG), Fernando Araújo (UFMG), Eduardo Campolina (UFMG), Mario Ulloa (UFBA), Krishna Salinas Paz (UFSM), Orlando Fraga (UFPA) e Gilson Antunes (UFPB) (PEREIRA;GLOEDEN, 2012, p. 84).

Agora, já consolidado nas instituições públicas de ensino, o papel do violão nestas instituições vem gradativamente se afastando das bases populares brasileiras, que são costumeiramente incentivadas em uma fase inicial dos estudos e, como observado por Scardulli (2015), vem se aproximando cada vez mais de um ecletismo musical e individual. Circunstância que promove um encontro entre a literatura erudita europeia tradicional e as várias vertentes e identidades musicais promovidas pela globalização proveniente do diálogo e hibridismo entre a música de várias partes do mundo e a técnica tradicional erudita.

Se o violão concertista no Brasil se desenvolveu a partir do eixo Rio-São Paulo, tendo como referências importantes no ensino do instrumento Isaias Savio em São Paulo, no *Conservatório Dramático e Musical*, e seu aluno Antonio Rebello no Rio de Janeiro,

Goiânia não ficou alheia a esse desenvolvimento, já que hoje conta com uma habilitação Instrumento/Violão no Curso de Música, que tem revelado importantes resultados. Egressos desse curso, alunos como Vitor Noah, Pedro Aguiar e André Hirooka Marcílio, dentre outros, sob a orientação do violonista Eduardo Meirinhos, têm vencido concursos importantes do instrumento. Essa cidade, que nos interessa de perto nesse trabalho, recebeu influência desse desenvolvimento, portanto. No entanto, ela também tem a sua história relacionada ao instrumento.

### **2.5 A entrada do violão nas instituições de ensino em Goiânia e... representações!**

Como já observado, Goiânia, que foi projetada no início do século XX, surgiu como cidade já se adequando às exigências locais e federais no sentido de incorporar, dentre outras coisas, os avanços modernos promovidos pela *Marcha para o oeste*. As representações que nesta época circulavam em torno do violão na cidade eram aquelas que predominaram ao longo da história do instrumento na sociedade brasileira, que apontavam para marginalização e preconceito em relação ao instrumento, embora interagissem também com representações que o ligavam ao acompanhamento de modinhas e serestas, a uma tradição musical goiana predominante na antiga capital, e que, nesse momento, se colocava como herança cultural. Mais precisamente, eram apenas essas representações que estavam presentes na cidade mesmo na década de 1960, quando no eixo Rio/São Paulo o violão já estava nas instituições de ensino, interagindo com a fase de ouro do violão concertista, em um momento em que se iniciava a “quebra” do preconceito histórico relacionado ao instrumento.

Durante o processo de criação e atuação do *Conservatório Goiano de Música*<sup>23</sup> na década de 1960, o violão não foi incluído como um instrumento de ensino, havia um cultivo intenso do instrumento piano e do canto, embora o violino também já estivesse presente, confirmando o que já foi comentado a respeito das preferências da elite cultural da época. Somente em 1994 houve a criação da primeira cadeira de violão na *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás* (EMAC/UFG) (nome atual do antigo

---

<sup>23</sup> O *Conservatório Goiano de Música*, hoje *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG, é uma referência neste momento, por ser uma das primeiras instituições oficiais de ensino da música na cidade que se vinculou à Universidade Federal, e por ser responsável pela formação da maioria dos professores de violão que atuam em outras instituições de ensino goianienses.

*Conservatório Goiano de Música*), assumida pelo professor Eduardo Meirinhos no curso de graduação da instituição, e, a partir de então, o ensino do instrumento vem ganhando maior projeção e se solidificando na sociedade (FURTADO, 2016, p.151).

Importante dizer neste momento, que pesquisar a história do violão na sociedade goianiense se torna um exercício complexo, que ainda necessita de um trabalho árduo, já que não se tem uma historiografia local consistente dedicada a essa trajetória. Muito do que se conhece sobre o instrumento advém das manifestações culturais que ainda são praticadas na sociedade, de alguns trabalhos acadêmicos que começam a surgir e de documentos que estão arquivados em algumas instituições de ensino, como a própria EMAC, por exemplo. Interessa agora, no entanto, a partir dessa dificuldade, compreender os primeiros passos que levaram o instrumento na década de 1990 a integrar a graduação da EMAC/UFG e quais os passos que o levaram até lá. No próximo capítulo essa e algumas outras instituições serão abordadas de forma mais direta, mas conhecer um pouco dessa trajetória se faz importante nesse momento.

Ficou evidente no primeiro capítulo, que em questões culturais, sociais e econômicas, os violonistas se encontravam implicados com representações que os ligavam às camadas sociais mais populares e, apesar da forte atuação desses instrumentistas na sociedade, inclusive, como músicos também em programas de telecomunicação (FURTADO, 2016, p.114), não chegaram a adentrar os palcos onde a cultura musical erudita estava presente. Essas representações que circulavam na cidade ligam o instrumento à valorização das práticas folclóricas e populares, o que, de certo modo, o afastou das instituições de ensino da música na cidade. Neste contexto, um fato pôde ser constatado e deve ser reafirmado: apesar de alguns notórios interpretes do violão solista terem se consolidado no cenário goianiense inicial e da presença do instrumento na vida musical da cidade, o violão não esteve presente na fundação do *Conservatório Goiano de Música*. De acordo com Furtado (2016)

diante do processo histórico para criação do *Conservatório Goiano de Música*, o violão torna-se um partícipe tácito, expresso no pioneirismo e virtuosismo de violonistas como o Mestre Martins a quem é atribuída a criação da primeira escola de violão em nossa capital, período em que manteve intensa atividade artística e educativa de 1940 a 1970. Não foi constatada ou mesmo registrada a atuação direta do Mestre Martins, bem como a de outros violonistas, junto aos profissionais que lideraram o movimento para a criação do *Conservatório Goiano de Música*, atual *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG, foi concretizada no ano de 1956, constituindo o grande e inquestionável marco para a educação e desen-

volvimento musical da nova Capital e, conseqüentemente, para o estado de Goiás. (FURTADO, 2016, pg. 106)

A presença do violão na sociedade goianiense, conforme contextualizado, portanto, externa as representações que o acompanharam durante todo o período de construção de uma identidade da nova capital nas primeiras décadas de sua existência. Enquanto instrumento acompanhador da música popular e das práticas folclóricas, embora valorizado, não correspondia ao valor estético almejado pelas classes sociais mais abastadas, que viam o piano e o violino como os instrumentos próprios para a formação da principal instituição de ensino da cidade. Assim, a inserção do instrumento a partir de 1972 no curso Técnico e, somente depois, nos Cursos de Música/graduação, do *Conservatório Goiano de Música*, que nessa época já estava integrado à *Universidade Federal de Goiás*, e, então, era denominado *Instituto de Artes* da UFG, foi lenta. Apenas no ano de 1975, o professor Eurípedes Barsanulfo Fontenelle oficialmente estabeleceu uma matriz curricular para o curso técnico, lecionando para alunos como o atual professor Rodrigo Carvalho, que hoje são atuantes na sociedade goianiense, exatamente quinze anos após a criação do conservatório. Só quase vinte anos mais tarde, no ano de 1993, seria aprovada a Habilitação Instrumento/Violão no Curso de Música/ Bacharelado/ da UFG, tendo em vista o viés da música do campo de produção musical erudito (FURTADO, 2016). Em entrevista concedida para a realização desse trabalho, o professor Eurípedes Fontenelle<sup>24</sup> comentou que a entrada do violão na instituição na década de 1970 se deu graças à sua insistência, já que insistiu em apresentações de concertos e na aproximação com a professora Belkiss Spenciere, professora e diretora na ocasião, que acabou permitindo a introdução do violão no curso técnico.

A exemplo do que acontecia em outros conservatórios de música brasileiros antes da década de 1960, o processo criativo realizado no *Conservatório Goiano de Música* se fechava ao violão devido às representações que o circundavam e o ligavam à tradição e à música popular, mesmo com a chegada de violonistas de notório valor artístico como Odilon Kneipp Fleury Curado, Sebastião Martins de Oliveira, José Eurípedes Roberto, e da influência do recital dos violonistas Sergio e Eduardo Abreu em 1971.

---

<sup>24</sup> FONTENELLE, Eurípedes B. Ex-Professor de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Introdutor deste instrumento na pré-graduação da instituição. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências de sua residência no dia 21/03/2019.

Para Damaceno, que já havia afirmado que “o Violão, a Modinha e o Maxixe, assim como outras manifestações da cultura popular, eram vistos como adulteração à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na “boa sociedade” (DAMACENO 2003), essas representações que circulavam sobre o violão demonstravam o preconceito da sociedade brasileira com o instrumento ao longo de sua história, sobretudo pelas elites que cultivavam a tradição erudita nos conceituados Conservatórios de música do país. Tal preconceito desvalorizava a capacidade interpretativa do instrumento e, assim como ocorreu em outras instituições de ensino brasileira (ALFONSO, 2006), ocorreu também no *Conservatório Goiano de Música*. Provavelmente por esse motivo, o violão, mesmo sendo um instrumento difundido na sociedade goianiense pela sua ligação com a cultivada tradição popular goiana, pelo trabalho importante de professores como mestre Martins, criador da primeira escola de violão em Goiânia, não teve sua aceitação imediata e teve que esperar vinte anos até a sua implementação na instituição mencionada, quando assumiu uma cadeira na graduação. O professor Eduardo Meirinhos (2019), questionado sobre os motivos de o violão ter atravessado três décadas para integrar a graduação da instituição, Meirinhos comentou,

[...]eu não sei precisar a razão de nós [instituição EMAC] termos começado aqui tão tardiamente, a impressão que eu tenho é que no Brasil começou tardiamente, e houve um pioneirismo de Isaias Sávio em São Paulo, depois veio o restante do país. Tudo isso é muito vinculado não somente à demanda que existe na cidade, mas à possibilidade de a universidade poder abrir esse curso, as vagas na época eram pingadas na universidade. Foi aberto em 1994, mas não quer dizer que foi apenas esse ano que as pessoas decidiram criar o curso de violão. Isso significa que em 1994 foi **possível** criar o curso de violão!” (MEIRINHOS, 2019)<sup>25</sup>

A questão pode ir além da simples aceitação do violão por parte da sociedade goianiense. Por volta da década de 1950-60 foi criado o *Conservatório Goiano de Música*, aos moldes da *Escola nacional de Música* do Rio de Janeiro. Para o professor Fontenelle (2019), a própria técnica relacionada ao campo de produção musical erudito, que era aplicada no instrumento nesse momento, era tida como algo novo, digno de surpresa, e, ao mesmo tempo, de estranhamento, já que o instrumento até então era considerado estritamente ligado ao campo de produção musical popular. Para este violonista, no cenário goianiense não se tinha a percepção de que o violão era capaz de executar obras de concerto,

---

<sup>25</sup> MEIRINHOS, Eduardo. Professor de violão e atual Diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 04/02/2019.

ou, mesmo, “fazer um dueto com outros instrumentos violino, piano, sopro”. Estas possibilidades foram sendo “introduzidas aos poucos” (FONTENELLE, 2019).

Atualmente, no entanto, como consequências das primeiras iniciativas do professor Eurípedes Barsanulfo Fontenelle, que, oficialmente estabeleceu uma matriz curricular do curso técnico desta instituição, iniciando ali o trabalho com o instrumento, da iniciativa de se criar a habilitação/violão no Curso de Música da *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG, das influências recebidas das atividades desenvolvidas no eixo Rio/São Paulo, da presença na cidade de violonistas que cultivavam o violão de Concerto, o violão passou a integrar os diferentes campos de produção musical em Goiânia. Talvez a maior contribuição que este período inicial da história do violão na cidade possa ter legado, seja justamente esta maleabilidade que o instrumento continua possuindo nessa sociedade, que o leva a continuar a estar presente ainda em manifestações religiosas, cívicas, festivas, formais, informais, acadêmicas, tradicionais, modernas ou não. Atualmente, ligado a diferentes campos de produção musical, está sujeito a um processo de circularidade cultural que aponta para o descentramento da identidade dos músicos que o cultivam, de acordo com a abordagem de Hall (2014).

Quanto a sua presença hoje nas instituições de ensino, tem sido adotado por vários estabelecimentos na cidade, ligados a diferentes laços institucionais, podendo ser observadas escolas federais, estaduais e particulares, o que contrasta ainda com o grande número de professores que dão aulas particulares em sua casa ou vão à casa dos alunos. Daí esse trabalho, que tem como objetivo identificar as representações relacionadas ao violão e à adoção de seu repertório em quatro escolas de música selecionadas na cidade de Goiânia que tem investido no ensino do instrumento, ter buscado categorias de estudo e de análise ligadas a diversos laços institucionais, categorias relacionadas a escolas com vínculos federais, estaduais e particulares. A frequência à *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG, atual denominação do antigo *Conservatório Goiano de Música*, por exemplo, com vínculo federal, tem possibilitado a observação de que um dos seus cursos mais procurados é o curso de violão<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Faço essa observação, por ter frequentado essa Escola de Música vários anos, período em que realizei cursos na graduação (Curso de Música – Habilitação Instrumento/Violão) e na pós-graduação (Mestrado em Música).

Realizado esse breve levantamento sobre alguns elementos da trajetória histórica do instrumento no cenário musical brasileiro e goianiense, das representações que interferiram nessa trajetória, das condições que o fizeram integrar hoje diferentes campos de produção musical, ser explorado em todas as suas potencialidades enquanto instrumento, faz-se mister agora verificar que representações circulam hoje nas instituições de ensino na cidade que, provavelmente, são as representações que circulam em Goiânia, verificar como a circularidade cultural está acontecendo na atualidade, sem perder de vista o sujeito descentrado pós-moderno, a sua capacidade de aproveitar todo o potencial do instrumento.

Interessa agora entender como esse processo de abertura, de circularidade e confluência entre diferentes culturas vem ocorrendo nas instituições de ensino públicas e particulares em Goiânia, perceber as representações que circulam relacionadas ao violão nestas instituições, a sua relação com essa circunstância de interação cultural e com as representações que se evidenciaram na trajetória histórica do instrumento no Brasil e em Goiânia, já abordadas. Os dois capítulos que se seguem são resultantes das pesquisas de campo realizadas nas instituições selecionadas para esta pesquisa. Como já observado na introdução, por uma questão de equilíbrio entre os capítulos, junto a uma questão de vínculo das instituições às esferas particular, estadual e federal, no terceiro capítulo foram abordadas a instituição particular e a instituição estadual e, no quarto capítulo, as duas instituições federais. O terceiro capítulo inicia com um desenvolvimento da abordagem teórica que o fundamenta, assim como fundamenta o quarto capítulo, ou seja, o enfoque da noção de “campo de produção cultural” de Pierre Bourdieu (2003), na sua relação com as forças que o integram: o capital cultural, econômico e simbólico. Traz também o enfoque das representações percebidas como instrumento de análise na abordagem das práticas culturais, as reflexões sobre a “análise dimensional das representações”, percebida nas suas três dimensões: campo do representacional, atitude e informação.

## CAPITULO 3

### **Dois campos de produção do ensino musical e suas representações: uma instituição particular e uma instituição estadual**

A fundamentação teórica e a abordagem metodológica propostas neste trabalho, possibilitaram identificar as representações históricas ligadas ao violão no contexto de instituições voltadas para o ensino do instrumento no Brasil e no cenário goianiense. Neste capítulo e no seguinte, essas representações serão confrontadas com as representações evidenciadas na observação e contextualização das instituições de ensino do violão selecionadas e observadas, considerando suas influências e atuações na sociedade goianiense. Representações capazes de revelar estruturas dos campos de produção do ensino musical em questão e da sua interação com diferentes campos de produção musical, nos quais os capitais culturais, econômicos e simbólicos se interagem propiciando a observação de lutas de representações (BOURDIEU, 2003). Representações reveladoras de processos identitários ligados aos indivíduos e grupos que atuam nestas instituições e que por elas passam, e que deixam entrever sentidos e significados ligados ao instrumento violão que perpassam a sociedade goianiense.

Nestas instituições o ensino do violão passa por questões institucionais, profissionais e pessoais. As questões institucionais são representadas pelas demandas de curso técnico, superior ou livre, e, neste contexto, exigem diplomação ou não consideram a diplomação relevante; as questões profissionais são relacionadas aos professores, coordenadores e diretores que, alinhados ou não com a formulação de uma matriz curricular, direcionam um trabalho didático ligado ao instrumento naquela instituição; e, por fim, as questões pessoais, ligadas às escolhas, concepções psicopedagógicas e ideológicas dos professores e alunos sobre o ensino da música, e, da própria música, que é cultivada na instituição. Ações institucionais, profissionais e pessoais que, no final de contas, interferem de

forma direta na determinação de quais capitais (cultural, econômico ou simbólico), segundo fundamentação em Bourdieu (2003), serão priorizados em cada instituição.

As instituições foram visitadas pelo pesquisador depois de acordado previamente e registrado em um documento de anuência assinado pelos diretores das instituições, de acordo com as regras estabelecidas pelo Comitê de Ética da UFG. Essa visita possibilitou que fosse observada um pouco da rotina dos violonistas, as práticas de ensino do violão ali efetivadas, anotadas em um caderno de campo, além de, como previsto na metodologia deste trabalho, fossem realizadas entrevistas de caráter semiestruturado (GERHARDT; SILVEIRA 2009) com membros destas instituições. A abordagem teórica que fundamenta este trabalho, baseada agora em Bourdieu (2003), possibilitou que cada instituição fosse considerada um campo de produção do ensino musical, implicada também com o ensino do violão, onde circulam forças que se interagem e/ou entram em conflito, onde acontece a predominância de uma sobre outras em determinados momentos: os capitais cultural, econômico e simbólico. Interessante que este campo de produção do ensino musical, que inclui o ensino do violão, foi percebido também na sua interação peculiar com outros campos de produção, aqueles relacionados à produção da música de diferentes dimensões culturais, sobretudo, aqueles ligados à produção de música erudita e da música popular.

### 3.1 O campo de produção cultural segundo Pierre Bourdieu

A abordagem do campo de produção, segundo Bourdieu (2003), conduz a um “campo de forças, a espaços sociais” específicos, ou seja, a espaços de atuação social específica numa trama sócio-cultural maior, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”, que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que neles atuam. Segundo o autor, a noção de Campo de Produção Cultural

(...) apresenta-se como uma topologia social. Pode-se representar o mundo social em forma de um espaço (a várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto de propriedades que atuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder neste universo. Os agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas *posições relativas* neste espaço. Cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas, quer dizer, numa região determinada do espaço, e não se pode ocupar **realmente** duas regiões opostas do espaço – mesmo que tal seja concebível. Na medida em que as

propriedades tidas em consideração para se construir esse espaço são propriedade atuantes, ele pode ser descrito também como campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relações de forças objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irreduzíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às *interações* diretas entre os agentes. **As propriedades atuantes, tidas em consideração como princípios de construção do espaço social, são as diferentes espécies de poder ou de capital que ocorrem nos diferentes campos.** O capital – que pode existir no estado objetivado, em forma de propriedades materiais, ou, no caso do capital cultural, no estado incorporado, e que pode ser juridicamente garantido – representa um poder sobre um campo (num dado momento) e, mais precisamente, sobre o produto do acumulado do trabalho passado (em particular sobre o conjunto dos instrumentos de produção), logo sobre os mecanismos que contribuem para assegurar a produção de uma categoria de bens e, deste modo, sobre um conjunto de rendimento e de ganhos. **As espécies de capital, à maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de ganho num campo determinado (de fato, a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital particular, que ocorre, como poder e como coisa em jogo, neste campo).** Por exemplo, o volume do capital cultural (o mesmo valeria, *mutatis mutandis*, para o capital econômico) determina as probabilidades agregadas de ganho em todos os jogos em que o capital cultural é eficiente, contribuindo desse modo para determinar a posição no espaço social (na medida em que esta posição é determinada pelo sucesso no campo cultural) (BOURDIEU, 2003 a, p. 133-134)

Acrescenta:

**A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa no diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico – nas suas diferentes espécies - , o capital cultural e o capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado de prestígio, reputação, fama, etc, que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital.** Pode-se assim construir um modelo simplificado do campo social no seu conjunto que permite pensar a posição de cada agente em todos os espaços de jogo possíveis (dando-se por entendido que, se cada campo tem a sua lógica própria e a sua hierarquia própria, a hierarquia que se estabelece entre as espécies de capital e a ligação estatística existente entre os diferentes haveres fazem com que o campo econômico tenda a impor a sua estrutura a outros campos. Pode-se descrever o espaço social como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição atual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital – quer dizer, segundo o peso relativo das diferentes espécies no conjunto das suas posses (BOURDIEU, 2003a, p. 134-135).

Interessante observar que são peculiares ao campo agentes que incorporam um *habitus*<sup>27</sup> que direcionam a ação. O conceito de *habitus*, portanto, dialoga com o conceito de campo de produção, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social inerente a este campo pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Pode ser entendido como elementos incorporados, de forma natural e espontânea na prática dos agentes sociais pertencentes ao campo de produção, como elementos constitutivos de uma “ordem natural das coisas”, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens (2003, p. 73), ao comentar Bourdieu. Assim, os elementos incorporados por esses agentes sociais, sua herança cultural, em termos da linguagem, crenças, hábitos e valores, “gosto”, podem ser percebidos como predisposições para a ação, implicados com um *habitus*.

Em um primeiro olhar pôde ser observada a diversidade de ideias que, de maneira geral, permeiam as instituições selecionadas e observadas neste trabalho, consideradas campos de produção do ensino musical que inclui o ensino do instrumento violão, em interação constante com diferentes outros campos, com diferentes *habitus*, portanto: aqueles ligados ao campo de produção musical erudita, ao campo de produção musical popular, e aqueles ligados ao campo da indústria cultural, mais diretamente ligado à produção da música popular. Segundo Bourdieu (2003b),

...o **campo de produção erudita** enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, **o campo da indústria cultural** especificamente organizado com vista à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo as suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode

---

<sup>27</sup> Segundo Bourdieu (2003b, p. 61) (...) *habitus*, como indica a palavra, é **um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital** (de um sujeito transcendental na tradição idealista), o *habitus*, a hexis, indica a disposição incorporada, quase postural (...) de um agente em acção... [Grifo meu]

compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os artistas e os intelectuais possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica da sua sucessão (BOURDIEU, 2003b, p. 105).

Em relação à noção de campo, já permitindo reflexões sobre a ação da indústria cultural em um campo de produção, acrescenta:

**A teoria geral da economia dos campos** permite descrever e definir a *forma específica* de que revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado aos actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (Idem, 2003a, p. 69).

Levando em consideração essa última abordagem do campo de produção cultural de Bourdieu, e do jogo de forças e luta de representações que ali atuam, devem ser constatados aqui as outras forças e campos que se sobrepõem e atuam no campo de produção do ensino musical que inclui o ensino do violão em questão: o campo político, o campo econômico, e o campo educacional mais amplo. Importante a observação do autor de que reducionismos devem ser evitados, em termos dessas interações, uma circunstância que o levou a mencionar as relações do econômico com o simbólico que atuam nesse campo. Bourdieu repensa os pressupostos de uma teoria econômica à luz dos conhecimentos adquiridos a partir da análise dos campos de produção cultural, reconhece um “universo econômico” peculiar a todos os campos, onde, apesar do econômico e o simbólico serem entendidos como forças atuantes, um não exclui o outro. Reconhece

(...) **o papel dos investimentos destinados a produzir a crença num valor simultaneamente econômico e simbólico**, ou o fato [...] [de as] estratégias das operações dependerem da sua posição no campo da produção, ou seja, [...] na estrutura da distribuição do *capital específico* (no qual há de incluir a “reputação” do nome da marca) (Idem, 2003a, p. 69).

Os agentes do campo em questão, de maneira geral, são todos aqueles profissionais e indivíduos que nele circulam, que, neste espaço, fomentam o cultivo da música e

dialogam entre si, dividindo interesses e interações com as forças que ali atuam, sendo eles: Professores, Alunos, Diretores, Coordenadores, Músicos Intérpretes. São atores que fazem existir o campo de produção, estão sujeito ao jogo de forças que ali acontece e cujas práticas, obras e formulações intelectuais, tendo como suporte o simbólico, evidenciam valorizações, categorizações, classificações, interesses que se conflitam ou se colocam juntos, ou seja, evidenciam representações sociais e, no contexto do campo, lutas de representações, conforme expressão utilizada pelo próprio Bourdieu (2003) e apropriada por Chartier (2002), já mencionado. Representações que acabam apontando para circunstâncias também relacionadas ao *habitus*, como pode ser observado.

### **3.2 O conceito de campo de produção cultural e a abordagem das instituições selecionadas.**

Alunos, profissionais e simpatizantes relacionados à música de diferentes dimensões culturais que se interagem nessas instituições, portanto, que valorizam a prática musical a partir de diversos pontos de vista e, através dela, expõem seus pensamentos e forma de compreender o mundo, se aproximam e se afastam ideologicamente quando revelados os ideais e a sobrevivência deles naquelas instituições. Todas as instituições visitadas parecem se dedicar em apresentar uma excelência no ensino e formar músicos, ouvintes e intérpretes bem informados e conscientes, que possam de certo modo influenciar positivamente a sociedade, através da ampliação da capacidade auditiva e argumentativa à cerca da música praticada ao violão. Por outro lado, as negociações entre as estruturas socioeconômicas, políticas e culturais acabam se tornando um fator de conflito e de adesão (voluntária ou não) nestas instituições, o que implica em lutas de representação, fomentadas por novas percepções sobre o contexto musical com os quais estes violonistas inevitavelmente interagem ou vão interagir: a condição de existência da instituição (particular ou pública), as condições de inserção dos agentes no mercado de trabalho, o *habitus* que incorporam frente a outros *habitus*, ou seja, o capital cultural que trazem e a música que defendem frente a outros capitais e “gostos”, elementos que, juntos, vão determinar o seu lugar no campo.

Com um olhar mais atento, ficou evidente que cada instituição possui uma compreensão de si mesma e defende o seu lugar na sociedade, uma percepção que eleva o campo institucional do simples espaço físico e atinge o campo ideológico que é representado pelas regras explícitas ou subliminares que são impostas e/ou cultivadas em suas dependências. As regras do cenário sócio-político-econômico e musical, junto ao *habitus* que

predomina no campo, definem o que ali é valorizado ou não, permitido ou não, delimitando o limite do tolerável, ou seja, aquilo que está alinhado com o capital que predomina e que incentiva as práticas que ali ocorrem, gerando representações e processos identitários relacionados a cada instituição neste trabalho, ou seja, a cada campo de produção do ensino musical selecionado, que inclui o ensino do violão. Os *habitus*, as regras sócio-políticas-econômicas e musicais estruturantes que atuam neste campo de produção, conforme definido por Bourdieu (2003), as representações que geram, podem ser relacionadas a elementos que integram um jogo, em que as regras incorporadas e inerentes ao grupo social/institucional que o executa valem apenas naquele meio, formando uma espécie de círculo mágico social, conforme definido agora também por Huizinga (2014, p. 65)<sup>28</sup>, onde quem está de fora se sente deslocado ou contraditório ao se encontrar. Esse autor se alinha com Bourdieu (2003) neste momento, permitindo, mais uma vez, a conexão da teoria dos campos de produção com a teoria das representações (CHARTIER, 2002).

É neste contexto de jogo, portanto, que o violão, dentro de cada instituição pesquisada, carrega suas próprias representações e percepção da música praticada na sociedade goianiense, alinhadas às questões do *habitus* que ali predomina, à inevitável circularidade cultural, e às especificidades institucionais. É este jogo e as peculiaridades das representações que circulam sobre o violão e os violonistas em cada uma das instituições selecionadas que se procura entender neste capítulo. Em determinado momento, as necessidades institucionais, as questões relacionadas ao *habitus* que predomina; em outro, as interações entre diferentes *habitus*, que, inevitavelmente, acontecem; em mais um outro, como se dá no contexto a luta entre os capitais culturais, econômicos e simbólicos, que interferem de forma direta na produção musical violonística.

A seguir, serão expostas as percepções absorvidas por esse pesquisador através das experiências vividas em cada instituição, os diálogos e discussões travadas em cada uma delas com os agentes que atuam no campo de produção observado, aqui considerado

---

<sup>28</sup> Homo Ludens é a obra prima de Johan Huizinga (1872-1945), filósofo holandês que dedicou sua vida a refletir sobre as representações e as formas de organizações sociais. Sua observação apresentam as representações através da imagem dos jogos presentes na sociedade, como uma forma lúdica de abstração e compreensão das normas e regras presentes na natureza, no cosmos, na mitologia, na religião, na sociedade e na própria arte. O termo círculo mágico é empregado como uma metáfora aos jogos mitológicos, que ao realizar um círculo no chão delimitava o que era ou não permitido durante uma representação. O jogo para Huizinga é delimitado por um conjunto de regras pertinentes à uma abstração e acordada entre as partes individuais que o aceitam, essas regras definem os limites do círculo mágico, que além do espaço físico, representa a própria essência social, como descreve baseado em Leo Forbenius : “A humanidade ‘joga’, representa a ordem da natureza tal como ela está impressa em sua consciência” (HUIZINGA, 2014, p.19).

também com Bourdieu (2003), um campo de produção do ensino musical, que inclui o ensino do violão. A pesquisa de campo realizada em cada um destes campos, por sua vez, tendo como meta a percepção do representacional, e, neste contexto, uma análise dimensional das representações (“campo do representacional”, “atitude” e “informação”), conforme definida por Moscovici (1978;2003), teve como ponto de partida a categorização de determinadas circunstâncias que puderam ser consideradas um “campo do representacional”. “Campo do representacional”, capaz de colocar o pesquisador em contato as valorizações, classificações, categorizações, diálogos, dos sujeitos que se evidenciam naquele campo – “a atitude”, e em contato com dados concretos, a estruturação de obras, práticas, formulações intelectuais - “a informação”, elementos favorecedores do processo de interpretação das representações que circulam sobre o violão nestas instituições.

Feitas estas considerações, no momento da abordagem de cada instituição selecionada, serão mais detalhados os dados colhidos tendo em vista a análise dimensional de Moscovici (1978;2003), que possibilitou estabelecer alguns “campos de representação”, assim como a análise da “Atitude” e a “informação”. Neste contexto e a partir destes quesitos, foram observadas também as “lutas de representações” entre os capitais culturais econômicos e simbólicos. Atendendo aos primeiro quesito, foram estabelecidos alguns campos do representacional: Dependências físicas da escola; Mídias de Divulgação e a matriz Curricular e/ou módulos e/ou métodos de ensino; e os Relatos colhidos através das entrevistas semi-estruturadas. Essa etapa metodológica, que traz o contato com estes campos do representacional, como já observado, teve como finalidade perceber as representações que ali se evidenciam, e, conseqüentemente, os processos identitários que são forjados nesta instituição. Após levantados os dados, ou seja, evidenciado o representacional relacionado à interação entre os capitais cultural, econômico e social que atuam nestes itens relacionados a cada um dos diferentes de campos de produção do ensino musical observados, as interações culturais efetivadas, as lutas de representações evidenciadas, estes foram entrecruzados e analisados sob a perspectiva dos processos identitários que produzem. Os campos de produção do ensino musical que serão enfocados nos itens que se seguem, a partir da trajetória metodológica e fundamentação teórica já mencionada, são: *Holanda Centro de Educação Musical* e *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Como já observado, o *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)*; e *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG)* serão abordados no quarto capítulo.

### **3.3 Holanda Centro de Educação Musical - uma Escola Particular**

A *Holanda Centro de Educação Musical* foi uma das instituições selecionadas e visitadas neste trabalho, que possibilitaram a pesquisa de campo que propiciou a percepção de algumas das representações e dos processos identitários que circulam sobre os violonistas nas instituições de ensino em Goiânia. Trata-se de uma instituição particular de ensino de música fundada em 1981 pela família Holanda na cidade de Anápolis e transferida para Goiânia posteriormente em 1998. Atualmente a escola conta com três unidades espalhadas por setores centrais, próximo a escolas regulares e condomínios onde habitam cidadãos com maior poder aquisitivo na cidade de Goiânia: setor Bueno, setor Jd. Nova Suíça e uma unidade situada atualmente, através de uma parceria, nas instalações do colégio regular Marista no setor Marista. O tamanho, o número de filiais em diferentes pontos da cidade, o tempo de atuação e a influência da escola Holanda no cenário musical goianiense, foram os principais motivos de ter sido selecionada para a realização deste trabalho. Além disso, por ser uma instituição de ensino livre de música, sua sobrevivência econômica depende exclusivamente da mensalidade dos alunos, o que já chama atenção para a importância do capital econômico neste campo de produção do ensino musical.

A predominância do capital econômico em relação aos demais garante a saúde financeira da escola de música Holanda e, por tanto, sua sobrevivência, evidencia que a instituição, dependendo muito da necessidade de atender às expectativas dos alunos que ali chegam, tem conseguido esse propósito. Entretanto, os capitais simbólicos e culturais são também cultivados, e se colocam como outras forças no campo capazes de justificar a continuidade do trabalho e a procura dos alunos pela instituição. Assim sendo, foi possível notar na organização do espaço físico e apresentação da escola em mídias sociais, nos diálogos perpetrados pelos indivíduos que se relacionam com a instituição (Alunos, Professores, Coordenadores e Diretores), na estrutura das matrizes curriculares e em todas as formas de comunicação ali existentes, que os discursos presentes geram representações, identificações, percepções, conflituosas ou não, sobre o que é aproveitável ou descartável dentro das regras da instituição. Quando observado pelo viés do violonista ali presente, a escolha de repertório, o modelo de ensino, questões didáticas e pedagógicas, a postura dos profissionais e aprendizes (amadores) em relação ao ensino que é valorizado pela instituição, demonstram, através das representações, os processos identitários que estão formando esses músicos violonistas.

