



VIOLINO POPULAR BRASILEIRO: UMA BREVE HISTÓRIA ATRAVÉS DE GRAVAÇÕES

Guilherme Pimenta e Almeida¹

Resumo: “Violino Popular” ou “Violino Popular Brasileiro” são os termos usados por alguns violinistas e músicos em geral para se referir à inserção do violino no contexto da música popular brasileira. Embora esse ainda pareça um fenômeno novo ou inesperado, nota-se que durante o surgimento do rádio, o violino foi amplamente utilizado no contexto não-erudito. Por razões que ainda carecem de maior pesquisa, na segunda metade do século XX, o violinista popular deixou de frequentar este ambiente musical, para só voltar aos holofotes no início do século seguinte. O presente artigo pretende ilustrar a trajetória desse instrumento em nossa cultura popular usando o levantamento das principais gravações como base argumentativa.

Palavras-chave: Violino; Violino Popular; Violino Popular Brasileiro; Era do Rádio.

BRAZILIAN POPULAR VIOLIN: A BRIEF HISTORY THROUGH RECORDINGS

Abstract: “Popular Violin” or “Brazilian Popular Violin” are the terms used by some violinists and by musicians in general to refer to the insertion of the violin in the context of Brazilian popular music. Although this still seems like a new or unexpected phenomenon, it is worth noting that during the emergence of radio, the violin was widely used in non-erudite contexts. For reasons that still require further research, in the second half of the 20th century, the popular violinist stopped starring in the musical environment and only returned to the spotlight at the beginning of the following century. This article aims to illustrate the trajectory of this instrument in our popular culture using a survey of the