Considerado este contexto, neste momento serão mais detalhados os dados colhidos na observação da instituição Holanda à partir de três quesitos de análise que foram definidos neste trabalho, e que possibilitaram estabelecer alguns “campos de representação”, conforme definido por Moscovici (1978;2003), assim como a análise da “Atitude”, ou seja, as valorizações dos sujeitos que se evidenciam naquele campo, e a “organização”, a maneira como essa valorização se objetiva nas obras, práticas e formulações intelectuais. Neste contexto e a partir destes quesitos, foram observadas também as “lutas de representações” entre os capitais culturais econômicos e simbólicos. Atendendo aos primeiro quesito, foram selecionados alguns campos do representacional: Dependências físicas da escola; Apresentação da Instituição nas mídias de Divulgação; a estrutura da matriz Curricular e dos repertórios de apresentação dos alunos; e os relatos colhidos através das entrevistas semi-estruturadas. Essa etapa metodológica que traz o contato com estes campos do representacional, como já observado, teve como finalidade perceber as representações que ali se evidenciam, e, conseqüentemente, os processos identitários que são forjados nesta instituição.

### **3.3.1 – Holanda Centro de Educação Musical: Dependências Físicas**

Ao adentrar a escola *Holanda Centro de Educação Musical*, localizada em bairro nobre da cidade (Fig. 9), a primeira observação a ser considerada é a própria disposição de suas dependências, as secretarias em frente ao portão de entrada, recepção com sofás e cadeiras confortáveis, salas de aula ao fundo, espaço para brinquedos e mesas de estudo (Fig. 9, 10 e 11). A própria organização do espaço físico, nas duas instituições visitadas, já evidencia representações que são voltadas para esse público particular já que, ao entrar você é observado e imediatamente atendido por seus funcionários (porteiros, secretários, professores e/ou diretores) que estão sempre dispostos a apresentar, explicar e tirar dúvidas sobre os assuntos pertinentes à escola e ao ensino ali cultivado. Segundo o Relatório de Campo:

“Hoje é dia 25 de agosto de 2018, são 10:21, manhã de um caloroso sábado, acabo de entrar na unidade Marista da escola de música Holanda e após ser atendido pelas funcionárias da secretaria da instituição, aguardo na recepção sentado à mesa de estudo próximo a um jardim. Vizinha à escolas, lojas, residências, condomínios e um shopping, ou seja, cercado pelo centro urbano e ruidoso da cidade de Goiânia, o ambiente da recepção é agradável, a limpeza e organização da escola parecem estar sempre em dia, ouço canto de pássaros, ventos sobre as árvores, celulares, máquinas e automóveis passando periodicamente pelas ruas misturados com o som de aulas de contrabaixo e bateria (instrumento musical) vindo de alguma sala de aula, o que constrói a paisagem sonora deste lugar. Junto a mim na recepção en-

contram-se alguns pais e/ou acompanhantes dos alunos, que aguardam o término das aulas. A escola parece estar vazia não fosse o som dos instrumentos ao fundo, aguardo para me encontrar com o professor de violão Franklin Machado, mas em meio à quantidade de sons, raramente ouço o som das aulas de violão.” ((Relato/Caderno de Campo do Pesquisador - Visita à *Holanda Centro de Educação Musical* dia 25/08/2018)

**Fig. 9** Dependências da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Marista. Espaço com brinquedos e mesa de estudo.



Fonte: Acervo do Pesquisador.

**Fig. 10** Recepção da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Marista. Pais e acompanhantes esperando o término das aulas.



Fonte: Acervo do Pesquisador.

A *Holanda Centro de Educação Musical* está aberta em horário comercial e atende ao seu público através de uma agenda combinada entre os professores e alunos. As aulas de violão e outros instrumentos são particulares e privativas, o aluno chega na escola próximo ao horário de sua aula, aguarda alguns minutos na recepção enquanto não é chamado. O tempo da aula é seguido à risca, os alunos pagam para ter direito a uma hora de aula por semana. O interessante é que, mesmo com a notória quantidade de alunos que, em todos os horários visitados pelo pesquisador, não pareceram dispensar mais do que o tempo necessário nas dependências da instituição, há uma tranquilidade aparente no local. Sendo assim, nos espaços comuns, a escola aparenta estar sempre vazia e tranquila, mas o som das salas de aulas demonstra que atende um público elevado.

Como uma escola de música voltada para o público pagante, as salas de aula apresentam toda uma estrutura adequada para o ensino de música que pode ser observada pela presença de quadros, espelhos, aparelhos e caixas de som (Fig. 11e 13), uma quantidade impressionante de instrumentos musicais além de avisos e climatizadores de ar. A presença física dos instrumentos musicais de diversos tipos (guitarras, baixos, violões, cavaquinhos, baterias, teclados entre outros), como mostrado nas Figs. 12, 13 e 14, de certo modo, evidencia representações relacionadas a uma escola onde o ensino é pago. Nesses ambientes, a presença física dos instrumentos pode ser notada também, como símbolos de que, naquele local, o aluno pagante encontrará o que precisa para aprender música.

**Fig. 11 - Sala de Aula da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno. Aparelhos e Caixas de Som Disponíveis na Sala de Aula**



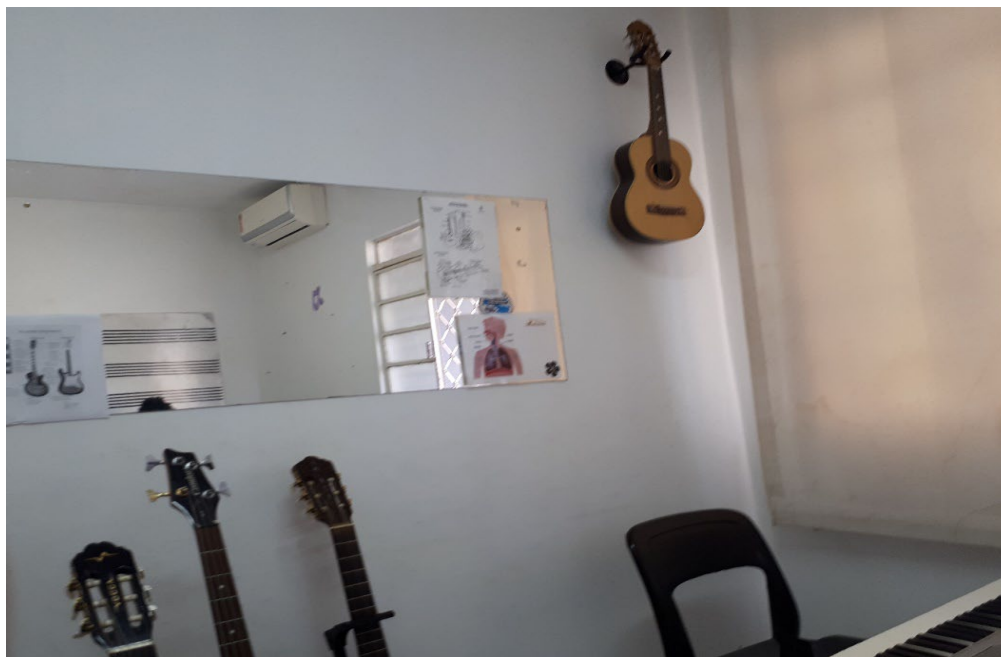
**Fonte Acervo do Pesquisador**

**Fig. 12 - Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno. Instrumentos musicais diposotos na sala de aula.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

**Fig. 13 - Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno. Equipamentos presentes nas salas de aula.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

**Fig. 14 - Sala de Aula *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno. Teclado utilizado em aulas de instrumento.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

A escola demonstra, através desses instrumentos, que existe um diálogo com as várias manifestações e fazeres musicais, muito além de uma aula de instrumento, o que, de acordo com os professores, acontece constantemente. Para a professora Diones Amaral <sup>29</sup>, um dos motivos de o professor da instituição estar sempre se atualizando em seus estudos, é porque precisa tocar e ensinar vários instrumentos.

Estou sempre estudando e pesquisando, como aqui não dou aula só de violão, mas outros instrumentos e cursos, tenho que ficar bem atenta, mesmo porque se você não se atualizar os alunos cobram e você não consegue dar aula. Depois que você vira professor, precisa manter o foco para poder crescer. (AMARAL, 2019)

---

<sup>29</sup> AMARAL, Diones. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Holanda Escola de Música no dia 20 de novembro de 2018. **A professora Diones possui graduação em educação musical e define sua formação voltada para o ensino da música popular.**

**Fig. 15 - Professora Diones Amaral da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

A disposição das dependências da instituição *Holanda Centro de Educação Musical*, evidencia representações ligadas a um campo de produção do ensino musical onde o capital econômico (BOURDIEU, 2003) mostra sua força, por isso, nesse ambiente existe uma constante necessidade de atender da melhor forma possível ao público pagante, esclarecer o funcionamento da instituição e demonstrar, seja através da quantidade de instrumentos, ou, mesmo, dos murais e informativos da escola, que ali é um ambiente voltado para o cultivo e ensino da música de maneira em geral. A existência da instituição depende diretamente da relação financeira com o seu público pagante, ou seja, os pais e alunos precisam saber logo à primeira vista o que acontece na escola, os cursos oferecidos, e estarem informados sobre o “universo musical” que incorpora. Deste modo, a estrutura física da instituição, aliada à ênfase no seu fazer musical, se transforma em “campo do representacional”, capaz de evidenciar símbolos que revelam a “atitude” e a “organização”, conforme descritas por Moscovici (1978), de evidenciar que ali as questões mercadológicas, financeira/econômicas se apresentam bem alinhadas com as intenções diversas relacionadas ao ensino da música. O calendário escolar está relacionado às datas comemorativas, que são importantes para estruturar propagandas e o cronograma de eventos, recitais e apresentações da escola. Páscoa, dia das mães, dos pais, das crianças, natal, são comemorados e movimentam a instituição, árvores de natal (Fig. 16) e murais estão espalhados pela escola apresentando o trabalho realizado nessas datas.

**Fig. 16 -** Árvore de natal nas dependências da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade de Bueno. Meses de novembro e dezembro



**Fonte:** Acervo do Pesquisador

A organização da instituição física, portanto, evidencia representações, evoca imagens de como a escola inventa e molda a própria realidade, a realidade que é válida ali, revelando também o capital simbólico descrito por Bourdieu (2003). A realidade virtual empenhada na divulgação da escola, métodos e módulos de ensino, por outro lado, se colocam também como um campo do representacional.

### **3.3.2 – *Holanda Centro de Educação Musical*: Divulgação em Mídias, Matriz Curricular, Métodos e Módulos**

Nesse momento do trabalho, serão analisadas as representações diretamente ligadas ao ensino do instrumento violão que circulam pelas mídias, portfólios, materiais de divulgação, métodos e módulos de ensino da *Holanda Centro de Educação Musical*. O objetivo principal da escola - Missão Holanda - que pode ser encontrado no seu site ou nos informativos, folders e materiais iconográficos, já traz a evidência destas representações:

Formar músicos profissionais e amadores sem “vícios” na linguagem musical. Transmitir com clareza e exatidão os conhecimentos musi-

cais aos alunos, sejam eles de forma elementar, intermediário ou avançado, alcançando a satisfação e o aprendizado de todos (Site da *Holanda Centro de Educação Musical*)<sup>30</sup>

Por estar voltada para o ensino pago, é importante para a instituição particular apresentar para a comunidade e possíveis alunos, que o objetivo da educação ali praticada ocorre de maneira a dar um suporte para as suas necessidades. Por isso, a expressão sem “vícios” se torna tão importante para cumprir o objetivo da instituição, já que, deste modo, a mesma está demonstrando que, através das práticas, os alunos que ali se matriculam terão acesso a um ensino correto e prático do instrumento. Como instituição particular, a escola aparenta estar sempre justificando a importância de uma aprendizagem correta e direcionada para a música que seus clientes pretendem realizar. O discurso promovido pela instituição Holanda evoca a necessidade de seus alunos aprenderem a estudar música através de um critério próprio de nivelamento e alerta contra o autodidatismo, abraçando um público em geral que está habituado a perceber a música não como estudo, como uma faculdade do conhecimento humano, mas, sim, como uma prática mais simplista e autodidata. Esta luta constante contra o autodidatismo evidencia e transmite uma posição da escola contra as representações que circulam na sociedade goianiense a respeito do ensino da música e mais especificamente do violão. Por outro lado, revela representações que circulam pela instituição Holanda que fundamentam os processos identitários que tem construído ao longo de sua existência.

Para Chartier (2002), as representações, que tem suporte o simbólico, geram identificações e maneiras próprias de estar no mundo. Ao justificar a necessidade de um ensino formal, estruturado e didático, a *Holanda Centro de Educação Musical* pressupõe que existe outra forma de aprender música que não essa, uma forma prática, coloquial e autodidata, mas que não segue um caminho que ali é considerado importante. Estando, portanto, de um lado da discussão, defendendo o ensino formal e sequencial, que irá aumentando gradualmente a dificuldade para o aluno, a instituição deixa transparecer, por outro lado, que circula no cenário do ensino do instrumento outro discurso, um discurso de que, para aprender música, não precisa passar pelos processos formais de aprendizagem, e que se o aluno não passar por esse processo, irá adquirir vícios.

---

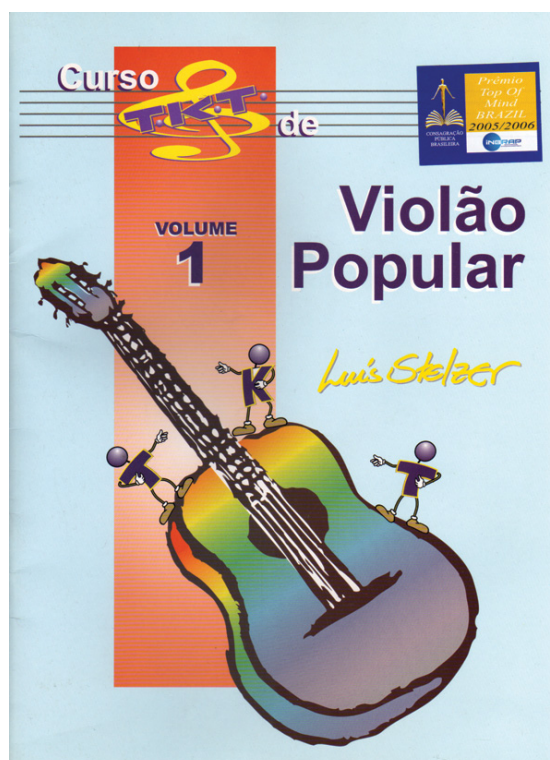
<sup>30</sup> Site da *Holanda Centro de Educação Musical* - Disponível em: <http://www.escolademusicaholanda.com.br/what-i-do/> > Acessado em 28 abr 2019

Há ainda mais uma representação importante para compreender os processos identitários que forjam a instituição Holanda, alcançar “a satisfação e o aprendizado de todos”. A instituição que defende que o aluno precisa aprender a maneira correta de estudar música precisa mostrar negociação em seu discurso também, mostrar que esse mesmo processo de ensino proporcionará ao aluno aquilo que ele deseja tocar e ouvir, ou seja, executar a música que gosta ou se satisfaz ao executar um instrumento ou assistir a uma apresentação musical. Daí a necessidade da fundamentação em Gisznzburg (2006) e Nestor Canclini (2013), já que, atendendo a estes propósitos, a instituição Holanda se transforma em um palco de circulação e interações culturais. De um lado, as demandas institucionais em que professores precisam transmitir aos alunos uma carga cultural própria, por vezes passando por conteúdos que o aluno não se identifica, e, de outro lado, a realização pessoal dos alunos que buscam aprender a tocar as músicas que ouvem e representam para si a sua realidade particular. Neste contexto, Bourdieu (2003) novamente pode ser lembrado, quando fala da inevitabilidade do diálogo de um campo de produção cultural com outros campos de produção cultural numa trama sócio-cultural, neste caso, no diálogo existente no campo de ensino musical em questão entre os campos de produção musical erudita, produção musical popular e produção musical massiva. Essas interações culturais vão promovendo novas identificações, percepções e hibridações, já que os dois lados, alunos e instituição, precisam ceder em seus ideais para atingirem um objetivo comum. Os processos identitários e diálogos entre diferentes campos de produção musical neste campo de produção do ensino musical estão presentes nos discursos, nos materiais didáticos, nos cursos ofertados, na contratação de professores que integram o corpo docente, enfim, nos mais variados campos do representacional inerentes à *Holanda Centro de Educação Musical*.

Atualmente esta escola possui duas categorias de ensino voltadas para o violão: Violão Popular e Violão Solo. As duas categorias aparecem em um contexto de quatro módulos que estão fundamentados no método TKT do professor Luis Stelzer (Fig. 17). Stelzer é Bacharel em violão e em sua formação passou por professores ligados ao campo de produção musical popular e erudito, possuindo uma longa trajetória no ensino de violão. A instituição utiliza seus métodos de ensino que envolvem desde o ensino infantil, até o

aprendizado musical formal com leitura de partitura e posturas próprias do violão erudito, mesclando com a leitura de cifras e tablaturas pertinentes ao ensino popular.<sup>31</sup>

Fig. 17 - Capa do método TKT Violão Popular de autoria de Luis Stelzer



Fonte: Disponível em: < <http://tktmusical.com.br/?l=/Cursos-TKT-Musical-Viol%E3o%20Popular> > acessado em 28 abr 2019

O método TKT utilizado pela *Holanda Centro de Educação Musical* é uma das formas de avaliar o desenvolvimento do aluno de violão, além de adequá-lo ao nível pretendido. Sendo assim, todo o material didático apresentado por ele e utilizado pela escola, que é a única autorizada e credenciada pelo método, se constitui no direcionamento de ensino da instituição, que não possui uma matriz curricular elaborada para tal. Utiliza-se a denominação Violão Solo para o investimento no ensino da música erudita e, dentre os

---

<sup>31</sup> Por questões de direitos autorais, optamos por não mostrar partes do método neste trabalho, também não nos foi autorizado fazer cópias ou tirar fotos do método já que este é um material autoral e credenciado entre a editora e a instituição Holanda.

outros quatro módulos/cursos<sup>32</sup> ofertados pela instituição, este é o único que apresenta o investimento em uma técnica e desenvolvimento característicos do campo de produção desta música. Neste ponto, já se pode vislumbrar a representação que evidencia como o método e a escola percebem e investem no ensino do violão erudito que, como poderá ser constatado mais adiante, é motivo de um empenho muito maior em outras instituições de ensino do instrumento selecionadas nesta pesquisa

A utilização do método TKT, tendo em vista as duas categorias, Violão Popular e Violão Solo, acontece, portanto, através de módulos que atuam gradativamente em relação ao desenvolvimento da aprendizagem, do ensino do instrumento violão que se propõe, fazendo com que os professores da instituição se adequem ao método. No entanto, segundo a professora Diones Amaral (2018), o professor tem liberdade de acrescentar informações que não estão por ele disponibilizadas:

Nós temos um plano de uma matriz [o método] que temos que seguir, mas nós temos total liberdade para utilizar nosso conhecimento, trazendo outros autores e outras posições [...] nós podemos mexer nos planos de aula. Fazemos os planos para trabalhar baseados na matriz (AMARAL, 2018).

O material disponibilizado pela instituição para o pesquisador, permitiu constatar os quatro módulos/cursos do ensino do violão já mencionados, os seus objetivos e o conteúdo que trabalham. São eles: o infantil, o juvenil, o popular e o solo. Percebe-se, por essa divisão dos módulos, que se busca atender a maior quantidade e variedade de interesse dos alunos e a questão da idade.

1. **Módulo Infantil:** O material infantil é prático e não utiliza a técnica ou a escrita formal. São utilizadas cifras e tablaturas para transmitir o conteúdo. Pretende-se que a criança cante as melodias, geralmente folclóricas, além da utilização de jogos musicais pertinentes ao público alvo. Nesta fase a pouca exigência da leitura da partitura, da postura e das técnicas mais formais, demonstram uma maior proximi-

---

<sup>32</sup> A indicação módulo/curso demonstra que os quatro módulos que trabalham as categorias Violão Popular e Violão Solo, que serão mais detalhados adiante, funcionam tanto como suporte para um trabalho gradativo de desenvolvimento do ensino do instrumento violão, quanto representam uma opção de Curso para o aluno, já que cada módulo cumpre metas e repertórios específicos.

dade com a música popular, evitando também um choque entre a música que a criança ouve e a que toca em seu instrumento.

2. **Módulo Juvenil:** No ensino do violão juvenil, o aluno, que provavelmente está na pré-adolescência ou adolescência, aprende a tocar músicas populares com batidas e rasqueios. Há a utilização da partitura principalmente através de métodos que trabalham ritmos, mas nada muito além disso. A técnica ligada ao campo de produção musical erudita é pouco explorada e representada, constando apenas alguns solos de repertórios populares e a compreensão de termos musicais em geral. Não foram encontradas menções ao repertório relacionado a este campo de produção musical, o que demonstra que este módulo também está pautado no estudo da música popular.
3. **Módulo Popular:** Neste módulo o aluno basicamente é apresentado ao violão acompanhador. Utiliza-se cifras e tablaturas, além de técnicas de batidas, arpejos e toques simultâneos (plaquê). Os ritmos executados configuram gêneros populares brasileiros e estrangeiros de línguas nativas em inglês.
4. **Módulo Solo:** Este foi o único módulo que apresentou o ensino da técnica formal ligada ao campo de produção musical erudita/violão. Questões como postura, posição do violão, tipos de dedilhados, leitura da partitura, entre outras técnicas, são exploradas neste módulo. O módulo violão solo aparenta ser o nível mais avançado do violão, já que revisita os ensinamentos dos cursos anteriores e acrescenta elementos mais formais sobre a técnica do instrumento, tornando-se, assim, um objetivo final relacionado ao ensino do instrumento ofertado pela instituição. Buscando compreender o público que se identifica com os campos de produção musical popular e erudito, o curso de violão, de um modo geral, transita por um repertório mais voltado para os gêneros populares. O singelo trânsito entre as duas dimensões no Módulo Solo não aparenta ter ligações profundas com a música da dimensão erudita, mesmo com o trabalho efetivado com algumas obras, dentre elas a *Bourrée* da Suíte BWV 996 de Johan Sebastian Bach (que destoa completamente das demais obras apresentadas pelo módulo, pois gera um salto técnico enorme para um aluno que aparentemente não está habituado à música polifônica e erudita).

Ao analisar os quatro módulos/cursos básicos, que atendem aos alunos da *Holanda Centro de Educação Musical*, pode ser percebido que, apesar de promover um diálogo com a música da dimensão erudita, há um direcionamento maior para a música do campo de produção musical popular. Por tanto, o ensino da música formal erudita ficaria muito a critério do professor que resolver investir neste capital cultural. A opção pelo nome do Módulo/Curso, Violão Solo, já demonstra as representações que remetem à percepção e ao ensino do violão como instrumento concertante, que requer uma aprendizagem técnica mais apurada, que não atrai a atenção do público já descrito, um público que é atendido, sobretudo, pelos módulos/cursos que trabalham a música popular, imerso em uma sociedade que tem maior apreço pela música desta dimensão cultural. Já os relatos colhidos entre os personagens que atuam nesta instituição, como poderá ser verificado no próximo item, promovem a idéia de um diálogo constante com a música de ambas as dimensões, o que deixa transparecer representações evidenciadoras de valorização da diversidade cultural. No entanto, a análise dos módulos que cumprem etapas e/ou preferências de investimento na aprendizagem do violão, assim como as mídias de divulgação da escola, aparentam estar inclinados para o ensino da música popular, tratando com cautela o ensino da música proveniente do campo de produção musical erudito.

Para Bourdieu (2003) e Chartier (2002), as valorações, categorizações, classificações propostos por uma instituição, definem as práticas que serão importantes e predominantes naquele ambiente, que, no caso especial deste trabalho, se constitui em um campo de produção do ensino musical particular, dependente, portanto, da sociedade que integra e da música valorizada por ela. A *Holanda Centro de Educação Musical*, mesmo aparentando estar sempre dialogando e disposta a atender ao capital cultural que alguns de seus profissionais e alunos procuram e trazem incorporados, se curva também, de maneira institucional, ao capital econômico. Este capital econômico tem força neste campo, portanto, definindo muitas vezes tomada de decisões, elaboração de estruturas, regras e práticas. A forma de divulgação da escola, midiática ou através de outras formas, os métodos e módulos de ensino, portanto, puderam ser tomados como campos do representacional, capazes de evidenciar a “atitude” e a “organização”, segundo Moscovici (1978), quando toma o representacional como instrumento de análise, tendo em vista uma análise dimensional das representações. O próximo campo do representacional a ser considerado, segundo esta análise, são os relatos de diretores, professores, coordenadores e alunos, que discorreram acerca do funcionamento e investimentos da instituição.

### 3.3.3 – *Holanda Centro de Educação Musical: Outros Relatos*

Para Stevens, fundamentado em Bourdieu (2003), ao considerar *o habitus* que caracteriza aqueles que são inerentes a um campo de produção cultural, “*o habitus* de uma pessoa gera percepções, atitudes e práticas [...] é, ao mesmo tempo, o filtro através do qual interpretamos o mundo social, organizando nossas percepções e práticas das outras pessoas [...] produzindo nossas próprias práticas” (STEVENS, 2003 p.72). Ao atender o público pagante da sociedade goianiense, a instituição *Holanda Centro de Educação Musical* fornece aos seus alunos, através de seus profissionais, uma forma própria do ensino de música e do ensino do violão. Nesse meio, professores estão sempre conflitando em demandas institucionais, ou seja, a concepção de ensino praticada pela escola e seus próprios ideais de como transmitir o ensino do violão. Ao abrir para as demandas sociais do público pagante, nem sempre o que será valorizado, considerado útil para a instituição, é exatamente o que se esperaria de outras instituições voltadas para o ensino público, por exemplo. Na instituição em questão, as representações que ali circulam sobre o violão revelam também critérios de qualidade próprios: além da preocupação com um ensino de qualidade, há a negociação com o investimento na capacidade de os profissionais cativarem mais seus alunos, respeitarem e não conflitarem com os ideais defendidos por ela. Os profissionais que “vestem a camisa da instituição”, são mais valorizados até mesmo do que aqueles que possuem uma formação acadêmica mais sólida. O professor com mais tempo de serviço, portanto, é aquele que aceita as condições de ensino e regras da escola com mais facilidade, “veste a sua camisa”. A Diretora da escola Julia Holanda (Fig. 18), observou:

Já fizemos um plano salarial de carreira em que a formação do professor garantia um salário melhor, mas aconteceu que o professor com menor formação, que já estava há um tempo na escola e “vestia a camisa” da instituição recebia menos que um professor que acabava de chegar ganhando mais. Às vezes o professor que chegava ganhando mais, não queria trabalhar, era antipático, não era um bom professor, não participava de eventos promovidos pela escola, aí aquele que estava embaixo na cadeia questionava por que ele ganhava mais apenas pela formação. Hoje [...] tirei a questão da formação e fui para o tempo de serviço. O professor com mais tempo de serviço recebe mais. (JÚLIA HOLANDA, 2018)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> HOLANDA, Júlia (2018). Diretora da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 23 Nov 2018.

**Fig. 18 - Professora Júlia Holanda, Diretora da *Holanda Centro de Educação Musical***



**Fonte: Acervo do pesquisador**

Por ser uma instituição particular, voltada para atender completamente às necessidades e demandas de um público pagante, onde o capital econômico não pode deixar de ter força, os critérios de avaliação de seus profissionais não pode deixar de passar também pelo retorno financeiro que trazem para a escola. Sendo assim, as formas institucionalizadas de titularidades, para Bourdieu (2003), o capital cultural institucionalizado, é sobrepujado por aquele econômico, onde o professor e profissional que ali trabalha, é considerado excelente quando cativa uma maior quantidade de público. Como descrito pela professora e diretora Julia, o “estar mais tempo na escola”, significando que se está cumprindo os objetivos da mesma, é um aspecto mais relevante para as perspectivas de ensino da instituição do que a quantidade e qualidade de titularidades do profissional. Representações se evidenciam, portanto, no seu relato, mostrando um posicionamento e valorizações da *Holanda Centro de Educação Musical*, revelando o que ali dita regras, interfere na formulação de padrões de ensino, leva ao investimento na capacidade do professor de atender as necessidades do aluno, e, conseqüentemente, da escola.

Os relatos de professores da instituição, colhidos através de entrevistas semi-estruturadas, reafirmaram o cultivo destas representações e evidenciaram outras valorizações, categorizações, classificações, outras representações, portanto, que forjam os processos identitários da escola. Reafirmaram que o investimento em uma formação acadêmica de professores de violão não é priorização, inclusive, alguns professores não possuem for-

mação institucional alguma. Evidenciaram que a maioria dos professores entrevistados para este trabalho iniciou sua formação violonística no contato com a música proveniente do campo de produção musical popular e, posteriormente, após uma procura pessoal pelo crescimento, através da sistematização propiciada pelo campo de produção musical erudito. A ligação do instrumento violão com esta dimensão cultural se apresenta forte, portanto, assim como o investimento da cidade de Goiânia nesta circunstância, já mencionado no segundo capítulo deste trabalho, refletindo nas atividades da escola.

Os relatos que possibilitaram também a percepção de representações relacionadas ao ensino do violão na *Holanda Centro de Educação Musical*, que remetem à valorização de demandas sociais advindas da cidade de Goiânia, possibilitaram constatar a motivação do grande cultivo na escola de gêneros como o sertanejo e o rock: “Temos alunos com diferentes cargas culturais, que cresceram ouvindo rock, gostam da guitarra, e tem aluno que gosta do sertanejo” (JARDIM, 2018). Já sobre as pretensões dos alunos que buscam a escola, há a percepção de que a procura do instrumento violão acontece muito tendo em vista mais uma realização pessoal do que uma profissionalização acadêmica formal. Geralmente o violão é procurado como um instrumento acompanhador, por pessoas que buscam um hobby. Sobre essa última representação que circula na escola, acrescentando que esta realidade é característica da busca do instrumento em escolas particulares, o Prof. de violão Franklin Machado (2018) que aparece na Fig. 19, observou:

O violão dentro de uma escola como a Holanda e outras escolas parecidas, tem um espaço parecido com outros instrumentos populares, não só em relação à música [campo de produção musical], mas também à procura. Cursos como o canto, violão, guitarra e outros são a base de escolas com esse caráter, são os mais procurados. Sempre temos muitos alunos destes instrumentos, talvez pela cultura em geral, onde o violão está muito presente, também pelo baixo custo, pelo acompanhamento da voz. As pessoas têm essa visão de que o violão é um instrumento acompanhador. Eu vejo que a procura é a mesma de antes e em escolas como a Holanda, com o caráter de escola livre de música e particular, há uma visão de música como hobby, as pessoas que procuram compartilham essa visão de tocar o instrumento como um hobby, como **autodidatista**. Mesmo aqueles que alcançam um nível para poder se profissionalizar vejo que não têm essa intenção, por isso esse interesse é sempre um pouco mais superficial, um diletante (MACHADO, 2018)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> MACHADO, Franklin. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 25 de agosto de 2018.

**Fig. 19 - Professor Franklin Machado, Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical***



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

A escola se coloca como um curso livre de música, onde o aluno se matricula e aprende a tocar as músicas que deseja, que estão presentes no seu dia a dia e foram selecionadas pela sua bagagem cultural, seu capital cultural, entretanto, essa visão informal da música muitas vezes choca com algumas demandas institucionais, com outros capitais culturais e simbólicos que ali também são cultivados. Para a diretora Julia (2018), mesmo sendo uma instituição privada, particular, que precisa se flexibilizar em suas exigências para atender as necessidades do aluno, a escola possui uma percepção de si mesma e uma metodologia própria que precisa ser respeitada, o que gera conflitos e lutas simbólicas, há um jogo de representações, portanto, onde cada lado deve ceder um pouco, negociando entre si para garantir a existência de seus ideais.

Aqui a gente sempre priva pela flexibilização. Eu digo que a gente finge que faz o que o aluno está mandando, mas no final é a gente que faz o que quer. Porque tem que ter primeiro a conquista! Às vezes eles chegam com uma música do momento que quer tocar. A gente ensina e depois voltamos para nossa metodologia, porque é uma escola particular, e se ele não quer, ele rescinde o contrato e vai para outro lugar. Eu tenho que ter essa flexibilização para manter meu aluno, **mas eu só vou até aonde eu acredito** (HOLANDA, Júlia, 2018)

As representações que predominam na *Holanda Centro de Educação Musical* demonstram que há sempre um conflito pautado em três bases fundamentais, o direcionamento ideológico da instituição, dos professores e dos alunos. Estes três posicionamentos, a percepção das perspectivas de cada um, estão sempre interagindo na instituição. A prin-

cípio pôde ser compreendido que a *Holanda Centro de Educação Musical* é uma escola de música particular, uma empresa que precisa se posicionar não só mercadologicamente, mas também através das suas demandas pedagógicas e culturais. De outro lado, estão os anseios dos alunos, que adentram a instituição com o intuito de realizar os seus desejos pessoais, sem compreender completamente os mecanismos da realização do aprendizado musical. No centro de todo esse processo de interações está a figura do professor, que além de ser treinado<sup>35</sup> para corresponder aos ideais da instituição, carrega consigo seus próprios ideais e suas concepções sobre as aulas que ministra, muitas vezes interferindo na metodologia apresentada pela instituição em nome de sua própria metodologia e concepções. Um cenário que evidencia lutas de representações, portanto, ou seja, lutas entre capital econômico, cultural e simbólico, que, geralmente, terminam em negociações. O professor Guilherme Jardim relatou:

Eu sempre tento adaptar o estudo da apostila e da instituição ao que o aluno gosta de ouvir. Se é erudito ou popular, particularmente eu gosto de ensinar aquilo que desperta mais interesse no instrumento para ele. Temos alunos com diferentes cargas culturais, que cresceram ouvindo rock, gostam da guitarra, e tem aluno que gosta do sertanejo. Então o que acontece é que os dois estão no mesmo nível e a apostila é a mesma para ambos, o professor tem que adaptar essa apostila ao gosto musical para o aluno. Não adianta eu tentar ensinar música clássica para um aluno que não tenha um mínimo de interesse por esse tipo de música (JARDIM, 2018)<sup>36</sup>

Além deste professor, outros professores, mostrando afinidade com ideais da escola, compactuaram com concepções semelhantes, concordaram que o método, que deve ser sempre utilizado, não é suficiente para atender aos alunos. Segundo a experiência pessoal do professor Franklin Machado, que já é docente há nove anos na instituição,

na escola [Holanda], diferentemente de um curso técnico ou tradicional a gente nunca sabe como que vai ser. A gente acaba descobrindo na relação com o aluno. Quando o aluno vai fazer uma aula de violão clássico em uma escola formal, com um programa, ele tá indo ali e já considera que ele tem que se ajustar a esse programa. Nós não temos isso em escolas livres de música. Aqui nós temos um ensino muito mais personalizado em relação a isso. Então eu coloco pra mim mesmo [...] ajudar o meu aluno a alcançar o melhor que ele puder dentro daquilo que ele quer fazer (MACHADO, 2018)

---

<sup>35</sup> Segundo a diretora Júlia Holanda, os professores passam todos os anos por treinamentos ofertados em São Paulo.

<sup>36</sup>JARDIM, Guilherme. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 21 de novembro de 2018..

Nesta escola que atende ao mercado, ou seja, em que a sua existência depende diretamente do investimento financeiro dos alunos e clientes (capital econômico - ensino pago pelo aluno), há um investimento na negociação entre capital econômico, capital simbólico (diplomações, certificações, preservação do nome da escola, motivo e necessidade de investir em determinado trabalho que tem uma história significativa para o campo e evitar outros que não condizem com a filosofia da escola) e capital cultural (promoção e valorização da música de determinado campo de produção musical, ou, mesmo da valorização do investimento da música de diferentes campos). Ao lembrar que a *Holanda Centro de Educação Musical* não está aberta a todo e qualquer tipo de público, a diretora Júlia demonstra que existe sim limites simbólicos além dos econômicos, elementos importantes que também fazem existir a negociação com seus alunos e clientes. Os conflitos e lutas de representações se amenizam com o estabelecimento da negociação e não chegam a prejudicar as relações que se estabelecem na instituição. Circunstância que levou a diretora Júlia a observar: “eu só vou até aonde eu acredito”. O seu relato continua evidenciando esta negociação:

Se meu aluno fizer chantagem eu prefiro perder o aluno do que perder o meu nome. Como instituição tem coisas que não podem ser aceitas, já chegou pai aqui querendo mandar “Ai que eu vou fazer três cursos”, e não é porque tá pagando que vai mandar aqui dentro! Tem músicas que a gente não aceita aqui dentro, e os pais e alunos já sabem! Músicas de baixo calão, músicas pejorativas, que incitam ao ódio nós não aceitamos. Até traduzimos as músicas internacionais, porque acreditamos que a música atrai a energia, e evoca! Nós somos reconhecidos no mercado em Goiás por essa seriedade na qualidade musical. [...] Você tem que focar no seu público e naquilo que acredita e fazer o melhor buscando a excelência! (HOLANDA, Julia, 2018)

Deste modo, a relação que a escola constrói com o público goianiense, demonstra que a instituição está aberta e disposta a se flexibilizar para atender ao gosto pessoal do aluno pagante, mas tem seus limites. Mesmo lidando de forma muito direta com o capital econômico, o que não deixa de regular as interações pessoais que acontecem na instituição, a escola regula os excessos que possam advir daí, conforme já mencionado. Na instituição, essa negociação, que é feita o tempo todo, define os processos identitários múltiplos (HALL, 2014) dos personagens que ali atuam, seja como diretores, professores ou alunos, personagens que constroem suas identidades contraditoriamente, incorporadas em

suas diferentes práticas. Essa construção identitária dos professores de violão da instituição Holanda, que parte de suas experiências pessoais, atingem uma relação de poder dentro da instituição, já que o profissional que atrair mais alunos é mais reconhecido financeiramente pela instituição.

Por outro lado, ao encarar a música como um hobby, ou uma coisa secundária, por vezes descartável, o aluno da *Holanda Centro de Educação Musical* não se dispõe inicialmente (ou às vezes definitivamente) a aprender a música de outras realidades e *lócus* de produção, o que interfere na abertura da escola para a diversidade cultural. Embora a instituição procure trabalhar a diversidade e estar aberta à todos os gêneros e estilos musicais, esse fator depende também do aluno estar aberto ou não a receber essa carga cultural, e, geralmente, a sua escolha cai na música do campo de produção musical popular. Como advindos de uma sociedade que, como vimos nos capítulos anteriores, incorpora representações do violão relacionadas a um instrumento acompanhador de vários cantos e gêneros populares, estas representações prevalecem aí neste momento, se colocando como um impedimento ao cultivo da música do campo de produção musical erudito. Em seu relato, o professor Evanildo de Freitas (2018)<sup>37</sup> afirmou que a diversidade cultural depende da experiência e anseios dos próprios alunos, não ocorre um processo de educação e ampliação do conhecimento da música de outras realidades se o aluno da instituição não permitir esse trânsito. Detentor de certa formação erudita, mas se colocando, sobretudo, como um músico que cultiva a linguagem musical popular e comentando sobre o predomínio deste gênero na instituição, observou:

Especificamente na Holanda, nós temos um material didático que carrega uma linha de raciocínio musical. Tem a minha formação, o meu método de trabalho e o gosto pessoal do aluno, que por se tratar de uma escola particular, temos que estar muito abertos ao gosto pessoal dele. Então são processos diversificados, e a gente trabalha com os vários gêneros de música, o popular, o clássico, internacional, regional. Aqui é uma abrangência, não temos um estilo específico. [...] Nós fazemos essa transição e não há um desconforto, o que se observa é uma certa dificuldade em algum estilo por não ter uma praticidade maior porque, quando se trata da música trabalhada aqui, acaba que a gente se dedica mais a uma dimensão. Mas com o passar do tempo a gente vai exemplificando. Hoje o foco maior é a música popular, que é aquela que está em evidência na sociedade. (FREITAS, 2018).

---

<sup>37</sup> FREITAS, Evanildo. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 21 de novembro de 2018.

Sendo assim, de maneira geral, todos os professores entrevistados, independente da formação pessoal, deixam perceber representações no sentido da importância de “sentir”, perceber, o que o aluno quer aprender, e atender a essa demanda, mesmo passando pelo que entendem e almejavam como professores e intérpretes musicais. E, neste sentido, confirmam o predomínio da música do campo de produção musical popular na escola, reconhecendo-a como parte do cotidiano destes alunos e não deixando de conotar um juízo de valor ao se referirem a ela como aquela mais “relacionada a um hobby”, e de deixar nas entrelinhas a importância da sistematização do campo de produção musical erudito, aquele realmente capaz de desenvolver a capacidade técnica e crescimento musical. Deixam entrever também que utilizam a técnica e intenção de desenvolvimento deste campo, mesmo trabalhando o repertório ligado a outro campo de produção musical. Os relatos de vários professores deixam transparecer essas representações, evidenciando não só a predominância do investimento na música popular, mas, novamente, circunstâncias de negociação aluno/professor/instituição:

Aqui na instituição o foco maior é no popular. Na Holanda é de acordo com o que o aluno **quer** aprender, entendeu? Por enquanto estou mais focada no popular, mas eu passo as técnicas que aprendi com o clássico, que é um pouco diferente, mas dá para aproveitar um pouco de cada. Mas o foco dos alunos que eu ministro as aulas é o popular (AMARAL, 2018).

Eu acho que aqui se transmite mais uma linguagem popular, apesar dos professores mais clássicos, mas fica mais a critério do professor. E a apostila transita entre os dois, mas a cara é mais pro lado popular, e se tem interesse pela música erudita aqui tem os professores para atender também [...] A minha relação com o aluno é mais básica eu entendo ele, **sinto** o que ele pretende com o violão e aplico o meu método e a apostila. Vou formar um bom músico para tocar vários gêneros. (JARDIM, 2018)

Ao lecionar música eu sempre procuro entender do aluno o estilo de música que ele gosta, e se identifica. Porque é nítido que quando você ensina ao aluno um estilo que ele não gosta, já vem estampado na fisionomia dele que ele não está gostando. E por questão de educação ele não quer falar para você, mas você percebe que ele está contrariado e, por se tratar de uma escola particular, com um nome a zelar, e com o material que temos seguir para que a aula não fique muito avulsa e afastada da questão acadêmica. Então eu pergunto ao aluno qual estilo ele gosta, mas paralelamente a isso eu vou conscientizando na mente deste aluno para que ele conheça outro estilo também, o clássico e a teoria da música. Particularmente eu tenho essa preocupação de apresentar a teoria ao aluno e não deixar somente a parte

prática imperar, trabalhar esse aluno com cuidado para que ele conheça a cultura musical regional nossa. (FREITAS, 2018)

Eu pensaria que a técnica é universal, porém os gêneros dão ênfases em critérios diferentes. Podemos ver por exemplo, uma mesma obra tocada por violonistas de formações diferentes, irão dar uma ênfase em coisas diferentes. Normalmente o músico que vem da música popular vai ter uma ênfase muito forte no rigor rítmico, na energia... Mesmo quando é uma peça fechada, se ele for tocar um Dilermando Reis ele vai ter critérios diferentes daquele que vem da música erudita, que às vezes vai ter um critério maior no legato, na clareza das notas e às vezes vai sacrificar o rigor rítmico em nome disso. Eu acho que isso tem muito a ver com a identidade do violonista, que como eu falei, é a soma das experiências que culminaram no que ele vai fazer. [...] No curso técnico de violão erudito, se você pensar em uma técnica de arpejo, eu vou tentar ensinar o arpejo dentro da música que o aluno quer. Não necessariamente eu vou ficar refém do aluno, mas eu acredito que tudo pode ser estudado em qualquer repertório. A diferença entre passar uma melodia erudita ou popular é nenhuma na minha concepção. Por exemplo, meu aluno gosta de Aquarela do Toquinho, por que não ensinar o meu aluno com a técnica de arpejo através de uma levada de baião? O posicionamento é o mesmo e ele vai trabalhar aquele tanto de elementos, ao invés de passar um **estudinho do Carcassi**<sup>38</sup>. O Carcassi é fantástico, mas se eu conseguir unir de alguma forma o repertório do aluno com o ideal técnico que eu quero, isso pra mim é um ponto que eu alcancei ali, atender o desejo do aluno e ajudá-lo a galgar o próximo degrau e dar o próximo passo (MACHADO, 2018).

Na Fig. 20 pode ser observado que o professor Frankllin Machado (2018), que possui uma formação acadêmica erudita, traz para a aula alguns dos elementos dessa dimensão como apoio ergonômico para os pés, obras solo em partituras, a exigência da postura formal e a leitura de partituras. A postura da aluna de maneira mais informal, o pé direito invés do esquerdo (que é o que se espera), representa que a aluna está disposta a utilizar esses elementos e tocar o que o professor exige, mas ainda assim não de forma tão restrita como aconteceria em instituições onde a dimensão erudita é priorizada.

---

<sup>38</sup> Matteo Carcassi foi um músico italiano que viveu nos séculos XVII e XVIII. Sua obra passa por métodos gradativos de ensino da técnica do violão, considerada eficiente pelos violonistas do campo de produção erudita. Segundo o violonista Henrique Pinto, trata-se do “trabalho didático mais bem elaborado de sua época [...] sendo utilizado até hoje” (PINTO, Henrique. Iniciação ao Violão Vol. II, p. 10).

**Fig. 20 - Professor de violão Franklin Machado da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Marista. Em sala de aula.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

A aula do professor Evanildo de Freitas (2018), que aparece na Fig. 21, e que admite ter um contato grande com a prática da música popular, já apresenta mais elementos pertinentes a uma aula de violão características deste campo de produção musical. A postura mais informal, a não exigência da postura formal, violão no colo direito, acordes, cifras e batidas para acompanhar o canto são recorrentes e definem o sentido da aula.

**Fig. 21 - Professor de violão Evanildo Freitas da *Holanda Centro de Educação Musical* situada na unidade Bueno. Em sala de aula.**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

O mesmo professor Franklin Machado e a diretora Julia Holanda, no entanto, mesmo estando alinhados com os relatos anteriores, não descartam também a possibilidade

do aluno não querer, definitivamente, o diálogo com outros campos de produção musical, de promover um desenvolvimento sistematizado da música. Neste caso, promovem a “negociação” de outra maneira e, como pode ser observado, não perdem o aluno, colocando-o em outro contexto específico de crescimento. Novas representações se apresentam, portanto:

Eu acho que é importante pro professor entender qual é a do aluno, tem pessoas que vem realmente da concepção do violão ser um hobbyzinho, de bobeira mesmo. E às vezes a pessoa por mais que você tente trazer, aquilo ali é o que ela quer, então eu meio que desencano de fazer a pessoas atingir um certo nível de maturidade até pra poder servir essa pessoa melhor. Eu acho que esse é o meu papel, ajudar a pessoa a atingir o que ela quer, já tive alunos que estudaram por muito tempo e desenvolveram pouco, mas que eu consegui fazer com que a pessoa atingisse satisfação no que ela queria. Pra isso eu tive que desligar um pouco o meu senso crítico e meus critérios, senão eu ia forçar e a pessoa ficaria frustrada. A minha intenção e no contexto específico da escola, a pessoa tenha uma relação boa com a música [...] temos que **sentir o aluno** e saber como proceder, por que são pessoas, não existe fórmula que sempre funciona. [...] Em escolas livres isso não acontece, a gente tem que sentir o aluno e puxar ele pra sentir seus objetivos. (MACHADO, 2018)

Nossos professores têm autonomia, porque são pessoas que a gente acompanha e sabe da qualidade, da formação, da seriedade... Temos professores com mais de oito anos de casa e tem que ter essa flexibilização do aluno. Tem aluno que chega aqui e fala, “Olha eu não quero estudar método, eu não quero fazer prova, eu não quero nada, só tocar pra mim pros meus filhos...” Então ele faz como um hobby, nesse caso ele assina um termo de curso livre, pra depois ele não falar que foi enganado, que a escola não proporcionou a formação pra ele. Ele assina esse termo de ciência, que ele não vai ter certificado, que ele não vai fazer prova e enfim, e ele faz o curso selecionando as músicas que ele tem vontade e sonha aprender (HOLLANDA, Júlia, 2018).

Mas, de um modo geral, apesar dessa aceitação por parte dos professores dos gostos e preferências pessoais dos alunos, que insistem na música do campo de produção musical popular, os professores e, mesmo a diretora da escola, que carregam a formação acadêmica erudita, ainda tentam promover um trânsito maior entre campos de produção musical, sobretudo no investimento na sistematização e no desenvolvimento técnico, no que acabam atravessando algumas fronteiras entre o popular e o erudito, em um processo de mesclagem das técnicas. A professora Julia Holanda, comentando sobre o módulo Violão Solo, o único dedicado ao campo de produção musical erudita na escola, e já mencio-

nando também processos de avaliação relacionados ao trabalho com os métodos que embasam os módulos, observou:

O violão erudito chamamos de Violão Solo, na matrícula já é vendido para que o aluno tenha esse direcionamento da metodologia. Então você me pergunta, é a melhor metodologia que existe? Não é a melhor, mas é um direcionamento para o professor ter um rumo, pro aluno saber o que cobrar do professor, e o professor pode fazer os encontros. Se ele quer trazer o Henrique Pinto, se ele quer trazer uma peça, uma bachiana, o professor faz os encontros dentro da grade que existe. [...] Aqui temos os certificados e a cada final de método os alunos são avaliados com uma prova teórica e prática comigo e o professor. Chegamos a ter provas de banca, mas não foi salutar. Eu penso em voltar com as provas de banca, mas os alunos ficavam muito nervosos e eu sentia que não era bom. Era uma experiência emocional para os alunos, então as avaliações ocorrem através de provas nos finais de métodos, o que eles fazem quando estão prontos para mudar (HOLANDA, 2018).

As representações que evidenciam o pensamento recorrente em um ambiente onde a dimensão popular é priorizada, não deixam de dialogar, portanto, com representações ligadas ao reconhecimento da relevância que o violão, observado como um instrumento de concerto possui. No entanto, o cultivo na *Holanda Centro de Educação Musical* de um repertório ligado ao campo de produção musical erudito, mesmo no módulo Violão Solo, é bem limitado. Mesmo a implementação de práticas que advém e desenvolvem a técnica deste campo a partir do cultivo da música popular, ao que tudo indica, vem sendo muitas vezes repensada, tendo em vista o receio de grande parte dos alunos, que não optam por um estudo formal, deixarem a escola.

Neste contexto onde o violão é encarado, sobretudo, como um hobby, não pode deixar de serem mencionadas também as estratégias do aluno de cancelar o curso em outubro para não pagar o período de férias. Ao ser lembrada pelo pesquisador de uma publicação sua nas redes sociais lamentando esta atitude, a professora Julia Holanda acrescentou:

Sobre essa fala, foi realmente um desabafo. Muitas pessoas não entenderam o que eu quis dizer. Muitos pais tiram os filhos no final do ano, e alguns alunos responsáveis pelo pagamento saem no final do ano justamente pelo “jeitinho brasileiro”. Então o aluno cancela o contrato em outubro que não tem taxa de rescisão, porque ele acha que vai viajar, curtir e aproveitar, e depois do carnaval ele volta. Pra não ter que pagar dois meses de aula ele cancela o contrato para não ter que pagar depois. Isso acontece muito, e esquece que o professor é um prestador de serviço, precisa receber, é como ele ganha a vida, ninguém aqui é concursado ou tem que bater ponto. O professor tem a flexibilização do horário, escolhe o dia que quer dar aula,

ou ter férias, mas ele precisa receber seu salário. Infelizmente ainda existe muitas pessoas que tem a música como algo descartável, que para mim não é tanto uma questão financeira, mas muito mais cultural “depois eu volto e continuo”, e não tem o pensamento que o ensino é um trabalho constante. (HOLANDA, 2018).

Deste modo, *A Holanda Centro de Educação Musical*, voltada para a população com maior poder aquisitivo e representante do ensino particular nesta pesquisa, demonstra uma face das representações históricas relacionadas ao violão que ainda circulam sobre o instrumento e a música de maneira geral na sociedade goianiense. Além da possibilidade de deixar de pagar o curso nas férias por frequentarem uma escola particular, estas representações, que contribuem também para esta atitude, conforme lembrado pela Professora Júlia Holanda, percebem o violão como instrumento acompanhador, com poucas capacidades concertantes, sem tradição de investimento intelectual, que não gera lucro se não for por meio dos gêneros que estão em evidência nos principais meios de comunicação. Ao atender um público pagante que carrega representações da música como algo secundário, e, portanto, descartável, a instituição precisa constantemente evocar os valores culturais que a música representa para a sociedade, até mesmo para justificar sua própria existência. A diplomação e certificação, apresentações e atividades extracurriculares da escola ajudam neste sentido, incentiva os alunos a perceberem a escola como instituição capaz de lhes propiciar a acumulação de um capital cultural que os incentive a não abandonar a escola nos meses de menor movimento. O capital simbólico se cruza com o capital econômico e cultural neste instante, mostrando mais um momento de lutas de representações no campo.

Um questionário foi levantado para compreender a percepção dos alunos da música praticada na instituição. Apesar da sua pouca adesão à aplicação desta técnica por parte do pesquisador, algumas informações deixadas por eles corroboram com alguns dados já mencionados neste trabalho e outras não. Quando questionados se a música de alguma dimensão cultural brasileira é priorizada pela instituição, a maioria das respostas foi: sim, a música da dimensão popular. Entretanto todos foram unânimes em dizer que há um diálogo com a música de outras dimensões, que esse diálogo é promovido através da escolha de repertórios e materiais didáticos (possivelmente se referiam ao trabalho técnico que acontece a partir do método utilizado). Todos os alunos escolheram o violão como instrumento de estudo e avaliaram que a diplomação ou certificação se constituem em um fator importante da instituição. Além do mais, o surpreendente é que todos responderam que estão abertos a promover o diálogo com outras dimensões e realidades culturais, o que en-

trou em conflito com os docentes da instituição que responderam em entrevistas que normalmente eles focam no capital cultural que incorporam. Sendo assim, pode ser concluído também que o fato da instituição estar tão ligada à dimensão popular se deve muito também à formação de grande parte dos profissionais que ali estão presentes, e isso pode ser compreendido quando suas aulas são assistidas.

Neste momento da abordagem da *Holanda Centro de Educação Musical*, tendo em vista os “campos do representacional” selecionados, pode ser dito com Moscovici (1978) que a “atitude” e a “informação” possibilitaram chegar às representações que foram mencionadas no transcorrer do texto. A próxima escola a ser abordada é uma escola pública estadual, o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.

### **3.4 Uma Escola Estadual: *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter***

O *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, que contava no instante da pesquisa com 12 professores, foi uma das instituições selecionadas e visitadas por este pesquisador, que busca compreender as representações e processos identitários relacionados ao violão e aos violonistas que circulam nas instituições de ensino goianiense, e, conseqüentemente, na cidade de Goiânia. Esta instituição, que foi fundada em 1988 como Centro Cultural Gustav Ritter, funciona desde então em um antigo prédio construído pelo Padre Oscar Chaves nas décadas 1940/1950 no histórico bairro de Campinas. Por meio da Lei n. 19.372 de 30 de junho de 2016, o Centro Cultural passou a ser *Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter*, unidade de ensino e formação artística da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE), onde funcionam os Núcleos de Música, Dança e Teatro. Inicialmente criada para atender à demanda da orquestra e o ensino da música, já contava com o violão em 1989, no primeiro momento da instituição<sup>39</sup>, que estava sob a direção da Professora Maria Luiza Póvoa Cruz, conhecida como Dona Tânia. Segundo o site do Instituto<sup>40</sup>,

uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música, hoje Escola de Música da UFG, D<sup>a</sup> Tânia estruturou a Escola de Música tornando-a uma

---

<sup>39</sup> Informação cedida pelo professor Clévio José Vieira em 28 de Nov. de 2019

<sup>40</sup> Disponível no site da Instituição: < <https://gustavritter.educacao.go.gov.br/historico/>> Acessado em 16 Ago 2019>

referência de qualidade no ensino da música, oferecendo cursos de iniciação musical, teoria, canto e instrumentos de cordas, sopro e percussão.

Há trinta anos, portanto, que atua neste espaço como escola de música, atendendo aos mais variados públicos provenientes de Goiânia e região metropolitana. Vem passando por reformulações desde 2015.

A influência desta escola de música no cenário musical da cidade de Goiânia foi um dos principais motivos de ter sido selecionada para a realização deste trabalho. Além de atender um público elevado na região, formou músicos atuantes na sociedade goianiense. Por tratar-se de uma instituição pública que tem proporcionado à programação artística da cidade e do estado músicos profissionais, professores e alunos, que se apresentam em eventos promovidos pela política regional, a instituição pode ser considerada uma das mais influentes e atuantes da região. Representa um ensino de excelência atendendo à música de vários campos de produção musical, em um cenário em que o capital cultural e político (como será exposto adiante) predominam em relação aos demais. Sua sobrevivência depende muito de uma atuação ampla na sociedade, que justifique a necessidade de uma instituição de ensino musical, a contratação e manutenção de professores e a possibilidade de ampliação que a leve a alcançar um público maior.

A predominância do capital cultural e a questão política em relação aos demais garantem a existência do instituto, evidenciam que a sobrevivência da instituição depende exclusivamente das necessidades de atender às expectativas socioculturais da sociedade goianiense e às perspectivas políticas estabelecidas, mais do que, às vezes, aos alunos que ali chegam, numa circunstância contrária àquelas ligadas à instituições onde predomina o capital econômico. O capital simbólico também tem um espaço neste contexto, influencia na continuidade do trabalho e motiva a procura dos alunos pela instituição.

Considerado esse contexto, nos próximos itens serão enfocados os três quesitos de análise que foram definidos nesta pesquisa, categorizações que sistematizam o trabalho de interpretação e compreensão das representações que circulam em cada instituição, e que, no contexto da análise dimensional do representacional de Moscovici (1978), passam a se constituir em “campos do representacional”, capazes de evidenciar a “atitude” e a “informação”. São eles: Dependências Físicas; Apresentação da Instituição em Mídias, Matriz Curricular/módulo/métodos de ensino; e relatos dos indivíduos que se relacionam com a escola (Alunos, Professores, Coordenadores e Diretores), colhidos através de entrevistas semi-estruturadas. Campos do representacional que geram representações, identificações,

percepções, conflituosas ou não, no referente ao estabelecimento das regras da instituição, permitindo compreender os processos identitários que são forjados nesta instituição.

### 3.4.1 Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter: Dependências Físicas

Ao adentrar as dependências físicas do Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter, o primeiro fator a ser considerado é a quantidade de alunos presentes na porta da instituição. O prédio antigo construído com os padrões estéticos do início da construção da cidade de Goiânia, em *Art Déco* (Fig. 22), já cria um ar de instituição e, de certo modo, seriedade. Toda a instituição está organizada e parece funcionar de maneira independente.

Hoje é dia 28 de novembro de 2018, são 14:45 da tarde e acabo de adentrar a instituição Gustavo Ritter. Ao entrar logo fui abordado por dois seguranças que me auxiliaram a entrar na instituição e me direcionaram para o lugar certo. A primeira impressão que tenho é que a instituição caminha sozinha, tudo está bem direcionado e estão todos cumprindo os seus horários. Há alunos por toda a parte, principalmente os grupos de dança. A sala da coordenação está cheia e estão todos ocupados, mas não demoram a me atender. Ao fundo escuto sons de piano, instrumentos de sopro e metais que chegam a ser bastante intensos e ruidosos às vezes, além disso, a quantidade de pessoas na instituição é notória, muitas crianças e alguns adultos fazem do lugar bastante agitado, alguns aguardam para realizar provas enquanto outros esperam por aulas. Apesar da agitação inicial, talvez pelo tamanho da instituição, quando adentro o espaço interno aonde ocorre as aulas de música, a quantidade de sons instrumentais aumenta e não encontro pessoas. As portas estão fechadas e paredes antigas são características desse lugar, é impressionante como há um contraste de silêncio e ruído a apenas alguns passos de distância. (Relato/Caderno de Campo do Pesquisador – Visita ao Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter em 28/11/2018)

Fig. 22 – Fachada *Art Déco* do Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter e Capela.



Fonte: Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/gustav-ritter-recebe-inscricoes-para-cursos-de-musica-133773/> > Acessado em 16 Agosto 2019

Por atender as demandas estaduais, o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, possui um número limitado de vagas para os alunos que se interessam em ingressar na instituição, os horários são pré-determinados de acordo com o horário do professor, talvez por isso a quantidade de alunos que se espalham pela escola enquanto aguardam ser atendidos. A instituição extrapola o horário de funcionamento comercial, oferecendo aulas em todos os períodos, matutino, vespertino e noturno. Nos espaços comuns não há recepção ou cadeiras disponíveis para sentar-se ou aguardar, como pode ser observado na Fig. 24, que mostra apenas uma cadeira de sala de aula em um canto, possivelmente carregada para o local por alguém que queria se sentar. Há muitos corredores (Fig. 23) e áreas externas (Fig. 24), mas a concentração de alunos está localizada na entrada do prédio.

**Fig. 23 – Corredores do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.**



Fonte: Acervo do Pesquisador

**Fig. 24** Uma das áreas comuns do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.



**Fonte:** Acervo do Pesquisador

O atendimento ao público evidencia representações ligadas ao ensino público de música, não possui uma secretaria acessível para atender quem adentra a instituição, quem ali chega precisa se informar com os seguranças locais que encaminham para o departamento correto. Outro fator relevante trata da disposição das coordenações. Como o instituto não atende apenas a área de música, as coordenações trabalham de maneira autônoma e independente, por isso, um mesmo prédio atende diferentes públicos de diferentes nichos e expectativas. Os profissionais daquele local são concursados e trabalham especificamente com o instrumento musical e campo de produção cultural para o qual foi lotado, não promovendo tanta abertura a diálogos com outros instrumentos e realidades. Os instrumentos musicais utilizados pelos alunos são cedidos pela instituição e ficam guardados em uma sala vigiada, apenas alunos matriculados podem utilizá-los e um funcionário é responsável pela manutenção dos equipamentos. Os corredores vazios (Fig. 23) e as portas fechadas, sobretudo, próximo de onde ocorrem as aulas de violão, mostram que as aulas acontecem em um ambiente particular e próprio para o ensino. As salas de aula costumam possuir um piano e o instrumento do professor, o que demonstra representações de que atendem a um público interessado em especializar-se musicalmente em um instrumento.

Outros espaços importantes da instituição, que são constantemente utilizados por alunos e professores, é a Capela (Fig. 22) e um miniteatro, locais onde são realizadas apresentações e recitais para a comunidade do Instituto (Fig. 25 e 26).

**Fig. 25** Apresentação orquestra de violão popular do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Foto retirada na Capela da instituição.



Fonte: Acervo do pesquisador

**Fig. 26** Apresentação de alunos do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Foto retirada na Capela da instituição



Fonte: Acervo do Pesquisador

É importante destacar que a programação artística da instituição acontece periodicamente e serve também como divulgação da música que ali é executada. Nas Figs. 25 e 26 pode se constatar as primeiras representações ligadas ao violão, além dos alunos, professores de ambos os cursos, popular e erudito, alunos de todas as idades e experiências e/ou outros instrumentos se unem para realizar concertos didáticos, expondo as músicas executadas e o repertório do violão voltado para a música popular e alguns diálogos com a música erudita. É comum entrar na Capela e se deparar com alguma apresentação no local ou mesmo professores tocando para seus alunos nas salas de aula e espaços comuns da instituição. Sobre isso, a coordenadora Rejane de Melo<sup>41</sup>, observou:

o Gustav Ritter tem um foco muito grande na performance, preocupamos muito que o aluno suba no palco, desde o primeiro ano. Os professores quase todos são performers e me incluo também, o diretor gosta muito de nos dar essa oportunidade de sair do quadro ou de trás de uma mesa e voltar para a época que nós estudávamos. Porque existe essa questão de começarmos a trabalhar, dar aulas e deixar de estudar o instrumento, aqui a gente retorna para a performance, e todo mundo gosta de trabalhar aqui por isso. Os nossos alunos são incentivados o tempo inteiro a tocar, no saguão, na Capela, que é um miniteatro e fora da instituição. De hoje até o dia 14 eu devo ter uns vinte e cinco recitais em duas semanas, então é muita demanda porque todos fazem. [...] É o tempo inteiro assim, quando é época de prova um pouco menos, mas todo mês tem uma demanda grande por recitais, dezembro costuma ter mais mesmo, cantata de natal que nós fizemos uma enorme na praça com cem crianças. A gente foca muito na experiência da performance, às vezes levamos para uma sala de teoria onde ele toca para alunos da turma. E tem muita troca, um professor de canto convida um aluno de violão e faz um dueto entre os alunos. (Rejane de Melo, 2018)

As representações ligadas não só à música, mas ao próprio espaço físico do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, revelam que há um incentivo muito grande para o trabalho performático em todas as dimensões culturais. Grupos de choro, orquestras, bandas sinfônicas, duetos, enfim, todos são incentivados pela instituição e têm espaço para executarem um trabalho performático extracurricular, o que faz com que o espaço físico da instituição se preencha constantemente de intérpretes e apresentações. Fica evidente ao entrar na instituição que todos ali estão em um movimento contínuo para cor-

---

<sup>41</sup>Rejane de Melo Coordenadora de música do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 03 de dezembro de 2018.

responder a esse trabalho performático que agita e define a vida cotidiana da instituição. Sendo assim, as representações que circulam relacionadas ao violão, demonstram que, naquele ambiente, a música performática, independente de gênero e estilo, do campo de produção musical, contempla a diversidade cultural, é valorizada e incentivada pelos membros da instituição

### **3.4.2 Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter: Divulgação em Mídias, Matriz Curricular e Métodos de ensino.**

O *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* informa o público goianiense de suas atividades através da divulgação em sites e redes sociais. Atualmente, ligado à Secretaria de Educação do Estado de Goiás, oferece diversos cursos de instrumentos musicais, incluindo o violão. Ao entrar em seu *website*, a primeira representação que se evidencia revela a valorização da circunstância histórica da instituição, uma instituição tradicional na sociedade goianiense. Esta representação revela, sobretudo, que possui uma trajetória importante, um nome a zelar dentro dessa sociedade, o que já se coloca como um capital simbólico. A respeito do violão, especificamente, o site não se apresenta como um campo do representacional, o que não ocorre com as redes sociais, já que não é difícil encontrar páginas dos grupos instrumentais que trabalham na instituição, mostrando a sua performance e o trabalho que a efetiva. A comunicação no site é mais direta e interpessoal, passando pelos processos de aberturas de vagas e informando que terão maior contato com detalhes na própria instituição. Representações se evidenciam, no entanto, quando, atendendo às demandas governamentais, o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* leva seus professores, performers profissionais, a tocarem em eventos públicos. Isto mostra uma preocupação em atender a essas demandas, que permitem, de forma direta, justificar para os órgãos superiores da administração pública do estado de Goiás o trabalho ali realizado. Pode ser dito, portanto, que a negociação entre as interações sociais que permeiam a instituição estão implicadas, sobretudo, com o capital simbólico e com a negociação política entre instituição e estado ou instituição e outras instituições, sem deixar a preocupação com o resultado do ensino. Sobre isto, a Profa. Rejane Mello, 2018, coordenadora da área de música do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* relatou:

Atendemos muito à demanda do governo, você me viu organizando um jantar para hoje. Então, nós conseguimos atender essas demandas de outras instituições e do governo sem perder o foco nas aulas, porque eu acho que o fundamental aqui é o aluno, é aula, a gente não dispensa nenhum aluno para tocar em algum lugar. [...] Normalmente quem atende as demandas de

apresentações é o professor, mais que o aluno, até porque não faz parte da matriz curricular dele, ele tem que tocar, mas tem que estudar na escola. E os professores gostam e me atendem, se sentem realizados, sempre que possível e se dedicam pela escola que é uma cara da nossa direção (Rejane Mello, 2018)

Assim, de forma institucional, o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* se orgulha por atender aos eventos sociais realizados na sociedade goianiense, além de criar os seus próprios eventos, apresentação de recitais de diversos instrumentos, a fim de justificar e garantir a sua existência. Estes recitais se constituem nos seus principais meios de divulgação. Há sempre uma negociação entre a instituição, as demandas pedagógicas e o atendimento aos eventos públicos e performáticos. Em diálogos informais com os professores da instituição, foi possível notar que estes possuem uma satisfação profissional performática que é atendida pela escola. Em todo momento, professores orgulhosamente citam as performances que realizaram em eventos públicos, aberturas de construções, jantares e reuniões públicas e/ou políticas. Este fator é relevante, pois aparenta ser o principal meio de divulgação do trabalho que é realizado pela instituição e pela qualidade de seus professores e profissionais. Representações se apresentam, portanto.

Nesta escola estadual, a diplomação e a formação ou complementação acadêmica dos professores é valorizada, como um ônus que o Instituto se orgulha em apresentar e defender, o que remete novamente ao capital simbólico. Não obstante, a matriz curricular<sup>42</sup> foi elaborada também com o intuito de levar o aluno a adentrar as graduações em música disponíveis na cidade de Goiânia. A Coordenadora de Música Rejane Mello (2018), comentando alguns elementos estruturais da matriz curricular considerada e já anunciando também que a escola pretende criar um curso técnico de Música, observou:

...nós temos uma matriz curricular que está em fase de aprovação da SEDUCE, mas ela é seguida desde quando eu cheguei, ela é divulgada para os alunos e para a comunidade e existe um eixo comum, que é comum para todos os cursos de instrumentos e canto que duram quatro anos. É uma matriz separada por idade também, para nove e dez anos é uma matriz diferenciada, uma de onze a quatorze e outra de quatorze anos acima. **Nós dividimos isso em programas, que denominamos respectivamente como Iniciação Musical, Desenvolvimento das Habilidades Musicais e Formação Inicial e Continuada**, que é um programa concomitante com o ensino regular, de forma que quando o aluno termina ele possa ingressar no

---

<sup>42</sup> Importante mencionar que não tive acesso à matriz curricular que vigora na área da Música no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, e que consegui chegar a alguns de seus direcionamentos através apenas do relato dos entrevistados, como foi o caso da Coordenadora do Curso de Música Rejane Melo.

curso superior. É pensado nisso até mesmo para que futuramente possamos criar o curso técnico que é um dos nossos objetivos, o Gustav Ritter já possui o curso técnico na área de teatro, sendo a única escola da secretaria de educação que possui um curso técnico. [...] e a nossa meta é que possamos construir o curso técnico de música agora em 2019. (MELLO, 2018).

O *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* vem passando por profundas reformas nos últimos quatro anos, reformas em sua maneira de ensinar e de elaborar a matriz curricular. A instituição que, até 2015, era ligada à Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, passou a pertencer à Secretaria de Educação do Estado, e essa mudança trouxe transformações representativas para a instituição. O primeiro ponto foi a implementação de uma matriz curricular, já que uma instituição ligada a uma secretaria de ensino precisava se justificar neste quesito perante a área de educação. A nova matriz precisou acompanhar a formação educacional proposta pela secretaria de educação, atender concomitantemente o que ocorre em outras instituições de ensino do estado de Goiás, considerar principalmente a idade e, conseqüentemente, a maturidade musical dos alunos ingressados na instituição. Para atender estas transformações, abriu-se um maior número de vagas para professores, atraindo novos profissionais de todas as áreas, atendendo principalmente ao violão, que hoje possui doze profissionais capacitados para o ensino de música relacionado a diferentes campos de produção musical. Outro fator importante e representativo para o violão foi a criação do curso de Violão Popular, uma circunstância que quebrou antigos preconceitos, representações que existiam e circulavam relacionadas ao instrumento na própria escola antes das reformulações trazidas pela secretaria de educação, o que ampliou o respeito à diversidade cultural. Neste campo do representacional, portanto, novas “atitudes” e “informações” puderam ser constatadas, se Moscovici (1978), for lembrado, e elementos de diferentes capitais culturais passaram a conviver de forma mais interativa no campo, de acordo agora com Bourdieu (2003). Em seu relato a este pesquisador, a Coordenadora de Música afirmou:

Aqui nós temos dois cursos de violão, o Violão Popular e o Violão Erudito. São componentes curriculares diferentes com conteúdo diferente, então o erudito é focado só no repertório erudito e o popular tem uma abrangência maior, mas tem os conteúdos direcionados. Temos essas duas vertentes. Elas surgiram em 2015 quando eu vim para cá. Antes não tinha essa diferença entre o popular e o erudito, pelo que me passaram era um ensino coletivo aonde os alunos começavam no popular e os melhores passavam para o erudito. Uma coisa que eu acho bastante estranha e não entendi muito bem, quando nós chegamos dividimos isso, não entendemos o porquê disso e fornecemos aulas individuais. Era como se o bom foi para o erudito e o

que não se desenvolveu ficava no popular, eu sou totalmente contra isso. E a equipe que chegou também, além da coordenação, até por questões técnicas já que eu não sou violonista e todos foram unânimes em não fazer essa distinção entre o popular e o erudito e, foi replicado para outros instrumentos (MELLO, 2018)

Segundo o professor do instituto Alberto Souza (2018)<sup>43</sup>, no ato da inscrição o aluno opta pelo instrumento violão e pelo Curso, se deseja cursar o popular ou o erudito. A matriz curricular criada pela equipe que adentrou o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* à partir do ano de 2015, demonstra um esforço para que o respeito às diferenças e à diversidade, à pluralidade de ideias, ocorram na instituição. Por outro lado, no entanto, essa abertura, no final de contas, não deixa de ficar individualizada no critério do professor. Para o professor Jorge Luiz de Oliveira, a matriz curricular que atende ao curso de violão erudito procura conduzir o aluno da iniciação até que esteja apto a adentrar o curso de música da UFG. Utiliza os métodos do Henrique Pinto, Abel Carlevaro, dentre outros, além de obras consolidadas do repertório erudito.

Meus alunos acham super legal quando eu falo quem foi Tárrega. Eu falo, que Tárrega deu aula para Isaías Sávio, que deu aula para o Eduardo Meirinhos, que deu aula pra mim que está aqui dando aulas pra vocês. Eu explico como é próxima a árvore genealógica do violão. [...] eu percebo que a instituição se preocupa em atender aos alunos. Se o aluno pretende entrar na universidade, ou tocar na igreja, ou tocar música popular, para tudo isso tem um profissional competente para atendê-lo, a matriz curricular do violão é pautada em trazer o aluno da iniciação até adentrar o curso de música na UFG. A instituição Gustav Ritter, com o violão possui uma equipe (2018) muito grande, e ousou dizer que dentre as demais instituições com exceção da Universidade Federal de Goiás, é o corpo mais completo do estado de Goiás. (OLIVEIRA, Jorge Luiz, 2018)<sup>44</sup>

Para os professores Alberto Souza e Silvio Oliveira (Fig. 27), a matriz curricular, que atende ao curso de violão popular, é elaborada mesclando métodos tradicionais do campo de produção musical erudita (Fig. 28) com métodos que são pioneiros no campo de produção musical popular (Fig. 29 e 30). Segundo estes professores:

Todos nós utilizamos o método do Henrique Pinto, mesmo que não estejamos ensinando o violão erudito, porque tem elementos importantes a serem trabalhados ali. Eu posso citar o músico Nelson Farias que nos úl-

---

<sup>43</sup> SOUSA, Alberto. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 29 de novembro de 2018.

<sup>44</sup> OLIVEIRA, Jorge Luiz. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 28 de novembro de 2018.

timos anos vem publicando muito material direcionado ao público do violão popular e a guitarra, é um material que vem sendo consolidado e que aborda muito as questões de harmonia, contraponto, condução de vozes, a própria técnica aplicada ao violão e à guitarra. Eu acho que está crescendo, até porque estamos num processo, não tem nada definido e pronto, com bons materiais como o do Nelson Farias (OLIVEIRA, Sílvio, 2018).<sup>45</sup>

Eu, inclusive, acredito que o pioneiro é a *Harmonia e Improvisação* do Almir Chediak, que eu acho que é uma técnica própria para os instrumentistas populares de maneira geral (SOUSA, 2018).

**Fig. 27** Professores de violão Sílvio Oliveira e Alberto Sousa do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.



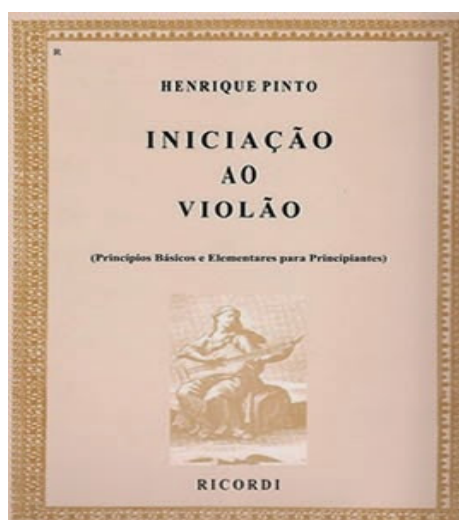
**Fonte:** Acervo do pesquisador

Apesar de haver cursos diferentes referentes ao violão, os métodos consolidados para expor a técnica do aluno da instituição se cruzam e interpelam-se, visando lhe proporcionar uma maior consciência da técnica relacionada ao fazer musical. Por esse motivo, o curso de violão popular também se consolida inter cruzando metodologias provenientes do violão erudito e do violão popular, evidenciando a interação entre os dois campos de produção musical e a busca de um trabalho de excelência com os dois campos.

---

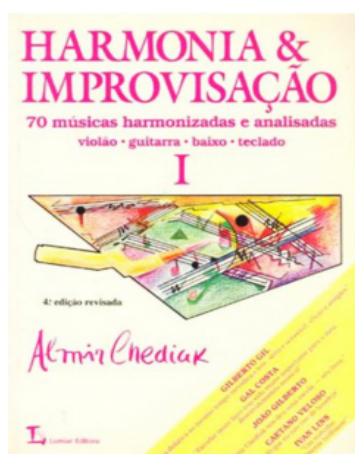
<sup>45</sup> OLIVEIRA, Sílvio. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 29 de novembro de 2018.

**Fig. 28** Método de Iniciação ao violão de autoria de Henrique Pinto utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.

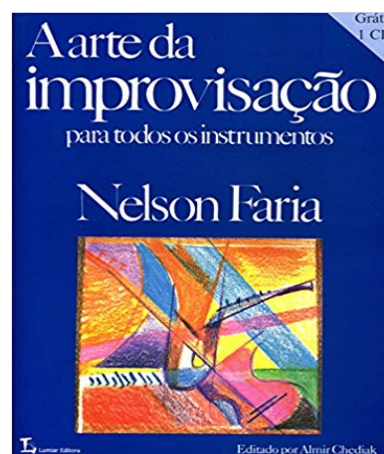


Fonte: Editora Ricordi<sup>46</sup>

**Fig. 29** Métodos de Harmonia e Improvisação de autoria de Almir Chediak utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*.



**Fig. 30** Métodos de Harmonia e Improvisação de autoria de Nelson Farias utilizado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*



Fonte: Lumiar Editora<sup>47</sup>

Por outro lado, a matriz curricular do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, no que se refere ao violão, é elaborada respeitando-se as diferenças e di-

<sup>46</sup><http://teoriamusicaldownload.blogspot.com/2014/05/iniciacao-ao-violao-vol-i-henrique-pinto.html> Acessado em: 28 de Agosto de 2019

<sup>47</sup> Fotos retiradas do site de venda dos livros, a editora não possui site. Disponível em: <https://www.martinsfontespaulista.com.br/busca/3/0/3537/MaisVendidos/Decrescente/20/1/buscaavancada.aspx> > Acessado em 18 set 2019.

vergências de ensino, embora, de maneira mais individualizada, na figura dos professores, há uma abertura maior ou menor ao diálogo com a música de um determinado campo de produção musical. Assim, organizada pelos próprios professores da instituição, esta matriz tem certa flexibilidade, busca atender às mais variadas demandas e exigências do aluno. O professor de violão Sílvio Oliveira (2018), relatou:

Aqui eu tenho alunos que já são profissionais ou estão cursando musicoterapia na faculdade. A abordagem para esse aluno e o objetivo com ele é maior do que do aluno que vem apenas para tocar a musiquinha da igreja e não buscar crescimento. Tem alunos que estudam quatro anos aqui visando o curso superior que tem um objetivo diferente. Então a gama de interesses é muito vasta, temos alunos de vários tipos e com objetivos diferentes, que a meu ver enriquece a escola, trabalhamos com a pluralidade de objetivos. (OLIVEIRA Sílvio, 2018).

Mas esta flexibilização, no entanto, que permite atender ao gosto, pretensões e intenções do aluno, não deixa de lado a preocupação com o seu desenvolvimento, com o investimento na qualidade do ensino, conforme já abordado, e a observância de uma sequência de etapas que devem ser cumpridas. Diferentemente do que ocorre em instituições particulares, portanto, de um modo geral, os alunos precisam se adequar ao curso e corresponder, até certo ponto, às exigências de cada um dos quatro anos nos quais se matricularam. E são estas exigências e investimentos que um curso regular imprime em sua matriz curricular, que podem explicar um fator relevante que é recorrente na instituição: a evasão de alunos. No dizer do Professor de violão Alberto Sousa (2018),

...aquele aluno que quer só tocar na **resenha**<sup>48</sup> ele tem que passar por um programa e chegar no 4º ano mostrando que aprendeu. O aluno não tem o **poder de escolha**, ele tem que executar o que o professor passar, se ele não fizer o mínimo vai ser reprovado. Então essa é a nossa luta, mas enquanto o aluno não se conscientiza que o Instituto é assim, há uma evasão razoável de alunos. O aluno que vem pra cá e quer crescer profissionalmente ele não sai, agora tem aqueles que quando você começa a ensinar além do que ele demonstra interesse, começa uma resistência (SOUSA, 2018).

---

<sup>48</sup> Gíria que indica uma festa, um ambiente informal onde se amigos se juntam para tocar.

A atenção voltada também para uma pluralidade de objetivos e metodologias, para atender indivíduos que carregam ideais distintos sobre o fazer musical relacionado ao violão, revelam que o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, apesar de ter bem claro onde pretende chegar, não deixa de estar aberto aos ideais que percorrem suas dependências, ao investimento no capital simbólico e em diferentes capitais culturais, que, muitas vezes, se interpenetram. A escolha de metodologias e repertórios de dimensões culturais distintas revela que aquele ambiente se transforma em um palco de interações culturais provenientes de diversos *locus* de produção musical, embora não deva ser esquecido que é um palco garantido pelos meios governamentais que possibilitam a existência da instituição. Significa que a manutenção do trabalho ali realizado está garantida pelo estado, o que, por sua vez, traz a necessidade de visibilizar e justificar a sua importância, através da disponibilização de seus profissionais para atender a demanda social da vida pública da cidade Goiânia. As representações que emanam destas circunstâncias estão incorporadas na composição da matriz curricular que garante essa pluralidade de ideias e ações, mas estão também na fala e posições ideológicas dos indivíduos que integram a instituição, sejam elas mais enfáticas ou não. Esta forma “aberta” de compor os ideais da instituição, sem deixar de ter metas bem formuladas sobre o ensino, revela posições diferentemente daquelas que ocorrem nas instituições onde o capital econômico predomina. Os relatos destes indivíduos, considerados aqui outra categoria em termos de “campos do representacional”, no entanto, podem revelar outras representações, como vai poder ser observado no próximo item, mais elementos que possam permitir a análise da “atitude” e da “informação”.

### **3.4.3 *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter: Outros Relatos***

“O violão é o carro chefe do Instituto Gustav Ritter!” (MELO, 2018). Esta afirmação da coordenadora Rejane Melo corresponde a uma circunstância que tem se manifestado na própria cidade de Goiânia. Presente atualmente com força na sociedade goianiense, assim como em outras instituições da cidade, o violão tem sido um dos instrumentos mais procurados pelos alunos que adentram a instituição em questão. Para Rejane Melo (2018), a grande procura pelo instrumento não deixa de interferir na estrutura do Instituto, já que outros cursos não estão sendo tão procurados. Segundo palavras da coordenadora,

[...] quando eu cheguei em 2015 era uma diferença absurda em relação aos outros instrumentos, a gente tentou minar um pouco isso. Eu abria testes e 80% dos candidatos queriam o violão, e eu não posso fazer uma escola de violão somente, nós temos orquestras, bandas... Então a gente tentou expandir um pouco isso, mas ainda assim, disparado, as vagas de violão são muito mais concorridas mesmo pra quantidade de professores que eu tenho. (MELO, 2018)

Por estar relacionado a um ideal de inclusão e respeito às diferenças, em consequência da sua trajetória história já relatada, o violão, que é praticado nesta instituição, revela representações que incentivam o diálogo entre dimensões culturais distintas, diferentes campos de produção musical, portanto. Integrando uma instituição, esse diálogo se torna intencional, e ocorre através de apresentações e eventos por ela promovidos. Por outro lado, neste universo de interações, há uma tendência de valorização do campo de produção musical erudito e de um enfoque do popular que visa a sistematização do ensino. O que quer dizer que de ambos os lados, o violão popular e o violão erudito defendem suas bandeiras específicas dentro de uma instituição que permite isso. Referente à valorização do campo de produção erudito, o professor Jorge Luiz Oliveira (2018) observou:

Sim, eu faço o diálogo com outras dimensões culturais. **Mas violão erudito é violão erudito!** Quem faz o violão erudito eu aconselho a não tocar choro, por questão técnica. Eu falo pro aluno que a gente vai fazer a experiência, se ele gostar continua, se não vai para o popular [...] Na primeira aula eu já toco para os alunos e explico que eles ainda não vão aprender aquilo, mas que naturalmente eles vão chegar lá. Porque eles entram sem saber o que é o violão clássico, todo mundo entra querendo tocar acordes e violão popular, então eu apresento e explico que se eles não gostarem podem mudar de curso e, eu acho importante fazer isso (OLIVEIRA,2018)

O relato que se segue do professor Jorge Luiz de Oliveira é representativo neste momento do texto, porque revela uma representação que circula sobre o violão erudito na sociedade goianiense, já comentada no segundo capítulo. O público que entra no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* procurando o instrumento, geralmente carrega consigo esta representação presente na sociedade, que, de certo modo, secundariza o papel da música e a influência da mesma. No seu dizer,

...eles entram querendo fazer o violão, então se você fala em violão, 99% da sociedade entende o violão popular, eu vejo como uma missão de apresentar o violão erudito, dando uma oportunidade para aquela pessoa ser

apresentada a essa forma e saber se ela quer ou não. Muita gente não conhece, e tento promover um diálogo e experiência para ajudar o aluno a decidir (OLIVEIRA Jorge Luiz,2018)

Há aqui um esforço evidente daqueles que trabalham o violão sob a perspectiva do campo de produção musical erudito, de “elevar” o instrumento, de promover um processo de “esquecimento” da sua trajetória história, e isso está representado em suas falas. Através da figura individualizada de cada professor, existe ou não um diálogo entre as outras dimensões do curso de violão, sendo que, alguns tocam em grupos de choro ou, como mostrado na Fig. 25 e 26, na orquestra de violões, e esses também são representativos, pois demonstram a abertura ao diálogo e alinhamento com propostas da instituição. Entretanto, as representações que circulam sobre o violão erudito especificamente, demonstram que existe também um interesse muito grande na instituição em criar uma cultura musical que atenda este *locus* de produção musical. Segundo o professor Jorge Luiz Oliveira (2018),

Os professores tentam fazer um esforço para divulgar o violão, eu preparo aulas de literatura de repertório, apresentando a história do instrumento e os principais intérpretes. Não temos essas aulas na grade, mas conversando com alguns professores chegamos à conclusão que era importante montar esse conteúdo. Isso aqui não é para a gente, é para o violão erudito, é uma forma de divulgar e trazer mais o universo do violão para a vida do aluno. Você quer construir uma cultura erudita? Justamente! Conhecer novos violões, repertórios, intérpretes. Porque é muito vago apresentar as peças isoladas, eu quero mostrar pro aluno que tem uma tradição e que ele pode fazer parte dela (OLIVEIRA Jorge Luiz,2018)

Existe, portanto, nesta instituição (e nas outras governamentais pesquisadas, como poderá ser constatado mais adiante), um alinhamento com esta representação que vem sendo construída mais recentemente sobre o violão erudito na cidade Goiânia. Aquele violão que se delimitava apenas pelas práticas, vem ganhando, assim como demonstra Chartier (2003), formas institucionalizadas, como, por exemplo, a criação da *Associação Goiana de Violão (GOVIO)*<sup>49</sup>, que, conforme outras instituições semelhantes brasileiras, divulga e incentiva a atuação do violão erudito na sociedade goianiense. Os professores do

---

<sup>49</sup> Associação Goiana de Violão (GOVIO) - assim como a BRAVIO em Brasília e a AvRio no Rio de Janeiro - é uma associação sem fins lucrativos que tem por objetivo fomentar o violão no Estado de Goiás, através de atividades artísticas/musicais como recitais. Disponível em: < [https://www.facebgjook.com/pg/Govio-Associacao-Goiana-de-Violao-553293178036682/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebgjook.com/pg/Govio-Associacao-Goiana-de-Violao-553293178036682/about/?ref=page_internal) > Acessado em 24 Mai/2019

*Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, ligados à dimensão erudita, se colocam como militantes dessa promoção cultural relacionada ao violão erudito que ocorre na cidade. Esse movimento social sobre o violão, especificamente o violão erudito, vem replicado da *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG, sobretudo, através da formação acadêmica dos ex-alunos que, atualmente, atuam nas instituições goianienses. Estas representações estão impressas nas falas, nos repertórios, na adesão de novos alunos a este ideal proposto e, principalmente, na abertura que o Instituto oferece para que estes professores se apresentem em eventos oficiais pela cidade. As palavras do aluno A (2018)<sup>50</sup>, confirmam o que foi exposto:

Eu entrei na escola com a intenção de fazer o violão popular, mas com o tempo eu mudei de ideia, sem muito saber o porquê, e fui para o violão erudito. Eu nem tinha noção do repertório do violão erudito. Mas quando peguei a primeira aula eu vi que era aquilo que eu queria e agora eu busco ser ortodoxo no violão clássico. Tenho todo o respeito para com o violão popular, mas meu desejo é a música clássica. Quero ser um profissional do violão, inicialmente vou procurar a licenciatura por conta do mercado, mas a minha vontade é ser concertista mesmo. (Aluno A, 2018)<sup>51</sup>

Se por um lado, as representações que circulam sobre o violão erudito adquirem essa força relacionada ao fazer musical nesta instituição, transmitindo e incitando nos alunos o desejo de investir neste campo de produção musical, por outro lado, há também as representações que emanam do curso de Violão Popular. Inicialmente pouco considerado pela instituição, que não buscava uma metodologia compatível com o ensino relacionado à música produzida por campo, mas, sim, um espaço de seleção em que os melhores seriam direcionados para “alcançar a excelência” do campo de produção musical erudito, com a consolidação do curso, estas representações que circulavam sobre o violão popular se transformaram. Os discursos e afazeres relacionados ao seu campo de produção musical apontam hoje para a necessidade de quebrar antigos preconceitos, enfatizando o caráter de seriedade a ele relacionado e se colocando contra aquele fazer coloquial e desleixado que, circulando na sociedade goianiense, influenciou o representacional sobre o violão popular que se apresentava no Instituto. Um diálogo entre os professores Alberto Sousa e Silvio de

---

<sup>50</sup> Os alunos serão identificados com as letras do alfabeto, que se reiniciam em cada escola abordada.

<sup>51</sup> SILVA, Jonathan. Aluno de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida a este pesquisador nas dependências da instituição no dia 28 de novembro de 2018.

Oliveira, que trabalham o violão no campo de produção musical popular, sem deixar de exprimir juízo de valor no referente ao repertório cultivado pelos alunos, mas salientando que se pode fazer neste campo um trabalho técnico de qualidade, evidencia esta realidade:

- você pega alunos de várias formações que vêm da igreja católica, evangélica, dos barzinhos, da resenha enfim, existe a possibilidade de trabalhar não só a valsa ou o sertanejo, e a música gospel, introduzindo ao aluno que tem condições, aprofundando na bossa nova e tudo mais. A questão do violão popular que a gente tenta colocar aqui é de não deixar criar uma **banalização** que normalmente pensam que existe, quer dizer, lá no início a gente pega um exercício, uma leitura inicial do **Henrique Pinto**, a partitura, trabalhando entre a exigência do ano e o universo do aluno (SOUSA, 2018)

-Aqui a gente não fica só no universo do aluno! Você tem que sempre trazer elementos novos para poder trabalhar e dar uma formação mais holística do músico que aqui formamos (OLIVEIRA Silvio, 2018)

-Exatamente, se você for deixando e passar só o que ele quer, ele não vai crescer, e a nossa intenção não é essa. (SOUSA, 2018)

Neste diálogo é importante considerar a preocupação dos profissionais da área de violão popular à cerca do ensino formal na instituição. A utilização de metodologias tradicionais garante uma seriedade que deve ser incorporada e respeitada pelo aluno, assim como justifica a sua existência na instituição. Os professores estão sempre elaborando uma metodologia que funcione e abone o investimento no campo de produção musical popular na matriz curricular do Instituto. As representações que circulam a este respeito na instituição revelam uma oposição àquelas cultivadas tradicionalmente pela sociedade goianense, que tratam o violão e a música a ele mais relacionada como algo secundário e descartável. Há uma preocupação constante em fazer com que o aluno lide diretamente com os elementos musicais sem permitir que a música de massa, fortemente divulgada nesta sociedade, adentre a instituição “banalizando” as percepções que se tem do instrumento pelo viés popular, representações, portanto. Mencionando o Campo de produção musical massivo (Bourdieu, 2003), e já evidenciando representações que circulam na escola, o professor de violão Reinaldo Borges (2018), comentou:

A percepção mais clara é que o meio cultural influencia muito as pessoas, não só alunos, mas professores também. Você tem a percepção do aluno que vem com aquele **lixo cultural**, claro que cada um tem um gosto, mas tem algumas coisas que nós como pesquisadores conseguimos ter uma percepção mais significativa do que o aluno, na questão da produção musical

(letra, melodia, harmonia, ritmo...) tudo isso faz com que o professor consiga ter uma análise mais ampla do que o aluno, a ponto de perceber que isso é positivo para o aprendizado dele, e o que não é positivo também. Então assim, os alunos que chegam aqui carregam essa influência dessa cultura que é ditada pela imprensa, pelo meio cultural, regional, o mercado cultural. Eu percebo a influência aqui no estado de Goiás da música sertaneja, que atualmente é o sertanejo universitário que está se misturando com outros gêneros, o funk e outras culturas, a percepção que eu tenho maior é dessa música que chega aqui dentro do Instituto, e vai muito do olhar do professor saber peneirar as coisas para ter um resultado com aquele aluno ao fim de quatro anos (BORGES, 2018).<sup>52</sup>

O curso de violão popular ofertado pelo *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* demonstra, portanto, através do relato de seus professores, que outra luta de representações ocorre naquele ambiente. Há um receio constante de que a música massiva, muito praticada e difundida na sociedade goianiense (LOPES, 2015), adentre a instituição e diminua a importância do trabalho ali realizado. Para que isto não aconteça, a utilização dos métodos e a sistematização do ensino musical relacionados ao Campo de produção musical erudito se colocam como importantes, não apenas para aproximar o aluno das técnicas instrumentais que são consideradas fundamentais para a sua formação, mas, também, para garantir que naquele ambiente prevaleçam capitais simbólicos tradicionalmente cultivados nesta instituição, como, por exemplo, a leitura da partitura e o pensamento crítico do fazer musical. O professor de violão Sousa (2018), observou:

Geralmente os métodos populares do violão já estão num patamar onde a pessoa já precisa ter estudado um pouco. Essa coisa do passo a passo eu não tenho visto, nem nos métodos mais antigos, mas nunca é tão detalhado igual ao método do Henrique Pinto. Me parece que nesse primeiro contato não temos tanto material e é mais no corpo a corpo. No Henrique Pinto você estuda a postura e vai crescendo. Didaticamente eu tento adaptar os conceitos presentes no método do H. Pinto para a música popular, tocando com correia, em pé, mas achando uma forma de manter a postura. Tudo passa pela nossa vivência pessoal, mas de material mesmo é carente, por isso a importância desse diálogo com o erudito. [...] Eu acho que tem sido uma luta constante para achar a finalidade com o aluno. Em 2015, a grande maioria dos alunos de violão estudavam um ensino coletivo, e a maioria dos alunos aprendiam a tocar na igreja ou na resenha (churrasco, festas...). Daquele ensino coletivo saíam um ou dois que pudessem ir para o violão

---

<sup>52</sup> BORGES, Reinaldo. Professor de violão do do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida a este pesquisador nas dependências da instituição no dia 03 de dezembro de 2018.

erudito porque demonstravam mais interesse e facilidade, enquanto os outros ficavam ali mesmo. Eles não tinham lugar e o instituto não oferecia tantas vagas e não tinha professores como tem hoje (SOUSA, 2018)

Por fim, outra representação significativa que circula na instituição, remete à luta que os professores de ensino coletivo travam para que se abram mais vagas para os alunos e que a instituição não foque apenas no trabalho performático, solista, um trabalho tradicional nos conservatórios de música.

Há muito tempo eu pesquiso sobre o ensino coletivo de instrumento. Antes de eu vir pra cá, a escola tinha um histórico muito negativo com professores que não souberam trabalhar o ensino coletivo aqui. Porque o ensino coletivo tem uma metodologia própria, uma pedagogia própria! Isso é algo que eu venho discutindo com a instituição, às vezes nós temos muitos alunos aqui, dispensamos muitos alunos, sendo que nós poderíamos trabalhar coletivamente com eles. Reunir uma turma com 12 alunos e trabalhar o violão coletivo com eles. Como resultado disso, nós teríamos uma orquestra de violões bem mais forte que esta que está aí. Então eu percebo muito o tradicionalismo inserido aqui na escola, de **cultivar a ideia do aluno virtuoso**, com o ensino individual: “Eu sou um professor que segue a linha do virtuosismo e quero que o meu aluno também seja assim”. [Cultivam] a matriz, aquilo que vimos muito em conservatórios e na própria instituição EMAC-UFG [Escola de Música e Artes Cênicas / UFG] (BORGES, 2018).

Para o professor Reinaldo Borges (2018), além das demandas performáticas que são evidentes na instituição, o trabalho realizado com o instrumento no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* poderia aproximar-se mais também da demanda de socialização, que passa pelo ensino coletivo do instrumento. Isto levaria a metodologias e propostas pedagógicas atualizadas, que tornariam possível a absorção por parte da instituição da alta demanda pelo violão que ali acontece, a um aproveitamento de um número maior de alunos que não seriam dispensados por não cumprir os objetivos ligados a uma carreira de performer. Lutas de representações que se colocam neste campo de produção do ensino musical, portanto. Por outro lado, Borges acha também que cabe à experiência do professor, se dispor a realizar esta absorção com didáticas e metodologias adequadas ao ensino coletivo do instrumento. No seu dizer:

Nós tivemos aproximadamente 800 inscritos para o violão, querendo ou não é o instrumento mais procurado da escola aí você oferece 100 vagas e perde 700 alunos? É muita coisa! A gente poderia de alguma forma conseguir ampliar isso, e depois, dentro de uma organização interna, conseguir com que o aluno queira um estudo mais apurado do instrumento, migrar

para uma aula individual e tal. Eu acho que nós poderíamos oferecer mais vagas e ter um trabalho mais consolidado, porque não existe limites dentro do ensino coletivo, e, nesses quatro anos que o aluno passa aqui, é possível fazer um trabalho de excelência com grandes resultados, mas depende do professor que vai trabalhar com essa modalidade, e vai da experiência desse professor também! (BORGES, 2018)

Se por um lado o curso livre não é cultivado no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, que tenta se firmar cada vez mais pelo trabalho performático e virtuossístico, elevando a categoria da escola de música para um curso técnico de música, a fala do professor Reinaldo Borges (2018) deixa transparecer um desejo pessoal embasado nas demandas educacionais propostas, que entendem que o conteúdo e a prática musicais devem ser transmitidos a um maior número de pessoas que procuram e têm desejo de aprender a tocar o violão. Isso, obviamente, sem perder a relação com a matriz curricular que rege o curso e não permite que o ensino seja livre, que os desejos dos alunos tenham força suficiente para descaracterizar as propostas da instituição. Lutas de representação que anunciam também uma negociação entre capitais culturais e simbólicos inerentes a diferentes campos de produção musical que atuam neste campo de produção do ensino musical. Segundo o Professor, reafirmando que o capital econômico não é tão determinante ali frente aos outros capitais,

Aqui na escola eu percebo que é muito forte a questão do aluno sair daqui querendo uma carreira com o instrumento, e na parte da socialização e da própria educação proposta na música, eu percebo como a música contribui para a educação do ser humano como um todo, e aqui nós temos alunos de todas as idades! Atingindo resultados para alunos da terceira idade no sentido de uma terapia, de uma qualidade de vida melhor com a música e ocorre com as crianças também! Eu vejo que os dois caminhos socialização e profissionalização ocorrem muito bem, e nós comprovamos isso através da instituição e dos professores de qualidade incomparáveis. O Ritter hoje é uma referência no ensino e nesse sentido precisa haver um comprometimento com os objetivos da aula, não é porque eu estou trabalhando para o estado, e que não vai ter o pagamento de mensalidade por ser uma escola estadual, é que eu não vou oferecer uma aula sem qualidade. Infelizmente circula essa ideia em outras instituições de que se o aluno não paga a mensalidade o professor vai dar aula de qualquer jeito, e eu penso que não seja esse o caminho, o professor tem que pensar muito como educador musical. (BORGES, 2018).

Acrescenta, revelando outro momento de negociação entre os dois campos de produção musical:

O ensino por cifras é muito limitado no violão popular, eu te mostro um ritmo, trabalho x músicas com aquele ritmo com uma sequência de harmonia, acordes, para aquele nível de aluno. Aquilo não é o suficiente para o aluno, como eu te disse, é como se fosse um método de **correpetição**, o aluno te vê tocando um ritmo, você explica para ele, monta os acordes ensina a melodia da música e é isso que ele vai fazer. Tudo bem, muitas vezes o aluno não sabe nem a fundamentação da sequência harmônica que ele está tocando, não sabe a divisão rítmica que está acontecendo no trabalho com a sua mão direita, e acaba apenas repetindo, ficando sempre dependente de uma internet de um professor e etc. (BORGES, 2018)

As representações que circulam relacionadas ao violão no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, em consonância com as representações que estão se transformando e passando a circular com mais força na sociedade goianiense, deixam transparecer o pensamento, as práticas dos indivíduos, dos personagens que compõem a instituição: professores, coordenadores e alunos. Estes personagens adentram os seus espaços gerando representações que evidenciam o seu perfil, valorações e investimentos (“atitude”), a forma reveladora de como os organiza através da sua ação (“informação”), a relação que estabelecem com outras “atitudes” e “informações” no campo, evidenciando tanto a construção dos processos identitários dos violonistas que ali transitam quanto lutas de representações. Como uma instituição governamental que oferece aulas e cursos financiados pelo estado, o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* demonstra que não predomina ali o capital econômico, que há um investimento grande no capital cultural ligado ao campo de produção musical erudito, a uma busca do virtuosismo ligado à prática do violão solo, um capital simbólico ligado a este investimento que leva a uma busca de formalidade e sistematização relacionada à adoção de um Curso Técnico, à adoção da certificação de conclusão do curso. Isto faz também que a interação com o capital cultural relacionado ao campo de produção musical popular cruze com estes investimentos, com uma sistematização maior do curso, sujeito também à certificação de conclusão. Mas existem também discussões em torno de uma abertura para outras posições e práticas que possam conviver com estas, direcionadas a uma socialização do ensino, a uma prática coletiva do violão que possa atender um número maior de alunos na instituição. Neste ambiente, portanto, os alunos, os professores e coordenadores, que, geralmente, tiveram a sua formação em outras instituições como o *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás – Instituto Federal de Goiás (IFG)* e *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, têm que negociar sempre com outros elementos, outros investimentos, idéias e ideais.

Assim, o respeito à diversidade implementado, sobretudo à partir de 2015 e expresso pela equipe do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* deixa transparecer que há um esforço no sentido de investir na pluralidade de ideias, no diálogo e investimento em diferentes campos de produção musical, embora existam ainda ligações com representações históricas que caracterizam a formação de um conservatório de música e que têm integrado a instituição ao longo de seus 30 anos de existência.

Abordadas as instituições *HOLANDA Centro de Educação Musical*, uma escola particular em Goiânia, e o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, representante de uma escola estadual, será enfocado agora o trabalho realizado nas duas instituições federais, ambas com uma longa trajetória realizada como campo de produção do ensino musical em Goiânia.

## CAPITULO 4

### Dois campos de produção do ensino musical e suas representações: duas instituições Federais

As instituições *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás – Instituto Federal de Goiás (IFG)* e *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, percebidas também como campos de produção do ensino musical em Goiânia, que incluem o ensino do instrumento violão, se consistiram no foco deste capítulo. Ambas vinculadas à esfera federal, ligadas diretamente às diretrizes do Ministério da Educação desde as décadas de 1950, 1960, respectivamente, já estavam em atividade na cidade desde os seus primórdios. A primeira, desde década de 1940, e a segunda, desde a década de 1950. Foram selecionadas neste trabalho exatamente por esta trajetória, além do seu vínculo com a esfera federal, e vão ser abordadas tendo em vista também a fundamentação no campo de produção cultural de Bourdieu (2003) e a análise tridimensional conforme observada por Moscovici (1978)

#### 4.1 - Uma Escola Técnica Federal: *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás – Instituto Federal de Goiás (IFG)*

Localizado no campus Goiânia, o departamento de música do *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás/Instituto Federal de Goiás (IFG)*, representante do ensino técnico de música em Goiânia, é um notório campo de produção de ensino musical da sociedade goianiense. Já em funcionamento na antiga capital do estado, a cidade de Goiás, esta instituição veio para a nova capital em 1942, quando recebeu o nome de *Escola Técnica de Goiânia*. Contou então, com a criação de cursos técnicos na área industrial, integrado no ensino médio por meio do Decreto-lei n.º 4.127, de 25 de fevereiro de 1942.

Com a Lei n.º 3.552, em 1959, a Instituição alcançou a condição de autarquia federal, adquirindo autonomia administrativa, patrimonial, financeira, didático-pedagógica e disciplinar, recebendo a denominação de *Escola Técnica Federal de Goiás (ETFG)*, em agosto de 1965 (Lei n.º 4.759, de 20 de agosto de 1965). [...] Por meio do Decreto sem número de 22 de

março de 1999, a *Escola Técnica Federal de Goiás* foi transformada em *Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás* (Cefet-GO), uma instituição de ensino superior pública e gratuita, especializada na oferta de educação tecnológica em diferentes níveis e modalidades de ensino, com prioridade na área tecnológica. A partir daí a Instituição recebeu autorização para ofertar cursos superiores.<sup>53</sup>

Segundo a mesma fonte, em 29 de dezembro de 2008 o *Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás*, autarquia federal de regime especial vinculada ao Ministério da Educação, foi criado por meio da Lei nº 11.892, atendendo a uma proposta do governo federal, que, desde 2003 editava novas medidas para a educação profissional e tecnológica. Atualmente o articula uma educação superior básica e profissional “pluricurricular e multicâmpus” e está equiparado às universidades federais. Oferta cursos técnicos integrados ao ensino médio, técnicos subsequentes ao ensino médio; cursos superiores tecnológicos, bacharelados, licenciaturas; e cursos de pós-graduação. Apresenta-se como uma Instituição especializada na oferta de educação profissional e tecnológica e mais usualmente é denominado *Instituto Federal de Goiás* (IFG).

Neste trabalho foi considerado o ensino de violão ofertado pelo curso técnico integrado de música deste Instituto, onde é abarcado por sua matriz curricular e acontece através de aulas específicas e da execução de planos de ensino direcionados para o instrumento, diferentemente do curso de licenciatura, onde o violão está presente, mas não é atendido por uma matriz curricular específica. Através do curso técnico integrado de música, o *Instituto Federal de Goiás* propicia à população jovem goianiense realizar o ensino médio junto com o ensino técnico de música. A matriz curricular viabiliza aulas de instrumento e grupos musicais específicos de violão, aulas de teoria musical, percepção e história da música, interligadas às disciplinas comuns pertinentes ao ensino médio. O cumprimento da matriz, assim disponibilizada, é requisito para a obtenção da diplomação e conclusão do ensino médio e técnico integrado em música.

Atualmente a instituição conta com quatorze campus espalhados pelo estado de Goiás, e o curso técnico de música está localizado no campus Goiânia, um prédio histórico no centro da cidade, que atende, através de processo seletivo, todas as classes sociais e econômicas que integram esta sociedade. A circunstância histórica, institucional, e a in-

---

<sup>53</sup> Informações disponibilizadas pelo site <http://www.ifg.edu.br/estudenoifg/17-ifg/ultimas-noticias/10104-historia-do-ifg>. Acessado em 23 Ago 2019.

serção do trabalho do *Instituto Federal de Goiás* na comunidade goianiense, foram os principais motivos de ter sido selecionado para a realização deste trabalho. Além disso, por ser um campo de produção de ensino musical, pertencente e justificado pelo ensino governamental federal, o instituto evidencia a possibilidade de se transformar em um palco de interações culturais, onde circulam também, se conflitam e se interagem, os capitais cultural, simbólico, econômico e político. Considerado este contexto, o *Instituto Federal de Goiás* (IFG) será observado agora levando em consideração os três quesitos que possibilitam uma análise tridimensional das representações, conforme foi realizado nas outras duas instituições já abordadas: São eles: Dependências Físicas, Mídias de Divulgação e Matriz Curricular, e Relatos de personagens que ali atuam.

#### 4.1.1 – *Instituto Federal de Goiás: Dependências Físicas*

O prédio histórico localizado na Rua 75 no centro da cidade de Goiânia, no estilo *Art Déco* muito característico do início da cidade (Fig. 31), foi construído no ano de 1942, data também do batismo cultural da nova capital do estado de Goiás. Desde 2008 o Campus Goiânia do *Instituto Federal de Goiás*, através do Departamento 1, onde estão inseridos os cursos técnicos de artes, dentre eles música, atende a população jovem da região metropolitana de Goiânia. Representações já se evidenciam, portanto, no referente ao papel histórico da instituição na cidade, já apontando também para um capital simbólico.

Fig. 31 Fachada da Escola Técnica Federal de Goiás hoje *Instituto Federal de Goiás* (IFG) –Art Déco



Fonte: <<http://www.ifg.edu.br/component/content/article/261-ifg/campus/goiania/geral/471-apresentacao-do-campus-goiania?showall=&start=1>> Acesso: 05 Jun 2019

Ao adentrar o prédio da instituição pela primeira vez para realizar a pesquisa, chamou muito atenção a própria estrutura antiga da construção, paredes grossas e antigas que contrastam com as mochilas, instrumentos e risadas dos alunos que ficam espalhados pelos espaços internos da instituição (Fig. 32, 33 e 34). Uma circunstância que revela que passam ali muito tempo, assim como um investimento grande por parte dos mesmos na oportunidade de pertencerem à Instituição:

Hoje é dia 27 de novembro de 2018, são 7:40 da manhã e acabo de entrar no centro de aulas da área de artes do IFG, neste momento os corredores da instituição estão vazios de alunos. Como fui informado pelos professores do Instituto, devido ao alto custo, são oferecidos aos alunos instrumentos musicais da banda sinfônica para que possam estudar, e a paisagem sonora neste momento é composta de alunos estudando música nas salas de aula e áreas comuns da instituição. Nos corredores posso perceber uma quantidade significativa de mochilas e roupas dos alunos, maioria adolescente, que tomam os cantos do prédio. Os alunos passarão o dia no Instituto e acabam transformando o ambiente em sua própria casa, pois cumprem uma carga horária específica dividida entre aulas da música, o ensino regular e apresentações musicais da banda, coral e/ou grupos de violão. Alguns alunos dormem nos corredores aguardando as próximas aulas e logo mais alunos vão chegando e movimentando a atividade no prédio, discutindo sobre provas, ensaios, apresentações entre outras coisas. (Diário de campo, visita ao campus Goiânia IFG, 27/11/2018)

**Fig. 32 Corredores do IFG. Mochilas, instrumentos e alunos espalhados pelos espaços internos da Instituição**



**Fonte: Acervo do pesquisador**

**Fig. 33 Corredores do IFG**



Fonte: Acervo do pesquisador.

**Fig. 34** Roupas de apresentação dos alunos penduradas pelos armários dos corredores do IFG



Fonte: Acervo do Pesquisador

Assim como ocorre no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, os instrumentos musicais são cedidos aos alunos para que estudem na instituição, e são guardados em uma sala própria, que contempla uma armazenagem adequada<sup>54</sup>. O patrimônio material do instituto relacionado à aquisição de instrumentos, que não inclui o instrumento violão, apenas o material da *Banda Sinfônica Nilo Peçanha* composta por alunos, chega à quatro milhões de reais, segundo dados fornecidos pelo professor Maurício Mendonça. No seu dizer,

aqui no campus é uma situação ímpar, porque você tem um curso de música com essa estrutura e essa condição de trabalho, por exemplo, o instrumental da banda são mais de 4 milhões de reais em patrimônio! Quer dizer, não sei aonde no Brasil isso ocorre para um curso técnico como aqui. Tivemos um curso de regência que os professores vindos de São Paulo ficaram abismados com a quantidade de recurso que temos aqui! (MENDONÇA, 2018)<sup>55</sup>

**Fig. 35** Professor Maurício Mendonça – Coordenador do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*.



**Fonte: Acervo do Pesquisador.**

---

<sup>54</sup> Não obtivemos acesso a este espaço.

<sup>55</sup> MENDONÇA, Maurício. Professor de violão e coordenador do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 23 Jul 2018.

Atualmente o IFG conta com dois professores de violão que atendem ao curso técnico integrado, as salas de aula possuem características que contemplam tanto o ensino regular quanto características específicas do ensino de música. Possuem uma estrutura básica para a aprendizagem, não disponibilizando nenhum patrimônio mais além de cadeiras, armários e mesas (Fig. 35 e 36). Apesar do valor alto do patrimônio relacionado aos instrumentos de banda, um grande investimento desta instituição federal, dos recursos mencionados pelo Coordenador, a estrutura física da escola evidencia representações que remetem às condições de uma escola pública, gratuita, que não tem necessidade de grandes investimentos e esmeros na apresentação de suas dependências, mobiliário e outros acessórios visando atrair alunos. No entanto, outras representações ligadas à instituição pública federal que já tem uma trajetória histórica consolidada e importante na cidade, que desenvolve um trabalho fruto desta trajetória, se evidenciam na estrutura física e através dos recursos comentados pelo coordenador Mendonça (2018).

**Fig. 36 Sala de aula de violão durante observação do pesquisador**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

**Fig. 37** Sala de aula do *Instituto Federal de Goiás*



**Fonte:** Acervo do Pesquisador

Os alunos, mesmo quando não estão em aula, permanecem na instituição pelos corredores e salas de aulas vazias, a fim de praticar e ampliar seus estudos no instrumento escolhido. A área de música do *Instituto Federal de Goiás* atende, sobretudo, à adolescentes que são selecionados para cursar o ensino médio juntamente com o curso técnico de instrumento. Ali eles se preparam tanto para uma futura graduação, que, em muitos casos não será necessariamente em música, quanto para a conquista da diplomação e profissionalização no ensino do instrumento, visando instituições de ensino que aceitam esses profissionais técnicos em música. Há uma demanda considerável de alunos que almejam adentrar o curso, sendo que, muitos desses, conhecem música através das representações do violão já comentadas que circulam na sociedade goianiense.

Além da área específica do centro de aulas do curso de música no instituto, atualmente o departamento é responsável pela manutenção do Teatro IFG (Fig. 37), que foi reformado e inaugurado em 21 de dezembro de 2011. No teatro acontecem apresentações artísticas regulares que funcionam não somente como laboratório para os cursos de música

ofertados pela instituição, mas também como ponto importante de atendimento à comunidade goianiense como um todo.

**Fig. 38** Teatro *Instituto Federal de Goiás*.



Fonte: Disponível em: < <https://www.ifg.edu.br/goiania/teatro-do-ifg> > Acesso em 05 Jun 2018

O *Instituto Federal de Goiás* atende alunos do curso técnico, integrado, em sua maioria, por adolescentes entre 15 e 18 anos de idade. Para muitos deles, as dependências físicas, os professores e os colegas acabam por se tornar parte de sua rotina por quatro anos. Ali vivem suas experiências e são influenciados constantemente pelos ideais fomentados pela instituição, que visam, sobretudo, à formação humana destes alunos, e que, muitas vezes, ficam impressos nas suas atitudes saudosistas.

Assim, eu vejo pelo discurso das pessoas que aqui passaram, um viés saudosista, às vezes tem alunos que lembram com saudade da época em que estudaram aqui, e não só no curso de música, mas de maneira geral! Desde a antiga escola técnica, eu vejo que no passado existia uma relação passional mais forte do que hoje, mas você nota que existe uma atmosfera muito boa aqui, com profissionais muito competentes, é um ambiente muito favorável (MENDONÇA, 2018)

A observação das dependências físicas do *Instituto Federal de Goiás*, possibilitou evidências das representações ligadas ao campo de ensino público com o caráter de escola regular. O IFG, no que tange ao ensino técnico de música, oferece aos seus alunos, através de uma estrutura ímpar tanto física quanto docente, uma formação profissionalizante que promove o contato deste aluno com a música desde a iniciação até a diplomação. O tamanho da instituição, a infraestrutura, os materiais e instrumentos que ocupam os seus espaços externos durante o dia e permanecem ali por horas, reforçam as representações relacionadas ao investimento e valorização dos alunos do ensino local do violão, assim como o investimento do Instituto nestes alunos. Observar o espaço físico do *Instituto Federal de Goiás* permite desde já ter um ponto de partida para analisar outros campos do representacional aqui considerados: os meios de divulgação de seus processos e a matriz curricular relacionada ao ensino do violão.

#### **4.1.2 – Instituto Federal de Goiás: Divulgação em Mídias e Matriz Curricular**

O *Instituto Federal de Goiás* conta com uma estrutura virtual em sites e redes sociais que divulgam e oferecem informações sobre a instituição, seus ideais e objetivos, já possibilitando o contato com representações e o investimento em capitais que ali circulam e predominam, a sua preocupação com a profissionalização e o desenvolvimento tecnológico dos alunos em diferentes níveis.

O IFG tem por finalidade formar e qualificar profissionais para os diversos setores da economia, bem como realizar pesquisas e promover o desenvolvimento tecnológico de novos processos, produtos e serviços, em estreita articulação com os setores produtivos e com a sociedade, oferecendo mecanismos para a educação continuada. A Instituição oferece desde educação técnica integrada ao ensino médio à pós-graduação. Na educação superior, conta com os cursos de tecnologia, especialmente na área industrial, e os de bacharelado e licenciatura. Na educação profissional técnica de nível médio, o IFG atua, na forma integrada, atendendo também ao público de jovens e adultos, por meio do EJA<sup>56</sup>. Atualmente são ofertados ainda cursos de mestrado profissional e especialização *lato sensu*, além dos cursos de extensão, de formação profissional de trabalhadores e da comunidade (Pronatec), de Formação Inicial e Continuada (FIC), que são cursos de menor duração, e os cursos de educação a distância.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> EJA – Educação de jovens e adultos

<sup>57</sup> Informações colhidas no site do Instituto disponíveis em: < <http://www.ifg.edu.br/apresentacao-a-instituicao>> Acessado em 05 Junho 2018.

A matriz curricular disponibilizada para os alunos do curso técnico integrado em música é estruturada com disciplinas próprias da área musical e disciplinas denominadas de núcleo comum, ou seja, do ensino regular pertinente ao ensino médio. Sobre o curso de música instrumento violão, o professor do instrumento Felipe Valoz (2018)<sup>58</sup> comenta que o objetivo final do curso é formar alunos para o ingresso nas graduações de música, principalmente a *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*, a mais relevante para a região, mesmo que muitos não tenham a perspectiva clara de seguir a carreira de musicista,

o curso técnico tem objetivo de fazer com que o aluno tenha condições de responder pelo instrumento com o repertório do instrumento! Busca-se uma conscientização técnica das dimensões que aquele instrumento pode oferecer. Então o aluno tem que cumprir um programa básico! Aqui temos alguns alunos que já vêm com essa perspectiva mais clara de querer seguir profissionalmente a carreira de violonista mais clara, mas isso é exceção. Aí você pergunta, “mas a instituição não tem esse viés?” Tem! (VALOZ, 2018)

Complementando a fala do professor Valoz (2018), sobre objetivos e metas dos alunos que cumprem a matriz curricular elaborada na instituição, muitos estão à procura de realizar uma boa formação do ensino médio, sendo que o curso técnico fica quase que em segundo plano. Em questionário aplicado em dez alunos mais ligados ao ensino do violão, apenas quatro responderam que realmente pretendem seguir a carreira e almejam uma titulação de ensino superior. A matriz curricular consolidada pela instituição, que tem o viés da formação musical profissional, muito ligada à música e práticas do campo de produção musical erudita, passa na prática pela relação entre os capitais culturais adquiridos pelos alunos e pelos capitais culturais adquiridos pelos professores, que precisam negociar constantemente os rumos dessa aprendizagem. O professor de violão e coordenador do Curso Mendonça (2018), comentou:

---

<sup>58</sup> VALOZ, Felipe. Professor de violão do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, docente titular que já ocupou o cargo de chefia do Departamento 1. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 27 Novembro 2018.

...eu tento conscientizar os alunos. Eu não sou o professor que fica forçando os alunos a seguirem a carreira de músico. Eu deixo os alunos muito livres, porque eles estão fazendo um curso técnico aqui, de instrumento musical. Lógico que a gente quer o melhor para aquele aluno, no sentido de que ele seja o melhor músico possível! E aí você enxerga duas coisas, que ele pode sair daqui e ir para o mercado de trabalho, principalmente os instrumentos orquestrais, onde ele pode tocar... Aqui em Goiânia nós temos um ambiente favorável para isso, muitos aqui dentro já tocam na orquestra jovem, e muitos já enxergam desde cedo a música como profissão, mas vários não! E como é um curso técnico junto com o ensino médio, não dá para esperar que todo aluno que passe pelo curso vai ser um profissional da música. Eu não vejo e não espero que todo aluno seja um profissional da música, pra mim é muito claro isso, e nesses dois anos que estou aqui, eu vejo muito nítida essa diversidade de alunos que está fazendo aula porque gostam de música, porque eles querem ter uma relação mais profunda com a música, mas que por fim chegam à conclusão de que querem fazer outro curso na graduação (MENDONÇA, 2018)

Por outro lado, faz-se notório o depoimento incisivo do professor Felipe Valoz, que insiste na responsabilidade das instituições no referente ao investimento na concepção artística de seus membros. Aqui há um ponto comum importante defendido por todos os entrevistados neste trabalho que passaram pelas instituições de ensino superior, a afirmação de que a técnica proveniente do campo de produção musical erudita seria a base para o ensino da música de qualquer campo de produção musical, o que fez com que o professor Valoz levantasse a necessidade do cultivo de uma concepção artística que levasse ao investimento nessa base técnica. Circunstância que fez com que mencionasse que deve haver cautela na aceitação de novos membros do corpo docente, independente do campo de produção musical que integrasse, selecionando aqueles que realmente participassem desta concepção junto aos demais professores do instituto.

Você tem que ter uma **concepção** de que precisa ter um avanço de formar um violonista. Eu sinto que tem uma concepção por estar surgindo mais professores, **mas nada garante que isso vai se sustentar independente de quem tiver**. Aqui independente do professor que chega o curso técnico não vai acabar, mesmo quando um camarada chega com um perfil mais popular, ele **tem que mostrar que conhece**, tem que mostrar que faz o arpejo, quando o professor passa pelo concurso a gente percebe isso. A palavra técnica aqui tem que ser mediada artisticamente (VALOZ, 2018)

Este professor de violão defende, portanto, a urgência do investimento em uma “concepção artística” relacionada ao violão, ou seja, uma preocupação com o fortalecimen-

to da matriz curricular trabalhando o ensino do violão relacionado ao campo de produção musical erudita. Para ele há um risco quando a instituição não respalda o fazer artístico ali proposto por seus membros. É este pensamento, o investimento em uma “concepção artística”, que, para o professor Valoz (2018), um dos principais elaboradores da matriz curricular, consolidou artisticamente o violão no instituto, o que revela também um luta de representações frente à representação que o instrumento carregou historicamente na sociedade brasileira, que percebia um instrumento sem valor artístico e mero acompanhador. Questionado se foi essa a concepção que utilizou para elaborar a matriz curricular no Instituto, respondeu:

Sim! Desde o início. Porque aqui não existia essa concepção do violão, os professores queriam que o pessoal tocasse para os outros cantarem. A concepção técnica favoreceu dialeticamente na consolidação da matriz. (VALOZ, 2018)

As representações que se objetivam através da matriz e do relato do professor Valoz (2018), responsável direto por sua elaboração, revelam a construção de uma valoração do violonista enquanto artista, que precisa atuar ativamente na sociedade de maneira responsável, respaldado na sua formação pelas instituições da sociedade, o que, por sua vez, se colocaria frente aos antigos preconceitos e estigmas que o violão carregou em sua história. Mencionando as instituições que considera responsáveis por esta formação em Goiânia, Valoz (2018) comentou:

Para mim tinha que estar tudo junto, *Universidade Federal de Goiás, Instituto Federal de Goiás, Basileu França e Gustavo Ritter*, mas não tem uma concepção, porque isso passa por interesses institucionais diferentes, que eu chamo de vaidade. Quando um aluno se percebe como artista, ele carrega um pouco da responsabilidade de atender às demandas da sociedade. Uma coisa é você ser chamado de artista, outra é de violonista. Eu venho percebendo isso há um tempo, o violonista é um artista, e tem que ser um artista, se não ele vai ser só violonista! Qual é o melhor violonista? Seja dando aula, prestando concurso, na igreja... Às vezes nem é o mais tecnicamente esplendoroso, nem está com o repertório violonístico em dia. Quem é o melhor? É o artista! Aquele que lida com a produção musical! Com o fazer artístico musical. Na minha concepção é aí que está a pedra-de-toque. E isso é um problema! Porque o que leva ao preconceito com o violão, é que os outros instrumentos estão no imaginário da população, assimilados, como instrumentos musicais e o violão não. Você tem que provar 24hrs por dia que o violão é um instrumento musical, que ele é um instrumento consolidado. Isso deve partir do violonista, do músico artista, e aí não é ser chato, é uma questão de se localizar na sociedade (VALOZ, 2018).

A música do campo de produção musical erudita, o campo ao qual é ligada a “concepção artística” e técnicas mencionadas, é ressaltada na realização do trabalho concebido pelo *Instituto Federal de Goiás* (Fig. 40 e 41), as aulas em formato de *masterclass*, métodos já consolidados como os métodos de Isaiás Sávio (Fig.38) e Henrique Pinto (Fig. 39) são utilizados, as exigências de postura e conhecimento técnico, escalas e arpejos, pautam o trabalho ali realizado, e deixam em evidência representações.

**Fig. 39 Foto da Capa dos Estudos para 1º Ano de Violão de Isaiás Sávio**

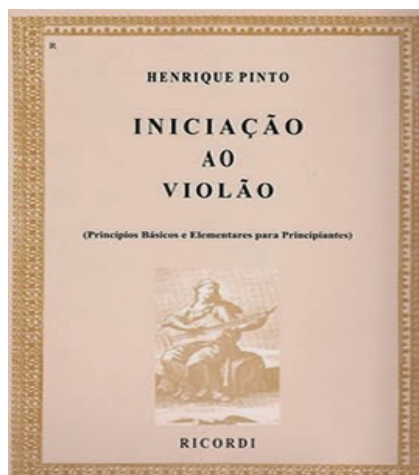


**Fontes: Disponível em:**

**<http://loja.tray.com.br/metodo-estudos-para-1o-ano-de-violao-isaias-savio-pr-2951-310951.htm>**

**Acessado em: 28 de Ago 2019**

**Fig. 40 Capa do Método de Iniciação ao violão de autoria de Henrique Pinto utilizado no *Instituto Federal de Goiás* (IFG).**



**Fonte: Disponível em: <http://teoriamusicaldownload.blogspot.com/2014/05/iniciacao-ao-violao-vol-i-henrique-pinto.html> Acessado em: 28 de Ago 2019**

**Fig. 41 e 42 Aula do professor Maurício Mendonça. Alunos do 4º ano apresentam obras de cunho erudito para o professor e colegas de turma**



**Fonte: Acervo do Pesquisador**

Sobre o violão, especificamente, o professor Felipe Valoz (2018), que já ocupou o cargo de chefia do Departamento 1, observou que, sob do ponto de vista acadêmico, o instrumento conquistou o espaço na instituição : “Eu penso que com os professores que entraram o violão ganhou mais peso. O violão tem um lugar aqui, mas ainda precisa da instituição” (VALOZ, 2018). Para o professor Maurício Mendonça (2018), concordando também com o professor Valoz, o carro chefe da área de música no *Instituto Federal de Goiás* é a banda e o coral, mas o violão vem ganhando força na instituição à partir da contratação de novos professores que têm se dedicado à divulgar o trabalho realizado com o instrumento no instituto. Observou em seu relato: “Quando eu cheguei aqui as reuniões priorizavam o Coral e a Banda, agora eventualmente já acrescentam o Grupo de Violões” (MENDONÇA, 2018).

Comentários que já permitem observar que a Banda Sinfônica, composta pela maior parte do corpo docente da instituição, em consequência da trajetória histórica da mesma, é uma vitrine da área de música para o *Instituto Federal de Goiás*, mais além, para a sociedade goianiense. Constitui-se em um capital simbólico importante. Por outro lado, o ensino do violão, o instrumento mais procurado pelos alunos recém ingressos na instituição, começa a fazer circular representações que se contrapõem àquelas que vigoraram muito tempo no instituto que possui este capital simbólico: um caráter secundário e ligações com antigas representações relacionadas a certo preconceito pelo instrumento, já comentadas nos capítulos anteriores.

Hoje eu vejo que o violão tem um pouco mais de peso do que existia anteriormente, porque eu sinto que ainda existem alguns professores mais antigos (talvez) que pensam que o violão é um instrumento que todo mundo tem que tocar, que só serve para acompanhamento, para o pessoal conhecer. Eu já ouvi aqui, professor sugerindo que o violão tinha que ter o formato de oficinas e quem quisesse tocava ou não, uma coisa meio **secundária** mesmo, mas os professores de violão não corroboram desse pensamento. Por que isso é assim? Porque só existe o curso hoje por causa da **Banda e do Coral que é a menina dos olhos dos cursos** (técnico e superior). Tem professor que fala que: “**no dia em que esses grupos estiverem fracos, esse curso vai acabar!**” É um discurso alarmista, mas que na essência não deixa de estar certo porque o que fundamentou o curso, e que deu base para a criação dele na instituição, foi a banda. (MENDONÇA, 2018).

Pode ser constatada aí uma luta simbólica, portanto, entre aqueles que defendem a relevância simbólica da banda na instituição, que ainda alimentam representações

ligadas ao histórico do violão na sociedade brasileira, e os professores do instrumento que atendem o curso técnico e integrado, que possuem uma formação declaradamente voltada para o campo de produção musical erudita, responsáveis por elaborar uma matriz curricular pautada nesse viés, até mesmo com o fim de justificar a relevância do instrumento enquanto passível de estudo e aprofundamento. No questionário aplicado aos alunos, todos foram unânimes em assinalar que a música proveniente do campo de produção musical erudita foi priorizada na elaboração da matriz. Além disso, a própria formação dos professores, não apenas do violão, mas de maneira geral, está relacionada a este campo, o que remete às reflexões de Bourdieu (2003), quando fala da existência de capitais que se constituem em forças que predominam no campo. Há atualmente aí um predomínio deste capital cultural, portanto, que não deixa de estar em luta com um capital simbólico. A música trabalhada no violão proveniente de outros campos de produção musical acaba perdendo força no âmbito do corpo docente, mas, apesar da matriz curricular consolidada investir na música deste campo, o plano de ensino e o atendimento aos alunos, de um modo geral, não deixam de estabelecer também um diálogo com o campo de produção da música popular. Isto acontece na escolha de repertórios que englobam essa música, na sua divulgação através de apresentações artísticas, evidenciando uma circunstância de interação e negociação entre campos, apesar do evidente predomínio do primeiro:

Acho que a base aqui é a música erudita, porque tem toda uma questão de coerência da música, você tem que saber o que é um repertório barroco, clássico e tal. Sobre a minha postura como professor, eu vou ficar muito satisfeito se um aluno terminar o curso sabendo quais são os principais períodos da história da música, quem é um Fernando Sor, ou Bach. Se um aluno de 4º ano conseguir chegar no nível de pegar uma partitura e reconhecer o período de alguma música e tiver uma leitura fluente ao violão, com uma técnica bem resolvida, eu vou sentir que cumpri a minha missão [...] Já aconteceu de aluno chegar no 4º ano muito cru, quando eu cheguei principalmente. Mas respondendo à sua pergunta, se a ênfase é no popular ou erudito, eu vejo que aqui promove um trânsito entre as duas vias [...] eu sinto que os professores têm primordialmente um foco no erudito, mas vêm abarcando o popular. Então por exemplo, se eu tenho um aluno que adora o violão clássico e em nenhum momento falou de tocar o popular, eu vou achar o máximo e vou aprofundar o conteúdo da melhor maneira possível. Talvez eu fale de alguma coisa sobre o repertório popular para que ele conheça e eventualmente possa tocar, apresento os principais compositores, as obras mais relevantes, mas eu vou achar o máximo o aluno se aprofundar no violão clássico, porque eu penso que essa é a base! Independente do gênero que ele for escolher depois pelo resto da vida, se ele tiver essa base no clássico ele vai ter mais chance de desempenhar

bem, muito mais do que se ele só aprendeu o popular (MENDONÇA, 2018)

O violão praticado no Instituto Federal de Goiás se define claramente no campo de produção erudita, sendo a Banda Sinfônica o carro chefe da instituição, o ensino do instrumento precisou se justificar por diversas vezes quanto a sua importância e relevância. Foi através da defesa do instrumento nessas lutas simbólicas, que se constituiu o grupo de violões formado pelos alunos do curso. Para o professor Maurício Mendonça (2018), foi uma forma de diminuir a evasão dos alunos do curso de violão e, aumentar o interesse pelo instrumento que em certa medida foi desconsiderado pelos demais docentes. Lutas de representações entre os dois campos de produção musical se evidenciam, portanto, assim como o predomínio na instituição do capital cultural relacionado ao campo de produção musical erudita. Segundo Mendonça (2008),

[...] hoje o grupo de violões é uma disciplina, [assim como a prática da] banda, grupos musicais. Quando eu cheguei aqui, os professores de outros instrumentos falavam que os alunos de violão tinham uma autoestima baixa por não participar dos grupos e viajar como os alunos da banda, que isso era importante para eles. Então, chegando na instituição, eu percebi essa necessidade de levar os alunos para viajar para se apresentar. Em 2016 eu acredito que o grupo de violões foi o que mais viajou, a banda viajou uma vez, eu acho, e o grupo de violões fez quatro viagens (MENDONÇA, 2018)

A orquestra de violões (Fig. 43) atua hoje na instituição como uma forma de abarcar, através do ensino coletivo, alunos de vários anos do curso, em uma rotina de apresentações de seus repertórios em viagens que agradam muito os alunos. A criação do grupo fez com que, por um lado, as representações de preconceito relacionadas ao instrumento, que diminuía a sua relevância na instituição, perdessem força. Por outro lado, é principalmente através deste grupo, que os repertórios provenientes do campo de produção musical popular são trabalhados com os alunos de violão, o que possibilita uma abertura maior ao diálogo com a música de outras dimensões culturais, até mesmo no referente às composições e arranjos próprios, conforme pode ser conferido na Fig. 42.

**Fig. 43** Programa de recital do Grupo de violões do Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical do *Instituto Federal de Goiás* apresentado no dia 24 de julho de 2018, evidenciando obras do campo de produção musical erudito e do campo de produção musical popular

| PROGRAMA                                  |                             | Grupo de Violões do Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical   |                           |
|---|-----------------------------|--|---------------------------|
| Caixa de fósforo<br><i>Cecília Melo</i>   | Othon Filho (1947)          | Ponteio (Agalopado)  | Celso Machado (1953)      |
| Numb<br><i>Lucas Araújo</i>               | Linkin Park                 | Goodbye blue sky<br>(Arranjo: Lucas Alexandre G. C.)   | Roger Waters (1943)       |
| Pavana III<br><i>Bruna Garcia</i>         | Luis de Milán (1500-1561)   | Bicho de 7 cabeças<br>(Arranjo: Guilherme Tavares)   | Zé Ramalho (1949)         |
| Estudo nº1<br><i>Gabriela Charleaux</i>   | Matteo Carcassi (1792-1853) | Astúrias (Leyenda)<br>(Arranjo: Yvon Rivoal)   | Isaac Albéniz (1860-1909) |
| Se ela perguntar<br><i>Filipe Pereira</i> | Dilermando Reis (1916-1977) | Danza Ritual<br>(Arr. Marcos Puña)   | Bruce Graybill (1956)     |
| Teruño<br><i>Isabella Lissa</i>           | Quique Sinesí (1960)        | Grupos Musicais Violão: <i>Carlos Eduardo Aguiar, Gustavo Ribeiro, Gustavo Pimentel, Brenno Menezes, Filipe Pereira, Cecília Melo, Bruna Garcia, Jahn (João Paulo Lima), Gabriela Charleaux, Isabella Lissa, Larissa Ramos, João Pedro Desidério e Vitor Calvet.</i> |                           |
| Luiza<br><i>Brenno Menezes</i>            | Tom Jobim (1927-1994)       |  |                           |
| Zapateado<br><i>Vitor Calvet</i>          | Joaquín Rodrigo (1901-1999) |  |                           |

Fonte: Acervo do Pesquisador

**Fig. 44** Alunos da orquestra de violões do IFG



Fonte: Disponível em: <<http://www.ifg.edu.br/component/content/article?id=9619:grupo-de-violoes-se-apresenta-no-campus>> Acessado em: 05 Jun 2019

Primeiro professor de violão da instituição, o docente Felipe Valoz (2028) entende que as representações relacionadas ao violão que, secundarizavam o papel do instrumento perante os demais instrumentos, vem perdendo força principalmente com a relevância que a orquestra de violão (Fig. 44) vem demonstrando, mas confessa que não é à favor do ensino coletivo do violão, evidenciando representações em relação ao campo de produção musical popular, conflitos, interações e negociações, que ainda circulam na instituição, lutas de representações, enfim:

Eu sou contrário ao ensino coletivo de violão! Do ponto de vista de dinâmica pedagógica eu acho bom, mas do artístico eu já sou contrário. Mas é uma concepção estética! Mas é bom que isso exista, eu não vou chegar para um professor e dizer que isso aqui é o fim do violão! A responsabilidade tem que estar presente. Eu sou declaradamente contra a orquestra de violões, música de câmara ainda vai lá, mas é importante ter a ilusão! A gente vai aprendendo a lidar com as demandas da própria sociedade. Num núcleo de violão coletivo eu percebo que vão ter frutos, eu não estou à frente disso, mas acho importante que exista e que alguém assuma (VALOZ, 2018)

A opinião expressa pelo professor Felipe Valoz revela mais uma vez a valorização grande de um capital cultural que interfere direto na estrutura da matriz curricular, uma representação relacionada ao ensino formal e à estética peculiares ao campo de produção musical erudito, que tem predominado neste campo de produção do ensino musical, uma concepção tradicional de como deve ser o ensino formal e artístico do instrumento.

Considerado todo este contexto, resta observar que a Orquestra de Violão não parece ter sido criada apenas com um intuito pedagógico/artístico, mas, também, com o intuito de justificar o ensino do violão na instituição, que ressalta a importância do instrumento e a consolidação de uma matriz curricular própria.

As lutas de representações que circulam no *Instituto Federal de Goiás* estão impressas em sua matriz curricular e, sobretudo, nos repertórios de recitais da própria orquestra de violões e nos planos de ensino que, como já observado, buscam a todo momento a negociação entre alunos, diferentes campos de produção musical, professores diversos e o corpo docente do violão que defende o lugar do instrumento na instituição. Há aqui também outras forças atuando, símbolos e representações que o violão carregou em sua história e que podem estar ainda presentes na sociedade, assim como a interação com um capital simbólico importante: o cultivo da atuação das bandas de música. Essas lutas de represen-

tações que circulam estão impressas também nos relatos dos personagens entrevistados, que atuam no Instituto.

#### 4.1.3 *Instituto Federal de Goiás (IFG): Outros Relatos.*

Realizada uma abordagem da matriz curricular, comentados os investimentos dos planos de ensino, além da inclinação artística e pedagógica dos docentes que atuam no curso *Instrumento Violão, Técnico e Integrado* do *Instituto Federal de Goiás*, ficou claro o capital cultural que constitui uma força ali determinante. A matriz curricular e os membros do corpo docente que a consolidam e a direcionam estão respaldados institucionalmente, contribuem com a perpetuação dos ideais da instituição, inclusive, através da justificativa da importância de uma diplomação, embora, por parte dos alunos, exista uma preocupação menor com este direcionamento. Um direcionamento que ocorre de maneira diferente em outras instituições livres de ensino, públicas ou particulares. É por este motivo que os professores se preocupam com o perfil de novos membros para o corpo docente no momento da sua admissão.

Ao longo de quatro anos os alunos vão criando intimidade com a música característica do campo de produção musical erudito, convivendo com a exigência da busca pela excelência na execução das obras musicais, com a concentração e o formato de concerto. Para o professor Maurício Mendonça (2018), reafirmando esta observação, o curso de violão, apesar da determinação do capital cultural já mencionado,

tem algumas referências à ritmos brasileiros e à música popular, mas a ênfase está no tripé que eu defendo: **Leitura, Técnica e Repertório**. Mas tem muitas obras que estão na fronteira entre o popular e o erudito, agora matriz do curso a gente não mexe (MENDONÇA, 2018)

As representações que circulam sobre o violão no *Instituto Federal de Goiás* revelam sempre, portanto, sobretudo através dos relatos do corpo docente e discente, que a música do campo de produção musical erudito é valorizada em relação às demais. Há um diálogo com a música do campo de produção musical popular, embora não tenha acontecido nenhuma menção àquela proveniente do campo de produção massivo mais diretamente ligado à indústria cultural. De um modo geral os alunos reconhecem o trabalho ali realizado e se esforçam em executar a música que é exigida pela instituição, mesmo que, em muitos casos, não pretendam seguir a carreira de músico concertista ou de concertista no cam-

po de produção musical erudito. Em seu relato, a aluna A (Isabella Souza) afirmou que o trânsito entre as dimensões popular e erudita pode ser realizado pelos alunos que possuem uma base técnica para fazê-lo, o que reforça a representação que já circulava através do relato dos professores.

Na minha vivência dentro dos grupos musicais, nós tivemos contato com essas duas esferas (Popular e Erudito), então eu, pessoalmente, não sinto que tivemos mais contato com um ou outro. Mas isso não dispensa a importância da parte erudita do violão. Aproveitar a técnica erudita e transitar pelo popular. (Aluna A, 2018)<sup>59</sup>

A representação que circula entre os alunos, relacionada ao trabalho com o violão no *Instituto Federal de Goiás*, confirma aquela incorporada pelos professores. O violão é abordado sobre o prisma do instrumento de concerto:

Eu acho que o trabalho aqui envolve um pouco de tudo. Tem aluno que traz uma carga com o violão e quer se profissionalizar e por outro lado no IFG, o curso é bem expansivo, posso ir para faculdade para ser concertista ou apenas dar aula com o diploma de técnico. (Aluna A, 2018)

Acrescenta:

Antes de entrar aqui eu não tinha tanta perspectiva sobre a dimensão do violão. Antes eu pensava no violão apenas por cifra. Depois de passar 4 anos aqui expandi muito a minha percepção de música. A gente leva uma consciência de que violão não é só um instrumento de tocar em rodas, mas que existe essa parte da apresentação e que é tão importante quanto outros instrumentos de concerto (Aluna A, 2018))

As representações que evidenciam e fazem circular no Instituto a importância que se dá ao violão de concerto, artístico, se objetivam nos relatos dos alunos, se contrapondo às antigas representações que circulavam anteriormente, e na própria comunidade goianiense, que revelavam pouca valorização deste potencial do instrumento. Apesar disso, essa abordagem muito ligada à atuação do violão de concerto, não deixa de espantar os alunos que chegam a instituição buscando o instrumento. Isto faz com que a procura pelo aprendizado do violão, que inicialmente é elevada, diminua, fazendo com que os instrumen-

---

<sup>59</sup> SOUZA, Isabela. Aluna de violão do 4º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 27 Nov 2018.

tos da banda sinfônica sejam os mais procurados. A aluna B (Larissa 4º ano)<sup>60</sup> respondeu à pergunta se havia uma alta procura do instrumento no momento em que ingressou: “Sim, mas a galera achava que ia ser violão popular. Com uma ideia totalmente diferente. A minha turma começou com 5 pessoas no violão e está terminando com 3, não saiu muita gente.” Sobre o fato do Instituto Não priorizar o violão popular respondeu: “ Não muito, até por causa dos professores, a técnica erudita é priorizada.”. O aluno C (Carlos do 1º Ano) do primeiro ano, já observou:

Eu priorizava muito a música brasileira, mas conversando com alguns professores eu vi que tenho que entender mais sobre as músicas de outros períodos e conhecer a música erudita, ganhando um novo gosto. (Aluno C, 2018)<sup>61</sup>

Por outro lado,

Olha o trânsito entre o popular e erudito está muito ligado ao professor, tem professor que promove mais esse trânsito, tem outros que não, que só passam a técnica erudita, tem professor que gosta de passar chorinho, bossa nova, um monte de coisa para quem quer. Mas em relação a isso, a galera que toca popular geralmente vai atrás do que quer tocar, porque a instituição não atende tanto esse lado. Eu acho que o professor trabalha com o que ele quer, tem muito aluno dentro da instituição que não quer seguir a carreira, de todo o pessoal que faz as aulas, eu conheço apenas um! Então assim, não tem como o professor ter um foco (profissional), eu mesma não tenho o foco, por que eu estou focada em outro instrumento, assim como tem outros alunos focados em outros cursos (Direito, medicina, etc.), não necessariamente vai seguir a carreira musical, ou vai seguir em outro instrumento musical. Então o professor trabalha com o que ele tem. (Aluna B, 2018)

Relatos reveladores de que, apesar do grande investimento e interesse dos professores do *Instituto Federal de Goiás* no violão de concerto, relacionado ao campo de produção musical erudito, muitas vezes têm que adaptar o ensino do instrumento aos interesses dos alunos, embora, como já visto, não desistem de tentar usar técnicas e direcioná-los para este campo, mesmo que cedam no referente ao repertório. Fica claro, portanto, qual é o investimento da instituição e que as representações que faz circular sobre o ensino

---

<sup>60</sup> RAMOS, Larissa. Aluna de violão do 4º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 25 Novembro 2018.

<sup>61</sup> AGUIAR, Carlos. Aluno de violão do 1º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 25 Novembro 2018.

do violão são forjadas através da atitude militante dos professores que se esforçam em valorizar o potencial do violão de concerto. Nota-se uma luta de representações, portanto, entre uma elite cultural musical, localizada no campo de produção erudita e atualmente na academia universitária e aqueles que ainda vêm o violão na sua função de instrumento acompanhador, sem potencial suficiente para transitar nos dois campos de produção musical: o erudito e o popular.

Para o professor Felipe Valoz (2018) a sobrevivência do violão erudito e principalmente do conceito artístico sobre o instrumento, já mencionado, depende de uma necessidade de elevar o papel do violonista dentro da instituição e defender o espaço onde o viés erudito do instrumento possa perdurar. Pode ser constatado que as representações que correm pelo IFG seja pelos professores, ou pelos alunos, ressaltam a todo momento uma elevação do instrumento de concerto enquanto solista, protagonista da própria arte, afastando-se constantemente de qualquer relação que o secundarize, seja como instrumento acompanhador de outros gêneros ou presente de maneira coadjuvante em manifestações populares, folclóricas ou de massa. Outros campos de produção musical que transitam pela instituição podem ser considerados, desde que atendam pedagogicamente à predominância do campo dominante. Há um capital simbólico predominando também, a importância que é dada à banda sinfônica, que, além do seu histórico na instituição, atende e à agenda política e cultural da instituição como um todo. É neste contexto, portanto que se constituiu o papel dos personagens implicados com o violão, ou seja, na militância em busca de um “conceito artístico” relacionado à prática do instrumento, que traria a sua valorização em relação aos demais. Estas representações e, mesmo lutas de representações, que circulam, interferem de forma determinante na estrutura educacional do violão no *Instituto Federal de Goiás*. A finalidade de perpetuar os ideais desses indivíduos que, foram incorporados em seus discursos e diálogos com as camadas da sociedade goianiense e os diversos campos de produção que a compõem, delimitam as fronteiras daquilo que esses personagens estão dispostos a negociar institucionalmente. Há uma valorização do capital simbólico adquirido, a diplomação do corpo docente e dos alunos, e daquele capital simbólico personificado, que demonstra a absorção que os violonistas adquirem em sua relação com o campo de produção erudito e no acúmulo de capital cultural (BOURDIEU, 2003). A abertura para as a música e práticas de outros campos de produção musical ocorrem principalmente enquanto negociação na relação professor-aluno, ou seja, em busca de garantir a perpetuação dos seus ideais, os professores precisam dialogar com seus alunos e delimitar também o

nível de abertura que será permitida para esta música externa que adentra a instituição nas mãos desses alunos.

O contexto apresentado pelo Instituto Federal de Goiás, demonstrou que as representações e lutas de representações que ali circulam, caracterizam uma constante atuação política dos indivíduos que carregam o violão. No ímpeto de adquirir força, a estrutura violonística ali presente se coloca não somente contraditória aos antigos conceitos e preconceitos históricos que já circularam pelo Instituto, e ainda circulam ali em outras áreas, mas também como uma segunda via para o papel e atuação do violão na sociedade goianiense, forjador de novos processos identitários, novos símbolos e significados neste cenário.

#### **4.2- Escola de Música e Artes Cênicas da UFG: instituição de ensino federal** *A Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*

(EMAC UFG) é a instituição de ensino superior mais representativa no campo do ensino musical na cidade Goiânia, tendo sido responsável pela formação de grande parte dos músicos que hoje atuam no cenário musical goianiense, inclusive, nas três outras instituições selecionadas neste trabalho. Atualmente localizada no Campus 2, Samambaia, longe do centro da capital goiana, é uma instituição histórica que tem acompanhado a vida musical na cidade desde os seus primórdios. Sua história remonta ao antigo Conservatório Goiano de Música, uma instituição tradicional criada na década de 1950, que, a partir da década de 1960, formou o grupo de instituições de ensino goianas que se juntaram para a criação da Universidade Federal de Goiás. Passando por reestruturações e outras denominações durante a sua trajetória histórica – Instituto de Artes, Escola de Música – desde a década de 1990, depois de sediar o Curso de Teatro, passou a ser denominada Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Compõe atualmente um polo de ensino superior ligado à música e ao teatro, um campo de ensino musical vasto e influente no cotidiano da cidade de Goiânia.

Investindo na formação intelectual e profissional de seus alunos, oferece vários cursos relacionados à Música: Curso de Música - Bacharelado; Curso de Música - Licenciatura; Curso de Musicoterapia; e um Curso de Musicologia (que já está em andamento visando ser aprovado), além do Curso de Teatro já mencionado. O violão integra a habilitação Instrumento Musical nos Cursos de Música, modalidades Bacharelado e Licenciatura e, em alguns momentos, o Curso de Musicoterapia. Atualmente os alunos tem acesso a estes cursos através de processo seletivo, que visa tanto um conhecimento geral quanto um

conhecimento mais específico da área da música. Para os cursos mais específicos - os Cursos de Música - modalidades Bacharelado e Licenciatura - que oferecem a Habilitação em instrumento/violão, já no ato da seleção há uma análise do conhecimento prévio que o aluno precisa ter para adentrar a instituição. A matriz curricular destes cursos permite ao aluno ingresso, além da frequência às aulas de instrumento e a participação em grupos musicais específicos do violão, a participação em corais, a frequência a aulas de teoria musical, percepção, linguagem e estruturação musicais, história da música, cultura musical brasileira, estética musical, iniciação à pesquisa, dentre outras disciplinas que permitem o trabalho específico e transdisciplinar, ou seja, uma formação mais completa do músico. Os egressos recebem o diploma de conclusão do ensino superior em música. Através destes cursos, portanto, a instituição oferece à população, em sua maioria, jovens e adultos goianienses da capital, de cidades do interior goiano, ou, mesmo, de outros estados brasileiros, a possibilidade de realizar um curso superior em música, se tornarem profissionais atuantes na sociedade, seja como performers ou professores.

A importância histórica e a influência na sociedade que a *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás* promove, foi um dos principais motivos de ter sido selecionada para a realização deste trabalho. Além disso, por ser uma instituição ligada ao campo de produção de ensino musical, pertencente à esfera federal, a instituição estabelece o cenário ideal para a circularidade entre os capitais cultural, simbólico, econômico e político, ou seja, para se observar representações e lutas de representações. Como no capítulo dois já foi discorrido sobre mais detalhes históricos e de funcionamento relacionados ao início da criação do *Conservatório Goiano de Música* que depois passou a integrar a Universidade Federal, além dos processos que levaram o violão a ser incorporado pela instituição, seja no curso técnico ou, posteriormente, no curso superior, neste momento o foco estará nas representações que atualmente circulam na instituição ligadas ao instrumento. Considerado esse contexto, neste momento serão observados os três quesitos de análises que foram definidos neste trabalho, que contribuíram com a sistematização do processo de percepção e compreensão das representações que circulam na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Aqui também o campo do representacional, a atitude e a organização, conforme mencionados por Moscovici (1978), terão como referência as dependências físicas, a divulgação em mídias e a matriz curricular, e outros relatos colhidos entre professores, alunos e diretor.

#### 4.2.1 – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG: Dependências Físicas

A *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* (Fig. 44) conta atualmente com uma sólida estrutura, própria para atender aos alunos que ingressam na instituição. Após passar por algumas transformações a partir do ano de 2010, quando foi aumentado o número de docentes e promovidas reformas no espaço físico, a instituição vem se modernizando e ganhando novos cursos e especialidades.

“Hoje é dia 21 de novembro de 2018, são 7:40 hrs da manhã e acabo de entrar no prédio da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. A primeira impressão que tenho é que a instituição está vazia, porém já posso ouvir o som de alguns alunos instrumentistas estudando, talvez se preparando para uma aula. As salas de aula não parecem ter um tratamento acústico muito adequado pois posso ouvir o som dos instrumentos, violino, trompete e piano sendo executados em seus interiores. Toda essa sonoridade faz com que o edifício crie uma paisagem sonora intensa e musical. Poucos alunos andam pelos corredores, alguns permanecem na cantina da escola enquanto alguns grupos assistem aulas de turma. O pátio da instituição é arborizado e por ali alguns alunos se dedicam a estudar. Neste horário da manhã não parece haver tantos alunos transitando pelos corredores da instituição.” (Diário de Campo, relato do pesquisador, 21/11/2018)

Fig. 45. Faixada da entrada da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Campus 2 Samambaia.



Fonte: Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=escola+de+música+e+artes+cênicas+da+ufg+endereço&rlz=1C1CHBD> Acessado em: 05 Set 2019

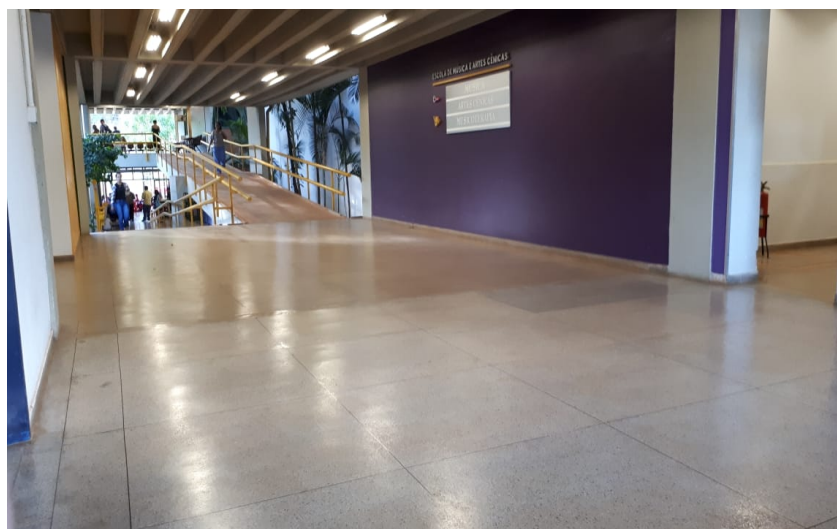
O espaço físico comum da instituição possui um amplo jardim de inverno onde os alunos circulam e estudam os seus instrumentos. O Prédio é integrado por longas rampas que interligam os três pisos onde ficam as salas de aula, as salas das coordenações e secretaria, conforme pode ser conferido na Fig. 45 e 46.

**Fig. 46.** Rampas que interligam os três pavimentos do prédio da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Campus 2 Samambaia.*



Fonte: Disponível: <https://www.ufg.br/p/6419-campus-samambaia-goiania> Acessado em: 05 Set 2019

**Fig. 47.** Área comum da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.* Final da rampa onde muitas vezes acontecem apresentações musicais, sobretudo, de música popular



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

É constituído ainda por locais onde podem ser encontrados longos bancos onde os alunos abrem a caixa de seus instrumentos e se preparam para tocar. As salas de aula são bem equipadas com instrumentos musicais, *Datashow*, televisores, caixas acústicas, carteiras e climatizadores de ar. O espaço físico conta também com Laboratórios de diversas áreas, dentre elas, Musicologia, Composição, Educação Musical, Percussão e o Laboratório de Prática e Composição Musical para violão em conjunto<sup>62</sup>. Pode ser registrado ainda um Estúdio de Gravação, o Teatro Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, que foi reinaugurado em dezembro de 2018, e um Mini-Auditório, onde ocorrem apresentações artísticas e acadêmicas (Fig. 48), além das reuniões do Conselho Diretor da EMAC/UFG. O Programa de Pós-Graduação em Música, que atende várias linhas de pesquisa, ligada às áreas de Musicologia, Performance, Composição, Educação e Saúde, e atrai mestrandos de vários estados do país, ocupa um espaço no 2º piso do prédio. Importante dizer que este programa edita a Revista acadêmica *Música Hodie*, qualis A1, referência na divulgação científica musical no país, além de promover eventos acadêmicos importantes como o Seminário de Pesquisa em Música (SEMPEM) que já teve dezessete edições, e o Simpósio Internacional de Musicologia, que está na sua IX edição (Fig. 48).

**Fig. 48. Mini-Auditório da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Apresentação de Mesa-Redonda durante o IX Simpósio Internacional de Musicologia 2019 promovido pela instituição.**



**Fonte: Acervo pessoal do pesquisador**

---

<sup>62</sup> O Laboratório de Prática e Composição para Violão em Conjunto, “tem como objetivo a prática de performance e criação de arranjos para violão em conjunto, constituindo-se a formação de orquestras de violão” Disponível em: [www.emac.ufg.br/n/42660-laboratorio-de-pratica-e-composicao-para-violao-em-conjunto](http://www.emac.ufg.br/n/42660-laboratorio-de-pratica-e-composicao-para-violao-em-conjunto) > Acessado em: 10 Jul 2019.

Para o professor e atual diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, Eduardo Meirinhos<sup>63</sup> (Fig. 49), toda essa estruturação e expansão do espaço físico da instituição ocorreu a partir da implementação do programa Reuni advindo do governo federal, sobretudo, no ano de 2009.

[...] cresceu muito no governo Lula, com o projeto Reuni, com a reestruturação e expansão das universidades federais, um projeto que veio de 2009 à 2011, e aí as universidades brasileiras dobraram o número de alunos, cresceram exponencialmente o número de cursos e por fim, pudemos aumentar o número de alunos, o escopo estilístico do violão, colocando o violão popular, grupos de violão na licenciatura [...] esse foi um projeto do presidente Lula que abrangeu todas as áreas das Universidades Federais, inclusive com a criação de cursos que ainda não existiam, eu me lembro que na época eu também era diretor da EMAC, e nós criamos o curso de Direção e Produção de Arte, atualmente, Direção de Arte e ampliamos enormemente o escopo das habilitações. Nós temos Trompete, Violão Popular, Percussão, Bateria, Clarineta, aumentamos o número de alunos e professores e criamos todo um elenco de habilitações no período noturno. (MEIRINHOS, 2019).

**Fig. 49. Pesquisador Renan Ribeiro Fonseca à esquerda e o professor e Diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Dr. Eduardo Meirinhos.**



**Fonte: Acervo pessoal do pesquisador**

---

<sup>63</sup> MEIRINHOS, Eduardo. Professor de violão e atual Diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 02 de fevereiro de 2019.

O espaço físico da EMAC-UFG demonstra um investimento na infraestrutura da instituição que já tem uma trajetória sólida de ensino musical ao longo dos seus mais de 60 anos. Nesse espaço transitam e são atendidos não somente alunos, professores e servidores, de modo geral, mas também a comunidade universitária e cidadãos goianienses que por vezes aparecem para apreciar uma das inúmeras apresentações musicais que acontecem sempre nos auditórios e nos amplos espaços que começam e terminam as rampas (Fig. 47). É comum ver bandas de rock, grupos de jazz e chorinho tocando nestes espaços externos. O Teatro Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça (Fig. 50) recebe muito em seu palco músicos e repertórios ligados ao campo de produção erudita, embora a música do campo de produção musical popular também encontre espaço lá. A instituição atende uma agenda intensa de atividades culturais, seja por parte dos alunos e professores da casa (Fig. 50, 51 e 53), que estão sempre se apresentando, seja por parte de músicos reconhecidos no cenário musical brasileiro, e, mesmo internacional (Fig. 51 e 53).

**Fig. 50. Recital de alunos e egressos do Curso de Música/Composição realizado no Teatro Belkiss Spenciere durante o IX Simpósio Internacional de Musicologia, 2019**



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Outro espaço vinculado à *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, mais central, onde acontece muitas de suas apresentações no período noturno, é o *Centro Cultural da UFG* localizado na Praça Univesitária – Campus 1.

**Fig. 51. Recital no Centro Cultural da UFG 2018. Duo Professora Ana Flávia Frazão da EMAC/UFG e o violoncelista alemão Bernhard Lörcher, Concerto de Abertura da Série Concertos UFG**



Fonte: Disponível em: <https://www.dm.com.br/entretenimento/2018/08/bernhard-lorcher-e-ana-flavia-frazao-abrem-temporada-da-serie-concertos-ufg/>> Acessado em: 06 Set 2019

**Fig. 52. Material iconográfico, folder da apresentação de Henrique Cazes e Rogério Caetano no Centro Cultural da UFG no encerramento do Simpósio Internacional de Musicologia de 2019.**



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

**Fig. 53** Cavaquinista Henrique Cazes e o violonista de 7 Cordas Rogério Caetano. Apresentação no Centro Cultural UFG 2019.



**Fonte:** Acervo pessoal do pesquisador

Compreendido aqui como campo do representacional, o uso deste espaço físico possibilita a percepção de atitudes e informações (Moscovici, 1978) relacionadas não somente à prática do violão na Escola de Música e Artes Cênicas, mas também a presença tanto da música do campo de produção musical erudita quanto do campo de produção musical popular. O espaço, as pessoas que nele circulam, o que inclui um número significativo de alunos carregando a caixa do instrumento, estudando diferentes repertórios relacionados ao violão nos grandes bancos de madeira (embora sobressaia aí o repertório e a técnica do campo de produção musical erudito), integrando rodas de choro, que muitas vezes acontecem no jardim de inverno, executando peças no Teatro, no Centro cultural e no Mini-auditório, permitem constatar que, se durante muitos anos o instrumento violão não teve

espaço ali, ou, mesmo, não foi reconhecido em todas as suas possibilidades e idiomatismo, ele agora está ocupando este espaço. Ocupa os espaços do Teatro Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça, do Centro cultural, do Mini-auditório, do jardim de inverno, através de atividades e apresentações musicais relacionadas aos campos de produção musical erudito e popular.

#### **4.2.2 – Escola de Música e Artes Cênicas UFG: Divulgação em Mídias e Matriz Curricular**

A divulgação do trabalho da *Escola de Música e Artes Cênicas* se dá, sobretudo, através de fontes digitais e midiáticas, como site próprio, redes sociais (*facebook*), jornais de grande circulação na cidade, como *O popular*, por exemplo, anúncios e reportagens na televisão local, o que inclui a TV UFG<sup>64</sup>, que divulgam notícias sobre apresentações artísticas, cursos, congressos, festivais, encontros, seleções para cursos de graduação, pós-graduação, e outros eventos que ocorrem na instituição. Mídias que são trabalhadas visando o trabalho gabaritado de uma instituição que atua em diferentes frentes e circunstâncias de trabalho, cujo histórico na cidade não deixa de ser lembrado, inclusive, através do anúncio de títulos de professores eméritos, concedidos a antigos professores que têm uma história na instituição, como foi o caso da professora Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fifia), uma das fundadoras do antigo Conservatório Goiano de Música que depois se federalizou e, mais tarde, se tornou *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*; e da professora Glacy Antunes de Oliveira, diretora por duas gestões, responsável pela inclusão de vários cursos e habilitações de instrumentos na escola e uma das principais responsáveis pela criação da pós-graduação na instituição na década de 1990. O site atual (Fig. 54 e Fig. 55) divulga professores da instituição que receberam comendas no Palácio das Esmeraldas por destaque cultural. Representações se evidenciam, portanto, revelando um capital simbólico importante para a instituição, assim como a diversidade da produção, das interações culturais que propõe e a solidez de uma trajetória histórica consolidada.

---

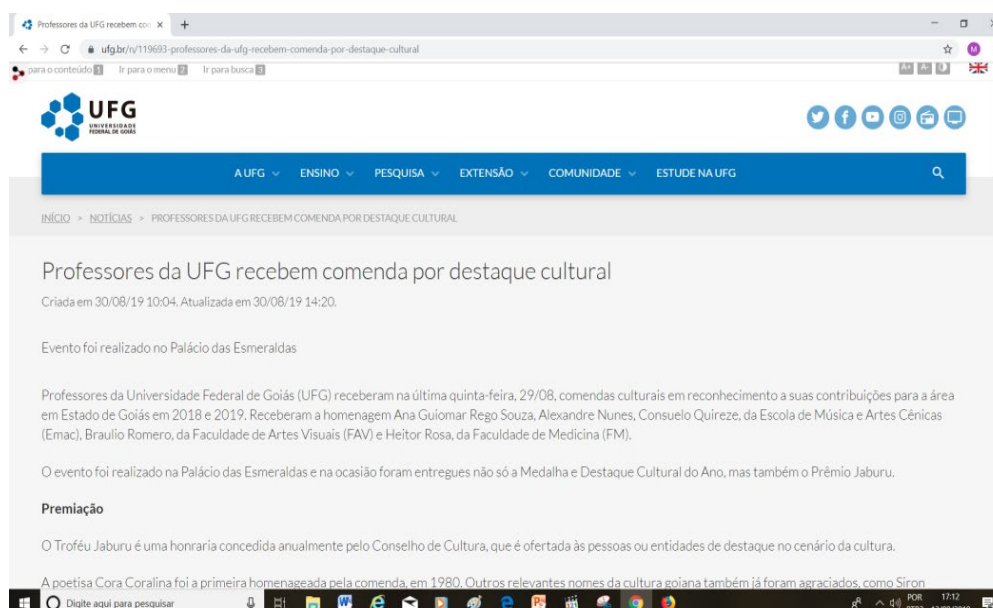
<sup>64</sup> A TV UFG é uma emissora educativa e cultural, de concessão da Fundação Rádio e Televisão Educativa e Cultural (Fundação RTVE). Prioriza conteúdos que sejam educativos, mas não necessariamente didáticos, e que promovam a cultura, a arte e a informação. É uma instituição de apoio à Universidade Federal de Goiás na área de radiodifusão, comunicação, educação e cultura. Disponível em: <<http://www.tvufg.org.br>> Acessado em: 09 Set 2019

**Fig. 54** Print do site da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Inscrições abertas, notícias sobre cursos e notícia do recebimento de comendas por destaque cultural por professores da instituição.



Fonte: Disponível em: < <https://www.emac.ufg.br/> > Acessado em: 12 Set 2019

**Fig. 55** Print do site da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Detalhe sobre o recebimento de comendas pelos professores



Fonte: Disponível em: < <https://www.emac.ufg.br/> > Acessado em: 12 Set 2019

Referente à matriz curricular, a Instituição possui matrizes curriculares distintas, uma para cada curso ofertado que, em relação ao violão, podem atender diferentes nichos e campos de atuação na sociedade. Os cursos específicos, que têm a habilitação Instrumento/Violão, como é o caso do Curso de Música (Bacharelado), mais voltado para a performance musical, e o Curso de Música (Licenciatura), que investe mais no ensino do instrumento, possuem, cada um, a sua matriz curricular. Essas matrizes são integradas por disciplinas de um núcleo comum, disciplinas de um núcleo específico e disciplinas optativas. O núcleo específico atende à especificidade da performance instrumental, no primeiro caso, muito voltado para a técnica e repertório do campo de produção musical erudito, e, no segundo caso, para o ensino do instrumento, o que reúne disciplinas de caráter didático, permite um trânsito maior também com o repertório do campo de produção musical popular. Há habilitação Educação Musical que integra este último Curso, utiliza o violão como objeto de musicalização, apreciação e inclusão social, investe no ensino coletivo em escolas regulares ou projetos sociais específicos. As disciplinas do núcleo comum atendem aos dois cursos, são geralmente disciplinas de caráter humanístico, como é o caso das disciplinas que trabalham o viés cultural e histórico da música, das disciplinas voltadas para a estruturação e percepção musical, das disciplinas que investem na iniciação científica, por exemplo. Já as disciplinas optativas, permitem ao aluno completar a sua carga horária com um conteúdo mais diretamente ligado à sua formação e interesse. No Curso de Musicoterapia, que tem também a sua matriz curricular, o violão comparece no trabalho terapêutico, que pode ser realizado com o instrumento.

Inicialmente, ao adentrar a instituição, o aluno se submete a uma das duas matrizes curriculares já mencionadas, inerentes aos cursos de Música /Bacharelado e Música /Licenciatura - Habilitação em instrumento/Violão - da *Escola de Música e Artes Cênicas* da UFG. Houve uma participação efetiva do professor de violão Eduardo Meirinhos em 1993, na elaboração dos Programas do instrumento que integravam disciplinas específicas do violão e Planos de Ensino que eram executados a partir do direcionamento destas matrizes. O professor, naquele momento, era o único representante do ensino do violão na graduação e os Programas relacionados ao ensino do violão não foram modificados desde a sua concepção. No dizer do professor,

Eu iniciei um programa de violão na UFG, não tinha violão em nível superior em Goiás na época e talvez na região centro-oeste. No primeiro aspecto, o cenário da época tinha muita carência no sentido da formalização

do estudo de música. Quem me falou sobre esse concurso foi o professor Henrique Pinto, sempre fomos amigos próximos, ele já conhecia Goiânia, pois ele vinha aqui periodicamente dar aula. Passava uma semana dando aulas e voltava pra São Paulo e isso sempre acontecia. Havia uma necessidade de um estudo formal, eu fiz o programa que até hoje está em voga e, foi aí que eu comecei aliado ao meu trabalho como concertista viajando principalmente pelo Brasil, que é de onde vieram meus alunos [...] na época teve muita carência do ensino formal, apesar disso, eu penso que as coisas começaram a acontecer mesmo a partir do momento em que o estudo foi oficializado (MEIRINHOS, 2019).

O trabalho com o violão realizado inicialmente na Instituição esteve concentrado no ensino formal do campo de produção erudita, e, a entrada de professores como o professor Pedro Luiz Martelli e Werner Aguiar, cuja atuação também está realcionada ao campo de produção musical erudita, reforçou os programas que já integravam os Planos de Ensino da instituição. As representações que evidenciam a valorização da produção e técnicas provenientes deste campo, o formato de aulas de conservatório, a técnica tradicional advinda da escola violonística de Francisco Tarrega, estiveram sempre presentes na concepção dos cursos que têm habilitações/Instrumento Violão e se consolidam até os dias atuais na instituição, assim como ocorre nas outras instituições já analisadas, onde o ensino profissionalizante do violão foi implementado.

A música do campo de produção popular, de modo mais efetivo, tem acontecido na *Escola de Musica e Artes Cênicas da UFG* através de rodas de choro coordenadas pelo chorão e professor substituto Oscar Ayres na década de 1990, pelo atual Núcleo de Choro criado pelo professor Júlio Lemos, e com a criação em 2000 da Banda Pequi que esteve sob a regência do professor Jarbas Cavendish<sup>65</sup>, embora esteja presente também nas práticas realizadas nos Cursos de Música / Licenciatura – Habilitação em Educação Musical. No entanto, foi desde as implementações propostas pelo governo federal à partir do ano de 2009 com o programa REUNI<sup>66</sup>, que uma leva de docentes adentrou a instituição, sob a medida de expandir e atender, através do diálogo com outras dimensões culturais, as demandas provenientes de outras realidades da música que acontece na sociedade goianiense. Neste período foram criadas as Habilitações Instrumento

---

<sup>65</sup> Disponível em: < <https://jornal.ufg.br/n/114932-banda-pequi-comemora-seus-19-anos> > Acesso em: 10 Jul 2019

<sup>66</sup> Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, instituído pelo governo federal no ano de 2007 como uma política de ampliação de vagas e acesso às universidades e instituições de ensino superior. Disponível em: < <http://reuni.mec.gov.br/> > Acesso em 10 Jul 2019.

Musical cujo programa visava o ensino da música popular performática, como foi o caso da Habilitação em Instrumento Guitarra, Violão Popular, Bateria, dentre outros. Segundo o professor Meirinhos, mencionando também o trabalho com o violão realizado nas Oficinas de Música da instituição,

Somos atualmente seis professores de violão, temos o curso de violão popular, guitarra elétrica, as Oficinas de Música que também são um celeiro de alunos, não apenas para o violão, mas para diversos outros instrumentos e o canto... (MEIRINHOS, 2019).

A abertura da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* para outras realidades do fazer musical, tem pautado novos objetivos na construção da matriz curricular dos cursos ofertados. O investimento no ensino público, formal e superior proposto pela instituição, mesmo com a abertura para outros campos de produção musical, além do privilegiado erudito, evidencia as representações que circulam naquele espaço, já que, primeiramente os professores precisam atender uma matriz curricular pré-definida, própria, justificada e necessária para garantir a existência do curso e das exigências do Ministério da Educação – MEC. Há o predomínio de um capital cultural, portanto, se Bourdieu (2003) lembrado. Isto pode ser conferido nas palavras do Prof. João Fernandes da Silva Neto:

Eu tenho a minha escola particular! Mas a aula paga é diferente da de uma instituição de ensino (superior). Na instituição eu tenho um plano de ensino a seguir, sou obrigado a passar aquele conteúdo! É claro que você está sujeito à alguma maleabilidade, mas você está sujeito ao plano de curso [...] no bacharelado você tem que cumprir o que é exigido! Você tem que pegar 4 peças e 3 estudos por semestre e tem que dar conta de fazer, senão não forma! É a exigência do curso. Lá eu dou aula para todo tipo de aluno, licenciatura, em turma ou não, musicoterapia, núcleo de choro. (SILVA NETO, 2019)<sup>67</sup>.

O relato do Professor Meirinhos deixa claro o fato de que, se há o investimento no campo de produção musical erudita, a preocupação com a técnica, com o aproveita-

---

<sup>67</sup> SILVA NETO, João Fernandes. Professor de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 19 de fevereiro 2019.

mento dos recursos oferecidos pelo instrumento, há também uma preocupação com uma formação holística do aluno, o que pôde ser percebido através do estabelecimento de disciplinas que constam da matriz curricular que levam a reflexões sobre a música percebida também na sua condição de produto cultural e histórico, sobre o papel da música e do músico na sociedade, disciplinas sempre justificadas no âmbito de compreender e atender as exigências sociais através dos diálogos e da relação entre a instituição e a sociedade. Referente a esta abordagem, Meirinhos observou:

...eu tenho alunos que estão ganhando concursos internacionais e nacionais, falando com você durante essa gravação, o meu celular me deu um click, é um aluno que acabou de ganhar um concurso [...] Pensando no macro, primeiramente nós devemos reconhecer a importância a interdependência da universidade na sociedade como um elemento não só profissionalizante, mas formador do indivíduo de uma forma mais holística, mais abrangente. Daí, nós passamos pelas unidades da UFG, o que faz a escola de medicina, direito, veterinária, educação e o que faz a Escola de Música e Artes Cênicas! Toda e qualquer unidade não trabalha somente com a habilitação profissional do aluno, mas com a formação pessoal do indivíduo e, nesse aspecto, a área de humanas, artes, música e violão, nessa ordem, acabam por interferir no viés cultural, do esclarecimento intelectual, humano e humanístico da sociedade. O violão é uma peça fundamental importantíssima desse contexto, assim como os outros instrumentos, assim como as artes cênicas e assim como tudo que é ensinado pela universidade. (MEIRINHOS, 2019).

Por outro lado, a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* é a segunda instituição selecionada neste trabalho, que tem uma matriz curricular integrada por uma disciplina que visa o ensino coletivo do violão tendo em vista um procedimento didático e metodológico próprios, seja para a formação de novos professores, com o intuito da vivência do instrumento musicalizador, ou tendo em vista um trabalho performático com os alunos em grupos de choro. Para a professora Flávia Cruvinel (2019)<sup>68</sup>, o ensino coletivo do violão é uma ferramenta importante no processo de democratização do aprendizado musical e, esse viés é abordado com os alunos da graduação no intuito de influenciar na sociedade goianiense, a construção de uma cultura musical. Comentando o uso de métodos no ensino do violão e, nesta abordagem, observou:

---

<sup>68</sup> CRUVINEL, Flávia Maria . Professora de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 03 de julho de 2019.

A dificuldade maior no violão, também em todos os instrumentos, é a cristalização de práticas! Sempre existem metodologias ou métodos, quer dizer, até hoje o pessoal só usa o método do Henrique Pinto, que é maravilhoso! Mas podem criar metodologias ou novas coletâneas. Também hoje o mundo mudou muito, em termos dessa disponibilização de partituras em vários lugares, então, nem sempre o método é algo que os professores estão se dedicando a fazer, mas no ensino coletivo também. Sobre o violão coletivo eu sou uma grande entusiasta e em qualquer idade, porque o aluno não tem o referencial somente do professor. Ele tem, se for em dupla, no outro colega, ou se foi um grupo de seis violão. O violão diferentemente da orquestra, acho que cabe um grupo de 4, de 6 no máximo! e nas cordas já chega a trabalhar com até 20, porque são heterogêneos são famílias variadas de instrumento (CRUVINEL, 2019).

Acrescentou:

A gente vê hoje, na história do violão coletivo que Goiânia é um dos polos, porque também foi o primeiro a implementar as primeiras ferramentas na universidade, as oficinas do coletivo que faz oficinas de cordas, ou seja, música [...] a gente trabalha com os alunos essa metodologia de ensino do violão coletivo, no sentido de democratizar o acesso à música. Uma musicalização no instrumento onde a gente trabalha as técnicas pedagógicas para eles alcançarem determinados objetivos. (CRUVINEL, 2019).

A matriz curricular proposta pelos cursos de graduação da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, portanto, evoca representações que evidenciam uma valorização da música do campo de produção musical erudito, sem deixar de investir também, sobretudo através das disciplinas que a integram, no campo de produção musical popular e no campo de produção massivo, como é o caso da disciplina Cultura Musical Brasileira 1, da disciplina Cultura Musical Brasileira 2, e da oportunidade de integrar práticas de conjunto, a Banda de Pequi e o Núcleo do Choro, por exemplo. Circunstância que já revela um capital cultural predominante que convive com outros capitais culturais, já que os programas do violão nos dois cursos mencionados tratam, sobretudo, da música e da técnica do campo de produção musical erudito. Este campo do representacional revela “atitudes” na elaboração da matriz curricular, portanto, que se incorporam na “informação”, a própria estrutura da matriz curricular. “Informação” e “atitudes” que se completam com dados colhidos nos relatos dos professores entrevistados. Estes relatos e matriz deixam entrever também um capital simbólico, quando revelam a preocupação com uma educação holística e com a democratização da música. Novamente pode ser constatado que, diferentes capitais simbólicos se manifestam e se entrecruzam neste campo do representacional. Por outro lado, se

forem lembradas as representações relacionadas à trajetória histórica do violão no país e em Goiânia ficaram evidenciadas também na instituição representações que revelam que à medida que a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* foi traçando a sua própria trajetória histórica foi se renovando e adaptando às direções que a sociedade foi tomando em relação à valorização do instrumento. Por se tratar de uma instituição pública federal, voltada para o ensino superior e profissionalizante, existe uma preocupação com a manutenção constante daquelas demandas sociais e das próprias diretrizes educacionais propostas em lei pelo governo federal. Deste modo, a perpetuação dessa instituição se garante nos empastes, nas lutas de representação, nos símbolos, nos significados, que através dos personagens que ali transitam promovem e defendem em seus ideais, como poderá ser confirmado mais uma vez adiante.

#### **4.2.3 - *Escola de Música e Artes Cênicas UFG: Outros Relatos.***

As representações que circulam pela *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* percebidas através de relatos dos professores e alunos da instituição, tem evidenciado que o violão é o instrumento que tem protagonizado a música que ali é praticada. Segundo o professor Eduardo Meirinhos, assim como anteriormente ocorreu com o piano e o canto, o violão atualmente possui uma demanda elevada, um número significativo de professores e um programa próprio de alto nível e reconhecimento na cidade e, até mesmo fora dela. No dizer deste professor e diretor da instituição, alegando, inclusive, que alunos oriundos de outros estados brasileiros procuram a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* em busca da qualidade do ensino,

[...] hoje em dia existe uma procura muito grande, menor que antigamente, mas nós temos uma demanda de alunos que explica a necessidade de tantos professores. Todo o corpo docente do violão possui uma carga horária elevadíssima, tem alunos que vem de outros estados e cidades para estudar especificamente comigo, conhecem meu trabalho como violonista e concertista, além de atender a demanda da cidade. Nós tivemos uma época em que havia um protagonismo do piano e depois do canto, hoje vivemos um protagonismo que, ainda está vigente, do violão. Hoje o nosso programa de violão eu digo que, se nós não somos o mais forte do país, estamos entre os mais fortes do país. (MEIRINHOS, 2019).

Há, portanto, o investimento também em um capital simbólico relacionado à trajetória histórica da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, que hoje inclui o violão, que remete não só ao cultivo e ensino do violão de “alto nível”, à presença de um professor que atrai alunos de várias partes do país, mas também à instituição que tem o histórico de formar músicos na cidade, à movimentação artística que promove na sociedade goianiense, movimentação essa já comentada, e que acontece também através de eventos, espetáculos e apresentações, que ocorrem nos espaços em que seus professores e alunos ocupam, sejam eles, na instituição, em outras instituições espalhadas pelo país, ou, mesmo, no exterior. Um capital simbólico, portanto, que aponta ainda para a influência cultural, profissional, intelectual e social que a instituição exerce no cenário musical goianiense. Instituição tradicionalmente formadora de músicos, por onde a maioria dos profissionais ligados à música neste cenário, o que inclui aqueles relacionados ao ensino do violão, já passou.

Trata-se de um espaço em que este “alto nível” não deixa de representar o investimento no cultivo da música do campo de produção musical erudito, embora os professores entrevistados insistam em dizer que não vêem diferença entre a música de diferentes campos de produção musical, simplesmente investem em música boa ou música ruim, independente do campo. Mas todos são unânimes em afirmar que o ensino de toda música tem que passar pelo esmero técnico, daí ter que ser cumprido o que a matriz curricular propõe. Representações se evidenciam, portanto através deste campo do representacional. No dizer da Professora Flávia Cruvinel,

Eu tenho trabalhado com o conceito de música, não existe esse conceito da música popular ou clássica, eu ainda tenho receio dessa coisa que vou fazer um curso de música popular ou música [...] então eu entendo que as nomenclaturas e os paradigmas foram importantes em determinadas épocas, mas a sociedade avançou. Hoje você quer aprender o quê? É o violão e pronto, eu não abro mão de trabalhar com leitura. (CRUVINEL, 2019).

Acrescentou:

eu passava várias músicas populares para conhecer os acordes básicos do violão. Acontece que muitos professores, estudantes, e alguns até profissionais, quando vão tocar música simples, cifrada, não sabem nem fazer uma levada. Por um tempo, aquilo ali foi uma coisa que era proibida, “isso aqui não, é da alçada do violão erudito”. Então hoje, eu sinto que essa barreira já não existe tão forte, existe a escola tradicional do violão. Mas eu vejo assim, que se o aluno do curso superior e ele quer seguir uma linha da escola tradicional, aí sim ele vai seguir porque ele já sabe, pois já passou pela iniciação (CRUVINEL, 2019).

O relato da professora Flávia Cruvinel (2019) evidencia, do mesmo modo que o relato de professores ligados à academia que hoje ministram aula em outras instituições selecionadas neste trabalho, a representação que se tem do violão quando se trata do ensino musical, mesmo tendo em vista o repertório e atividades relacionados a diferentes campos de produção musical. Mais uma vez, neste trabalho, pode ser observado que há um incentivo, por parte dos professores das instituições de ensino pesquisadas, principalmente daqueles ligados de alguma forma à academia, em relação ao emprego da técnica instrumental advém da metodologia tradicional advinda do campo de produção musical erudito. Para Cruvinel (2019), assim como para outros professores que tive oportunidade de ouvir seu relato em outras instituições selecionadas, o aluno inicia os seus estudos com o violão na técnica trabalhada neste campo, com arpejos, escalas, conduções de vozes, dentre outros elementos básicos, e transfere o resultado destas abordagens para o estudo de seus repertórios, para as práticas musicais que identificam na sua vivência cotidiana na sociedade. Este é o pensamento também do professor João Fernandes Silva Neto (2019), quando observou:

Para mim é a melhor escola que existe para tudo em termos de violão, para tocar chorinho precisa ter a técnica do clássico. Como que funciona um ligado, uma articulação? É o violão clássico que te ensina isso, a limpeza do som e tal. Se por exemplo, um fulano tem um **som sujo** e não tiver refinado tecnicamente, ninguém vai querer gravar com ele, e nessa parte eu não vejo sistema melhor para trabalhar do que no violão clássico. **Eu não sei se é o nosso ouvido de violão clássico**, mas eu não consigo ouvir um cara com o **som sujo tocando!** (SILVA NETO, 2019). [Grifos meus]

As representações que se evidenciam relacionadas ao violão enquanto ferramenta de ensino revelam a valorização da “tradicionalidade” da técnica trazida pela escola de Tárrega ao ensino de música em Goiânia, uma escola adotada pela *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Como instituição formadora de profissionais atuantes na sociedade, padrões foram construídos pelos professores e disseminados através dos alunos egressos desta instituição, influenciando a sonoridade dos violonistas que atuam no cenário musical goianiense. A sonoridade que o violão deve obter, o refinamento técnico ideal e a compreensão das possibilidades artísticas do instrumento, são elementos que estão presentes nas falas destes indivíduos, que, através do capital simbólico que a instituição represen-

ta na sociedade, ditam as tendências, o que é pertinente ou não para a música do violão que ali é ensinada e praticada. Segundo o professor Meirinhos (2019),

atualmente, eu não falo mais a música popular ou clássica e sim à música de concerto, que independente da qualidade ou gênero, de formas como o choro ou a música folclórica brasileira. Eu sou adepto da fala do Radamés Gnattali, só existem dois tipos de música, a boa e a ruim. Eu me refiro à **música boa**, ou a **música de concerto**, ou mesmo nem essa, mas aquela que vai para o palco formações instrumentais e do músico que permita qualidade musical [...] **A música de concerto não é música ambiente**, pessoalmente, eu não gosto de música de elevador, em restaurantes etc. Ou ouve-se música ou se conversa, não existe um meio caminho para isso, então a música de concerto é aquela onde você para, para ouvi-la. Você se desloca da sua casa, vai ao teatro, se senta e nada mais acontece a não ser aquilo que está no palco, o programa no seu colo e você está seguindo. (MEIRINHOS, 2019) [Grifo meu]

Para o professor Eduardo Meirinhos (2019), a música de concerto seria aquela que mais se aproxima do ideal almejado pela universidade, cujo cultivo é incentivado aos seus alunos e/ou integrantes da instituição. Para além da discussão entre as diferenças existentes ou não existentes entre a produção do campo de produção musical erudito, campo de produção musical popular, ou campo de produção musical massivo, que transitam pela *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, da insistência e esforço por parte dos professores consultados neste trabalho em dizer que dialogam do mesmo modo com a música destas diferentes dimensões culturais, há um visível investimento no fato de que toda música ali praticada, precisa estar de acordo com o que se valoriza na academia. Isto significa que não é qualquer música popular que adentra a instituição, mas aquela que historicamente teve reconhecido o seu valor técnico composicional (choro, jazz, bossa nova e MPB, por exemplo), que possua também o “caráter concertista” e aconteça em um “ambiente de exclusiva apreciação musical”. Não são estas características inerentes, sobretudo, ao campo de produção musical erudito? Portanto, a música advinda do campo de produção musical massivo, aquela mais diretamente ligada aos apelos econômicos e midiáticos da Indústria Cultural, conforme definida por Adorno (2002)<sup>69</sup>, ou das manifestações culturais onde não seja o foco, não ganha força no campo de ensino musical que esta instituição representa. Isto aparece novamente no relato do professor Eduardo Meirinhos (2019):

---

<sup>69</sup> Ver mais sobre este tema em: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

a música de concerto pra mim é a boa música que aprecio, já a música de elevador, de bar, e tal, é certo que em muitos bares ocorram músicas boas, mas eu entendo que não possui o elemento apropriado para o músico que faz música, tocar a sua arte enquanto os outros comem, bebem álcool e conversam, quer dizer, a música não está sendo apreciada, pois ele precisa ter atenção total por parte do ouvinte. Para mim, a arte só se completa quando ela atinge o ouvinte! Não adianta você estudar entre quatro paredes e fazer belíssimas interpretações porque a arte só se completa, o círculo só se fecha, quando você atinge aquele que está ouvindo e passa uma mensagem. A música é, sobretudo, um meio de comunicação, uma linguagem. (MEIRINHOS, 2019)

Do mesmo modo, para o professor João Fernandes Silva Neto, que trabalha um repertório mais direcionado para o campo de produção musical popular, a divisão entre música popular e erudita são barreiras desnecessárias, desde que... se mantenha um cuidado técnico e não se desista da música bem executada e também apreciada enquanto tal.

É o seguinte, eu detesto essa divisão entre violão clássico ou popular! Pra mim, clássico é o repertório! Veja bem! A técnica ou você tem ou não tem! Escala e ligado [legato] são técnicas presentes tanto na música clássica quanto na popular! O que acontece é que tem uma compreensão de que se é clássico é dedilhado e se é popular é batido. Então você percebe que essas barreiras... Só Atrapalham! ...Estão sendo derrubadas, vamos dizer assim... Pelo menos dentro da minha escola elas não existem! Eu quero que o meu aluno toque limpo e bonito o que ele tiver vontade, seja no samba, no choro, ou no clássico! Não é o violão em si, a técnica... mas o repertório! (SILVA NETO, 2019)

As representações reveladas pelos discursos proferidos pelos professores que trabalham com o violão na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, tanto com repertórios ligados ao campo de produção musical erudito quanto ao campo de produção musical popular, demonstram que há um consenso sobre abordagem técnica e conceitual do instrumento. Deste modo, mesmo possuindo programas e repertórios para as habilitações em Instrumento violão específicos, fazem sempre interagir o seu trabalho com aquele campo que possui o capital cultural que predomina na instituição.

No entanto, o mesmo professor João Fernandes, em se tratando das matrizes curriculares, observa que falta nelas um direcionamento mais preciso no sentido desta preocupação com um diálogo mais enfático entre os dois campos de produção musical. Isto faz com que nem todos os professores tenham esta preocupação.

Na verdade, eu vejo isso como um problema que existe na universidade e que eu espero que muito em breve seja resolvido! Eu vejo que a disciplina fica muito com a cara do professor! Por exemplo, o aluno que faz disciplina com o professor X ele vai ter o ensino focado em uma área e, se porventura, ele cai na turma do professor Y, ele já vai ter outra abordagem por parte do professor! (SILVA NETO, 2019).

A mesma observação foi feita pelo aluno A, que também afirma que nem sempre este diálogo é promovido.

Esse diálogo pode acontecer, mas efetivamente eu não vejo acontecendo, percebo polos específicos onde cada um atua na sua área. Eu acredito que essa fronteira acontece mais por um fator de expressão, no repertório erudito nós temos composições de Garoto, Dilermando Reis, João Pernambuco [...], mas eu não sei como seria feito esse trânsito. Eu acredito que esse diálogo acontece de maneira mais individualizada, na figura dos músicos que consigam absorver esses dois meios entre dimensões. (Aluno A, 2019).<sup>70</sup>

O pensamento expresso pelo professor João Fernandes e pelo aluno entrevistado, demonstra que a *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* veicula representações advindas de diretrizes, regras e delimitações próprias, mas que ainda faz circular outras representações, que revelam uma adesão menos enfática ao diálogo com a técnica e conceitos advindos do capital cultural dominante na instituição, uma circunstância em que, efetivamente, o professor se concentra no meio da via entre a instituição e a realidade musical do aluno. Considerando o histórico que o violão possui na sociedade brasileira e goianien- se, é importante destacar que as primeiras representações mencionadas, relacionadas ao ensino do violão que circulam na instituição, parecem ainda se justificar frente à luta contra o preconceito que existiu com o violão, que não era admitido como instrumento de concerto, e que ainda está presente na sociedade. Talvez, por este motivo, há um esforço constante de grande parte dos personagens atuantes nesta instituição no sentido de desenvolver uma narrativa que não desvalorize o papel da música popular que ali é cultivada, mas que também não deixe de valorizar a sua prática junto a um trabalho técnico, à escuta aprecia-

---

<sup>70</sup> ASSUNÇÃO, Marco Antônio. Aluno de violão do Curso Música/ Habilitação Instrumento-Violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 12 de dezembro de 2018.

tiva, a condições que remetem muitas vezes à música de concerto. Lutas de representações acontecem, portanto, neste ambiente, onde as práticas de dois capitais culturais diferentes, muitas vezes se encontram, embora, como sempre afirmado por Bourdieu (2003), aquele que se adequa ao capital cultural predominante no campo, tem mais chance de se estabelecer neste campo com melhores condições.

À medida em que o violão relacionado ao campo de produção musical popular ganha espaço na instituição, que procura sempre justificar a existência e sobrevivência dele ali no momento atual, depois de muitos anos em que não teve espaço significativo no local, uma narrativa vai sendo construída pelos personagens que o defendem. Para estes, o preconceito com o violão hoje na instituição veio em parte da cultura musical praticada por pelas instituições de ensino superior, que permaneceram fechadas, cultivando o instrumento na sua relação apenas com o campo de produção musical erudito. Ao se considerar as práticas do violão relacionadas a este campo, os personagens que incorporam este viés ainda se preocupam em mostrar as grandes possibilidades idiomáticas do instrumento. Sem deixar de considerar o valor histórico que o violão possuiu como acompanhador da música popular, lembram sempre que precisa ter seu espaço de concerto preservado, difundido e balizado pela academia. Em seu relato, o professor Meirinhos observou:

Com o passar dos anos nos instrumentos da família do violão, o acompanhamento da voz sempre foi muito presente, e essa é uma interface muito especial, interessante e legítima do violão, mas não é a única. O violão instrumental, solista, é tão proeminente quanto, senão mais, em termos de qualidade. Da mesma forma que o violão se presta para a música que tem qualidade, ele se presta também para a música que não tem qualidade, e como as salas de concerto não são tão frequentadas, numericamente, como os shows, da música que não é tão boa, o violão é mais conhecido como acompanhador da música ruim. Possivelmente, faz-se necessário mostrar que o violão possa mostrar, aquilo que se pode realmente fazer com qualidade. (MEIRINHOS, 2019).

Há, portanto, na *Escola de música e Artes Cênicas da UFG* uma preocupação legítima e constante em apresentar as possibilidades performáticas que o violão, enquanto instrumento solista, veio adquirindo ao longo das últimas décadas. Entretanto, é importante ressaltar que estas representações relacionadas a uma valorização de aspectos inerentes ao campo de produção musical erudita, reconhecidos e formulados nas instituições acadêmicas e que possuem nelas o seu espaço garantido, não circulam da mesma forma na sociedade goianiense e brasileira, que ainda não absorveram completamente estes investimentos

no instrumento. As lutas de representações se dão de forma evidente ao se verificar o espaço que esta atuação encontra na sociedade como um todo, ao se ouvir o relato dos alunos que experienciam o dentro e o fora da academia. Para o aluno A (2019), apesar de atualmente o violão erudito promovido pela instituição vir se estabilizando na sociedade brasileira como sinônimo de qualidade, ainda há um caráter alarmista e preocupante sobre o futuro do instrumento na sociedade e, conseqüentemente, na própria instituição.

Eu acredito que no Brasil a carreira de concertista é um dilema que transparece em todos nós aqui, pois eu vejo que no cenário mundial, na vertente mais erudita, nós sofremos um distanciamento do violão [...] o violão no Brasil tem se afastado com o que vem acontecendo no mundo. A prova disso é que os principais vencedores de concursos mundiais, quando tem algum brasileiro, você percebe que ele já saiu do país e pegou aula com determinado professor. Para mim, a escola no Brasil pouco consegue produzir um pessoal que represente o país efetivamente [...]. Nesse sentido eu vejo que o violão no país enfraqueceu, e mais especificamente em Goiânia. Quando eu ingressei no Ritter [Colégio estadual Gustav Ritter] em 2003, eu percebi que existia um meio onde o violão tinha um **conceito** já desenvolvido, com alunos com potencial elevado e isso se perdeu com questões políticas. De algum modo aquela parte mais conservadora, de conservatório musical, ou seja, de preservar um conhecimento adquirido vem se perdendo. Eu percebo, depois de tantos anos que, o perfil dos estudantes vem se alterando de um tempo pra cá, penso que talvez por esse processo de massificação da informação, me parece que há uma diferença significativa no perfil dos alunos, aquele viés de conservatório vem cedendo espaço para os anseios da sociedade, ou seja, o aluno vem com a sua música de casa e o professor fica refém do que ele deseja tocar no instrumento. (Aluno A, 2019)

Sobre o campo de produção musical erudito paira um viés conservador, e essa representação transparece na fala dos alunos e professores. Mas circulam também representações que evidenciam preocupações sobre o seu lugar na sociedade, sobre o futuro incerto deste investimento quando o aluno tiver que ali atuar. Enquanto uma parte da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* se coloca aberta ao diálogo e às novas tendências da trama sócio-cultural goianiense, influenciando e sendo influenciada ativamente por esta, há ainda o predomínio de um núcleo conservador, mesmo que seu relato deixe transparecer uma abertura maior à música de outros campos de produção musical. Para os professores ligados ao campo de produção musical popular, a instituição vem se abrindo às novas realidades e promovendo diálogos, porém, existe também um lado forte relacionado ao campo de produção musical erudita, que defende e investe no lugar específico do instrumento na

instituição, no lugar da música de concerto, buscando, através deste investimento, ampliar a influência do violão na sociedade. Para o professor Eurípedes Fontenelle, um dos primeiros violonistas a introduzir o instrumento na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, já comentado no segundo capítulo, o violão de concerto na sociedade goianiense conquistou seu espaço na instituição, mas acha também que isto não aconteceu na sociedade, e que o cenário atual causa preocupação.

Às vezes eu saio daqui de casa e vou ao campus para encontrar com os professores Martelli e Meirinhos, justamente para não perder o contato com esse mundo artístico [...]. Eu vejo assim, o violão cresceu demais e eu gostaria de saber para onde nós estamos encaminhando esses concertistas e professores na sociedade? Com essa música que a gente ouve na televisão, na rádio, quase não ouvimos mais o violão. [...] Havia muito espaço antigamente para você tocar a música clássica, tinha público para ouvir a música que a gente fazia, até o contato com as pessoas era mais próximo. O que me preocupa é isso, se está tendo espaço para o violonista erudito nessa sociedade, e eu fico pensando, para onde está indo esse músico? Você vê uma pessoa tocando o erudito, e toca muito bem! Mas amanhã ele já está tocando chorinho e 7 cordas. Então é preciso ter cuidado com os jovens para não deixar eles mudarem a direção porque eu acho que o violonista tem que saber a qual gênero ele vai se dedicar para não desviar para outro gênero [...] Se não houver uma forma do aluno estudar o violão erudito, viver em torno de concertos [...], ou seja, marcar concerto, tocar, tocar em rádio e televisão, quer dizer, para onde está indo esses alunos eu me pergunto. Porque hoje, essa música da juventude, funk, axé, sertanejo universitário e tal, são gêneros que eles gostam, mas a gente não é contra, mas parece que tomou todos os espaços. **Por isso eu me pergunto aonde está o violão erudito?** A quantidade e a qualidade? principalmente em Goiânia, para onde está indo esse violonista? (FONTENELLE, 2019).<sup>71</sup> [Grifo meu]

Resgatar essa fala do professor Fontenelle se faz importante neste momento do trabalho, já que o contato mais geral com os profissionais e alunos que passam ou passaram pelo viés da música do campo de produção musical erudita<sup>72</sup>, traz uma preocupação constante sobre a sua sobrevivência como profissionais na sociedade. Como já observado na trajetória histórica do instrumento no país e em Goiânia, o violão relacionado ao campo

---

<sup>71</sup> FONTENELLE, Eurípedes B. Ex-Professor de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Introdutor deste instrumento na pré-graduação da instituição. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências de sua residência no dia 21 de março de 2019..

<sup>72</sup> Não pode deixar de ser lembrado que muitos alunos da instituição têm ganho prêmios nacionais e internacionais importantes, conforme já mencionado pelo professor Eduardo Meirinhos.

de produção musical erudito carregou uma tradição forte de luta em prol de seu reconhecimento e aceitação nas instituições de ensino superior. Entretanto, enquanto esse passado aparenta já ter sido superado na academia, outros diálogos se impõem à comunidade acadêmica hoje, levando ao questionamento da abertura da sociedade, como um todo, para absorver os egressos desta academia, sobretudo, se ela mantiver um perfil estritamente conservador. Representações que se cruzam, portanto, na instituição, deixando mais uma vez entrever lutas de representações. Mas a predominância do capital cultural determinante neste campo de produção do ensino musical, que se entrecruza com capitais oriundos de outros campos de produção musical e com o capital simbólico cultivado na instituição que tem uma trajetória histórica consolidada na cidade, com a força das representações comentadas, conduzem a afirmações tais como:

A nossa primeira obrigação é ensinar direito, ou seja, que ele tenha informações intelectuais e práticas para o exercício da profissão de músico e de violonista. A atuação específica, depois que ele sai daqui, vai ser uma decisão dele! Pode dar aula em universidades, particulares, viver de concerto, ou exercer em ambientes e situações de congregação social, socialização. Isso são interfaces do aluno que sai daqui, mas a nossa obrigação aqui é, não somente proporcionar a ele essa capacidade intelectual, mas inserir esse aluno no mundo violonístico, sob todos os aspectos (estéticos, histórica do instrumento, musicologia histórica, conhecimento de literatura e repertório)[...] Um ponto importante são aqueles ex-alunos nossos que fizeram uma pós-graduação que somaram a sua atuação do violonista à capacidade de reflexão sobre a música. É essa a reflexão que pretendemos aqui, é essa a interferência que nós pretendemos fazer na sociedade, através de nossos alunos, um esclarecimento intelectual, social, político, humano e humanista da sociedade goianiense! (MEIRINHOS, 2019)

Por fim, pode ser constatado, depois deste relato, que outras representações circulam relacionadas ao violão na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, representações que remetem também à valorização de um ambiente de formação intelectual acadêmica, profissional e socializador. Por outro lado, os diálogos promovidos pelos personagens, pelos atores sociais desta instituição demonstram que as representações ligadas ao cultivo do capital cultural predominante na instituição não deixam de influenciar o papel do violonista na sociedade goianiense, adentrando outras instituições em que se tornam professores, conduzindo e instigando reflexões sobre a música praticada ao violão nesta sociedade. No final de contas, pode ser afirmado também, a partir dos relatos concedidos,

que a música proveniente do campo de produção musical massivo, conforme definido por Bourdieu (2003), e a partir do diálogo também com Adorno (2002), que refletiu sobre a Indústria Cultural, não tem lugar na instituição. Isto acontece uma vez que esta música incorpora o capital econômico de tal forma, que perde o espaço totalmente para o capital cultural e o capital simbólico que, na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, são muito valorizados, predominantes. A professora Flávia Cruvinel (2019) observou que a música popular que é ali praticada, se difere da música indiscriminadamente difundida pelos meios de comunicação, mencionada também no relato do professor Fontenelle (2019).

Neste campo do representacional considerado, portanto, novamente “atitudes” se evidenciam, ou seja, valorações e investimentos diferentes do sujeito em relação ao objeto de estudo. “Atitudes” se evidenciam incorporadas na “informação” abordadas, nas diferentes falas, práticas e obras observadas, se Moscovici (1978), for novamente lembrado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs identificar as representações e as interações culturais que circulam sobre o violão, observado sob as perspectivas das instituições de ensino de Goiânia selecionadas neste trabalho, compreender os processos identitários daí resultantes. Presente em diversos nichos, executando gêneros musicais diversos, inerente a distintos campos de produção e de ensino da música, este instrumento tem comparecido no cenário musical goianiense desde as suas primeiras décadas, e, no cenário brasileiro, desde o século XIX, o que foi apontado no primeiro capítulo. As instituições de ensino selecionadas e investigadas neste trabalho, vistas não somente como centros de formação musical, mas também como ambientes de interação cultural, evidenciaram representações relacionadas ao instrumento que, no seu cômputo geral, coincidiram com representações que têm circulado no cenário brasileiro e na sociedade goianiense, conforme identificadas no primeiro e no segundo capítulos. Desta forma, os relatos dos personagens que atuam nestas instituições, os ambientes, a infraestrutura dos espaços físicos, os espaços de convivência em que circulam, as mídias de divulgação dos seus objetivos e práticas, as matrizes curriculares e/ou métodos e etapas de ensino, enfim, material e circunstâncias relacionadas ao ensino do violão nestas instituições, foram observados e analisados, visando o que se pensa sobre o instrumento e sobre as interações culturais que tem realizado, pretendendo identificar, no período em que esta pesquisa foi realizada, as representações forjadoras dos processos identitários relacionados ao violão e aos violonistas.

As quatro instituições de ensino da cidade de Goiânia (*Holanda Centro de Educação Musical, Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter, Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás/ Instituto Federal de Goiás (IFG) e Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (EMAC/UFG)*), foram selecionadas nesta pesquisa, de acordo com diferentes possibilidades do ensino institucional do violão, o ensino livre, o ensino técnico e o ensino superior, e de acordo com os vínculos institucionais que cada uma representa, uma instituição particular, uma instituição estadual e duas instituições federais (ensino téc-

nico e superior). Foi constatado que estas instituições atendem a um público específico que procura níveis variados de aproximação com o violão, embora a formação musical do aluno esteja sempre ligada aos objetivos institucionais de cada uma. Este trabalho revelou, portanto, que em Goiânia, o indivíduo que almeja uma carreira profissional, em níveis técnicos ou superior, ou aquele que procura o violão de maneira mais diletante, está amparado pelos diferentes objetivos cultivados por estas instituições de ensino.

Cada instituição, percebida como um campo de produção do ensino musical em Goiânia, de acordo com o seu perfil, com os capitais culturais que ali predominam, faz gerar interações e conflitos, lutas de representações, portanto. Atende ao público goianense de maneira própria, fazendo com que circule na cidade seus *constructos* simbólicos, suas valorações, classificações, categorizações, imagens e idéias sobre o violão. Enquanto uma escola de música particular, que investe mais no ensino livre, a *Holanda Centro de Educação Musical* demonstrou de forma mais evidente, objetivos e uma abordagem metodológica voltada para atender aos anseios dos alunos, para o cultivo de circunstâncias em que o capital econômico predomina. Entretanto, este predomínio acontece em interação e conflito com o capital simbólico que circula na instituição, um capital que investe na afirmação de que se busca ali a música de todo campo de produção musical, desde que esta música tenha qualidade. Apesar de que esta possibilidade de interação entre o capital econômico e o capital simbólico já tenha sido prevista por Bourdieu (2003), conforme citação que consta do início do terceiro capítulo, este espaço de interação cultural onde predomina o capital econômico, fez com que a música proveniente do campo de produção cultural massivo, mais diretamente ligado aos efeitos da Indústria Cultural, encontrasse ali um espaço que não encontrou nas outras três instituições, onde outros capitais culturais têm o predomínio. A música do campo de produção cultural massivo, apesar do capital simbólico que também circula na instituição já mencionado, ganha ali um espaço maior, já que ajuda a manter os alunos na escola, e a manutenção financeira que advém deste fato interfere na própria existência da instituição. A abordagem metodológica, repertórios e a escolha dos profissionais que vão assumir o corpo docente da instituição estão ligados a esta realidade. Ali o violão adquire, sobretudo, uma imagem de *hobby*, atendendo de maneira geral a um público diletante, que deseja tocar o instrumento, mas que não almeja a profundidade nas suas práticas capaz de conduzi-lo, pelo menos, a uma semiprofissionalização.

Por outro lado, as instituições de ensino públicas, incluindo o *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* (um campo de produção do ensino musical estadual

que se encontra em fase de implementação do curso técnico de música), investem em um ensino musical mais formal, com matrizes curriculares e/ou métodos e níveis diferentes de ensino próprios, onde os alunos são avaliados e diplomados, o que já direciona para um capital simbólico que investe na formação de profissionais. Nestas instituições, o predomínio da música proveniente do campo de produção musical erudito é evidente, apesar de não contestarem e não deixarem de promover o diálogo com a música, sobretudo, do campo de produção popular, e se colocarem de forma convicta em luta contra a música do campo de produção massivo, aquela mais diretamente ligada aos efeitos mais radicais da Indústria cultural. A análise do cenário de lutas de representações que ocorre nestas três instituições possibilitou constatar ainda que a entrada da música do campo de produção musical na esfera pública, observado em grau maior ou em grau menor em cada uma delas, tem ocorrido pelo prisma da música popular “concertante” e “apreciativa”, a partir da preocupação constante de se afastar da música do campo de produção musical massivo, ou, mesmo, “folclórico”, que ocorre com mais frequência na instituição particular. O que aponta também para um capital simbólico, que se junta àquele que insiste em cultivar os traços históricos característicos das instituições mais antigas da cidade, como é o caso do cultivo das bandas no *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás/ Instituto Federal de Goiás* (IFG) e a memória constante de uma trajetória de lutas, pioneirismo, transformações e interferência no ensino e formação de músicos na cidade, como ocorre na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* (EMAC/UFG).

Por fim, as quatro instituições pesquisadas, apesar dos seus repertórios, matrizes curriculares e/ou métodos adotados evidenciarem que estão voltados, sobretudo, para o campo de produção musical predominante, o erudito, de evidenciarem lutas de representações que adquirem características próprias em cada instituição, permitem que os processos de circularidade cultural ocorram. Ficou evidente nos relatos de professores e alunos, na observação e discussão sobre as matrizes curriculares e métodos, sobre a adoção de repertórios, inclusive relacionados às apresentações artísticas, que a música de pelo menos dois campos de produção musical tem lugar avalizado nestas instituições e que esses processos de circularidade acontecem ali mais intensos ou não de forma individualizada, através dos diferentes personagens que ali coexistem. Isto em um cenário que não dispensa a observação de lutas de representações que permitem observar a força do capital cultural predominante, que leva ao diálogo do investimento na técnica e na apreciação artística, oriundas do campo de produção musical erudito, com o ensino da música do campo de produção musi-

cal popular, que, por sua vez, não desiste de suas peculiaridades sonoras e da ambiência de seus repertórios e práticas. Se o capital econômico ganha outros matizes neste cenário de interação e de luta de representações (a formação de profissionais que vão viver da sua atividade violonística), o capital simbólico tem seu lugar ali também: preservar o perfil concertante, técnico e artístico do instrumento, proceder os rituais de diplomação, investir nos elementos peculiares de sua trajetória histórica, conforme já apontado. As instituições que possuem diplomação (IFG e EMAC-UFG) permitem uma evidência bem menor deste trânsito nas suas matrizes curriculares, possibilitando uma evidência maior nas práticas e apresentações artísticas com repertórios ecléticos, como por exemplo, no cultivo de núcleos de rodas de choro, de bandas marciais, de *big bands* e bandas de rock; da criação de habilitações em instrumentos nos Cursos de Música mais ligados ao campo de produção musical popular, como a guitarra elétrica e instrumentos de percussão diversos; das apresentações artísticas direcionadas a este campo ou através de repertórios ecléticos. Outra representação emerge destas constatações: a música violonística oriunda do campo de produção musical popular ainda continua tendo que justificar a sua presença nestas instituições, ou seja, precisa passar por pressupostos relacionados à credibilidade da música violonística oriunda do campo de produção cultural predominante, para só assim assegurar ali o seu lugar, que acontece, sobretudo, através das condições que acabaram de ser mencionadas. Resíduos, portanto, de representações que circularam sobre o campo de produção musical popular e sobre um instrumento que teve a sua história e condições idiomáticas a ele relacionadas durante muito tempo.

No entanto, evidenciando outras representações que se colocam frente a estas, em todas as instituições pesquisadas, na atualidade, o violão demonstrou ser o instrumento mais procurado pelos alunos. Luta de representações se evidenciam mais uma vez, portanto, ao se constatar que a procura pelo instrumento acompanhador de gêneros populares se coloca na frente, em relação ao cultivo de um violão concertante solista, muito abordado na música do campo de produção erudita. Representações que circulam na cidade versus representações que circulam nas instituições, portanto, representações que evidenciam outra realidade: se o violão conseguiu superar na sociedade preconceitos em relação às suas possibilidades sonoras, representações que vigoraram tanto tempo no país, conseguiu mostrar e afirmar essas possibilidades, resíduos importantes de sua atuação histórica, da integração social que sempre promoveu, continuam vigentes e predominando na sociedade. Outras representações, portanto, que se colocam.

Por outro lado, se esta pesquisa conseguiu constatar que cada instituição, à sua maneira, está de porta aberta para a música de diferentes campos de produção musical que atuam na cidade, aos diferentes grupos que as adentram, demonstrou também que os indivíduos que as integram (alunos, professores, coordenadores e diretores) se interagem nas suas dependências carregando seus ideais e concepções musicais, as representações que carregam sobre o instrumento, o que acirra as lutas de representações que ali ocorrem, e acaba por interferir também nos capitais culturais predominantes em cada uma, interferindo, mesmo, no nível e intensidade de abertura para que esses processos de circularidade e diversidade ocorram.

A instituição *Holanda Centro de Educação Musical*, ligada ao campo de produção de ensino musical particular, pago, procura atender aos seus alunos se colocando sempre junto às representações que incorporam, advindas da sociedade, representações que revelam que não investem na música do campo de produção musical erudito. Esta instituição depende vitalmente do capital econômico que eles representam. Já no *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*, a demanda das questões relacionadas ao campo político que esta instituição integra na esfera estadual, e que justifica de forma mais direta a sua atuação na sociedade, levou à valorização e investimento na música de ambos os campos de produção musical, erudito e popular, que, no entanto, se interagem e entram em conflito sempre, gerando percepções e representações próprias, apesar de cada campo ter o seu lugar assegurado e a circularidade dependa do professor que se disponha a realizá-la. Já nas instituições federais *Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás/ Instituto Federal de Goiás (IFG)* e *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*, pôde ser constatado que os alunos adentram as instituições e se adaptam às diretrizes do curso de violão oferecido de forma mais tranquila e menos conflitante, já sabe de antemão o que vão encontrar lá e aceitam com menos conflitos as condições. Estas duas instituições estão mais ligadas, através dos interesses de seus personagens e da própria instituição, ao campo de produção musical erudita, no entanto, isto não evita conflitos e lutas de representações relacionadas à sua interação com um cenário mais amplo, aquele que levou ao questionamento de professores, como foi o caso do ex-professor e responsável pela introdução do violão na *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Eurípedes Fontenelle (2019), sobre o campo de trabalho dos egressos destas instituições: o que está fazendo a maioria dos alunos que se graduaram em violão? A formação que tiveram contribuiu para a sua integração como violonistas na sociedade?

A pesquisa realizada neste trabalho, portanto, revelou que as representações históricas que acompanharam o violão na sua trajetória histórica (preconceito, instrumento acompanhador, instrumento com poucas capacidades técnicas e musicais, dentre outras), e, depois, (instrumento reconhecido nas suas possibilidades idiomáticas e sonoras, necessidade de interagir com o cultivo de uma música de concerto e com a apreciação artística, necessidade de profissionalização e integração com o mercado), permanecem e estão em vigor, estão presentes na sociedade, interagindo com os seus campos de produção musical de ensino, e que, sob o ponto de vista destas instituições, pode haver um reforço ou um novo direcionamento destas representações. Este processo permitiu considerar ainda que, os indivíduos que carregam o violão nestas instituições da sociedade goianiense, incorporam sentidos, símbolos e significados próprios da relação que estabelecem com a música de diferentes campos de produção musical, o que caracteriza e peculiariza os diálogos culturais que acontecem ali.

Por fim, considerando o levantamento bibliográfico realizado para embasar este trabalho, pôde ser constatado que existe uma escassez de materiais que abordam os processos identitários e as representações que circulam sobre o violão na sociedade brasileira e, especificamente na sociedade goianiense, que interessa à atual pesquisa. Apesar da mesma ter cumprido o que se propôs, ou seja, ter conseguido chegar a algumas considerações sobre o representacional relacionado ao violão e aos violonistas que circulam em alguns dos principais campos de produção do ensino musical que inclui o violão em Goiânia, constatar o estabelecimento de interações e conflitos destas representações com as representações que circulam de forma mais ampla na cidade, espera-se que ela possa ter ainda uma outra função: fomentar novas investigações sobre o assunto, acrescentando outras instituições, levantando novos materiais e perspectivas que aprofundem o que foi aqui iniciado.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALFONSO, S. M. **Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil**. Uberlândia, MG. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Uberlândia. 2005.
- ARAÚJO, M. de. **A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. São Paulo: Ricordi, 1963.
- AUGUSTO, A. **A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil**. v. 23/1 Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro. p. 67-91, 2010.
- BARTOLONI, G. **Violão: a imagem que fez escola**. São Paulo 1900 – 1960. 2000. 309 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.
- BRASIL. MEC. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, no 9394/1996
- BORGES, M. H. J. **A Música e o Piano na Sociedade Goiânia**. Goiânia: FUNAPE, 1998.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003a.
- \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003b.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CHARTIER, R. **A História Cultural entre práticas e representações**, 2 ed. Lisboa Difel, 2002.
- CHARTIER, R. Revista das Revistas. **O mundo como representação**, São Paulo, v.5 n. 11, p. 173-191. 1991.
- CASTAGNA, P. **Apostilas do curso de História da Música Brasileira**, IAM/UNESP. São Paulo, 2003. 15v. (site Unesp)
- CHAUL, N. N. F. **Goiânia: A capital do sertão**, Revista UFG. Ano XI nº 6. Junho 2009.
- DAMACENO, J. **I Centenário de Antonio Rebello (II)**. AV.RIO Associação de Violão do Rio. Rio de Janeiro, p. 5. Ano III, n. 1, jan. 2003.
- DUDEQUE, N. **História do violão**. Editora UFPR. Paraná, p. 102-103. 1994

FRAGA, O. **Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação trabalho**. Curitiba, PA. Apresentado no I simpósio acadêmico de violão da Embap, 2007.

FURTADO, F. V. **O Violão Na Cidade De Goiânia: Trajetória histórica, principais personagens**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2016.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T.. **Métodos de Pesquisa**. 1ª ed. Rio Grande do Sul, Editora UFRGS. 2009.

GINSZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. DP&A. Rio de Janeiro, 2014.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 24ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Ed. Perspectiva, São Paulo, SP, 2014.

MAUL, C. **Catullo: sua vida, sua obra, seu romance**. Rio de Janeiro: Editora e Imprensa de Jornais e Revistas S.A. 1971, p. 67-69.

MEIRINHOS, E. **Fontes manuscritas e impressas dos 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997. 2 volumes. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MELO, O.C. **As práticas e representações de leitura na cidade de Goiânia(1937–1960)**. Inter-Ação, Goiânia, v. 38, n. 1, p. 203-217, jan./abr. 2013.

MENEZES, P. C. **Imagens do Brasil na música erudita do século XX: reflexões conceituais sobre identidades culturais brasileiras**. Per Musi. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.246-268.

MICHELS, U. **Atlas de Música**. Ed. Alianza Editorial. Madrid, Espanha, 2009.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

MOSCOVICI, S. **A Representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

OROSCO, M. T. dos S.. **O Compositor Isaias Savio E Sua Obra Para Violão**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PALACÍN, L.; MORAES, M. A. de S. **História de Goiás**. Goiânia: Ed. da UCG, Editora Vieira, 2008.

PEREIRA, M. F.; GLOEDEN, E. **De maldito a erudito: caminhos do violão clássico no Brasil**. Revista de Ciências Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, v. 10, p. 68-91, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário**, Revis Brasil de História, São Paulo, v.15, n29, p 9-27. 1995.

\_\_\_\_\_. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_. **brasileira: o diálogo com docentes através de um questionário**, Belo Horizonte, MG, n.31, p. 215-234. 2015.

PIETROBON, S. R. G. **A prática pedagógica e a construção do conhecimento científico**. Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, p. 77-86, jul.-dez. 2006.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu. **Memória musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, Campinas, 2008

RANGEL, Mary. **“Bom Aluno”: Real ou ideal?**. Ed. Vozes. Petrópolis, RJ, 1997.

RIBEIRO, Mario S. **As guitarras de Alcácer e a guitarra portuguesa**. Lisboa: [s.n.], 1936, p. 25.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A Modinha em Vila Boa de Goiás**. Goiânia: Ed. da UFG, 1982.

ROWLAND, Robert. **Patriotismo, povo e ódio aos portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente**. In JANCÓ, Istvan: Brasil. Formação do Estado e da Nação. São Paulo: Hucitec, 2003.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa Lobos: Processos Composicionais**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **A produção social da identidade e da diferença. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1975, p. 07-08.

SOUZA, L. S. de. **Ensino de violão para violonistas solistas em uma classe de seminários em instrumento na graduação**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia. 2015.

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

TAUBKIN, M. **Violões do Brasil**. Ed. Senac. São Paulo, 2007.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular de índios, negros e mestiços**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 1972.

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

VICENTE, G. **Triunfo do Inverno**. Ed. Marques Braga, Lisboa, Imprensa Nacional, 1934.

VOLPE, M. A. “**Por uma nova Musicologia**”. Revista Música em Contexto. Ano 1, n.1, set. 2007, p. 107-122.

#### SITES ELETRÔNICOS:

Alunos da orquestra de violões do IFG. Disponível em:

<http://www.ifg.edu.br/component/content/article?id=9619:grupo-de-violoes-se-apresenta-no-campus>> Acessado em: 05 Jun 2019

ANTUNES, Gilson; CASTAGNA, Paulo. 1916: O violão brasileiro já é uma arte. Revista Eletrônica de Violão, São Paulo, p. 1-5, out. 1996. Publicado em: Cultura Vozes, 1994, p. 1. Disponível em: <<http://www.cce.ufpr.br/~ofraga/jacomino.html>> Acessado em: 02 fev. 2002.

Associação Goiana de Violão (GOVIO). Disponível em:

[https://www.facebook.com/pg/Govio-Associacao-Goiana-de-Violao-553293178036682/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Govio-Associacao-Goiana-de-Violao-553293178036682/about/?ref=page_internal) Acessado em 24 Mai/2019

Capa de um método do século XVI. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola\\_de\\_m%C3%A3o\\_\(Vihuela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_(Vihuela)) Acessado em 23 julho de 2018

Fachada *Art Déco* do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter* e Capela. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/gustav-ritter-recebe-inscricoes-para-cursos-de-musica-133773/> Acessado em: 30 Out 2019

Faixa da entrada da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Disponível em:

<<https://www.google.com/search?q=escola+de+música+e+artes+cênicas+da+ufg+endereço&rlz=1C1CHBD>> Acessado em: 05 Set 2019

*História da Música Brasileira - Cap. 1. Introdução & primeiros tempos da música no Brasil.* Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&t=215s>> Acessado em 20 Mai 2018.

<<http://www.curtamais.com.br/goiania/confira-o-antes-e-depois-de-20-lugares-de-goiania-com-diferenca-de-ate-80-anos>> Acessado em: 24 julho 2018

KANJI, Ricardo. Vídeo História da Música no Brasil – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&list=RDWO1Uwyn62v4>> Acessado em 20 de maio de 2018.

Laboratório de Prática e Composição para Violão em Conjunto, Disponível em: [www.emac.ufg.br/n/42660-laboratorio-de-pratica-e-composicao-para-violao-em-conjunto](http://www.emac.ufg.br/n/42660-laboratorio-de-pratica-e-composicao-para-violao-em-conjunto) Acessado em: 10 Jul 2019.

Método de Iniciação ao violão de autoria de Henrique Pinto utilizado no *Instituto de Educação*. Disponível em: [www.ricordi.com.br/busca.asp?palavrachave=inicia%E7%E3o+ao+viol%E3o&por=todas&image.x=0&image.y=0](http://www.ricordi.com.br/busca.asp?palavrachave=inicia%E7%E3o+ao+viol%E3o&por=todas&image.x=0&image.y=0) Acessado em: 04 Mar 2019

Método Henrique Pinto <http://teoriamusicaldownload.blogspot.com/2014/05/iniciacao-ao-violao-vol-i-henrique-pinto.html>> Acessado em: 28 Ago 2019

Método Isaiás Savio <http://loja.tray.com.br/metodo-estudos-para-1o-ano-de-violao-isaias-savio-pr-2951-310951.htm> Acessado em: 28 de Ago 2019

Método TKT: <<http://tktmusical.com.br/?l=/Cursos-TKT-Musical-Viol%E3o%20Popular>> Acessado em 28 abr 2019

PRADA, Cecília. *A magia do violão*. Problemas Brasileiros Sesc-SP. Disponível em <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/922\\_A+MAGIA+DO+VIOLAO](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/922_A+MAGIA+DO+VIOLAO)> 2001 Acessado em: 6 Fev 2019

Print do site da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Disponível em: < <https://www.emac.ufg.br/>> Acessado em: 12 Set 2019

Rampas que interligam os três pavimentos do prédio da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG* Disponível em: <https://www.ufg.br/p/6419-campus-samambaia-goiania> Acessado em: 05 Set 2019

Recital no Centro Cultural da UFG 2018. Duo Professora Ana Flávia Frazão da EMAC/UFG e o violoncelista alemão Bernhard Lörcher, Disponível em: <https://www.dm.com.br/entretenimento/2018/08/bernhard-lorcher-e-ana-flavia-frazao-abrem-temporada-da-serie-concertos-ufg/> Acessado em: 06 Set 2019

Site da *Holanda Centro de Educação Musical* - Disponível em: <http://www.escolademusicaholanda.com.br/what-i-do/> Acessado em 28 abr 2019

Site da Igreja Matriz de Campinas Nossa Senhora da Conceição. Disponível em: <http://www.matrizdecampinas.com.br/index.php/parouquia/historia/5547-nossa-parouquia-e-sua-historia> Acessado em: 12 fev. 2018).

Site do Instituto Gustav Ritter: Disponível em: < <https://gustavritter.educacao.go.gov.br/historico/> > Acessado em 16 Ago 2019>

Site IFG Disponível em: <http://www.ifg.edu.br/estudenoifg/17-ifg/ultimas-noticias/10104-historia-do-ifg> Acessado em 23 Ago 2019.

TV UFG Disponível em: <<http://www.tvufg.org.br>> Acessado em: 09 Set 2019

Viola histórica. Disponível em: < <https://www.thisisclassicalguitar.com/vihuela-history-and-style/#prettyPhoto> > Acessado em 23 jul 2018

ZANON, F. *Violão com Fábio Zanon: A Arte do Violão – ep. 25. O Violão no Brasil*. programa exibido pela rádio Cultura FM em 2006. Disponível em: <<http://aadv.alotSPACE.com/download.html>> Acessado em 25 de maio de 2018

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: A Arte do Violão – ep. 25. O Violão no Brasil*. programa exibido pela rádio Cultura FM em 2006. Disponível em: <<http://aadv.alotSPACE.com/download.html>> Acessado em 25 de maio de 2018

## ENTREVISTAS:

AGUIAR, Carlos. Aluno de violão do 1º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 25 Novembro 2018.

AMARAL, Diones. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Holanda Escola de Música no dia 20 de novembro de 2018.

ASSUNÇÃO, Marco Antônio. Aluno de violão do Curso Música/ Habilitação Instrumento-Violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 12 de dezembro de 2018.

BORGES, Reinaldo. Professor de violão do do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida a este pesquisador nas dependências da instituição no dia 03 de dezembro de 2018.

CRUVINEL, Flávia Maria. Professora de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 03 de julho de 2019.

FONTENELLE, Eurípedes B. Ex-Professor de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Introdutor deste instrumento na pré-graduação da instituição. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências de sua residência no dia 21/03/2019.

FREITAS, Evanildo. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 21 de novembro de 2018.

HOLANDA, Júlia (2018). Diretora da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador no dia 23 Nov 2018.

JARDIM, Guilherme. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 21 de novembro de 2018.

MACHADO, Franklin. Professor de violão da *Holanda Centro de Educação Musical*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 25 de agosto de 2018.

MEIRINHOS, Eduardo. Professor de violão e atual Diretor da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 04/02/2019.

MELO, Rejane de. Coordenadora de música do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 03 de dezembro de 2018.

MENDONÇA, Maurício. Professor de violão e coordenador do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 23 Jul 2018.

OLIVEIRA, Jorge Luiz. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 28 de novembro de 2018.

OLIVEIRA, Sílvio. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 29 de novembro de 2018.

RAMOS, Larissa. Aluna de violão do 4º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 25 Novembro 2018.

SILVA NETO, João Fernandes. Professor de violão da *Escola de Música e Artes Cênicas da UFG*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da Escola no dia 19 de fevereiro 2019.

SILVA, Jonathan. Aluno de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida a este pesquisador nas dependências da instituição no dia 28 de novembro de 2018.

SOUSA, Alberto. Professor de violão do *Instituto de Educação em Artes Prof. Gustavo Ritter*. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências da escola no dia 29 de novembro de 2018.

SOUZA, Isabela. Aluna de violão do 4º Ano do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 27 Nov 2018.

VALOZ, Felipe. Professor de violão do Curso Técnico e Integrado do *Instituto Federal de Goiás*, docente titular que já ocupou o cargo de chefia do Departamento 1. Entrevista concedida ao pesquisador nas dependências do Instituto no dia 27 Novembro 2018.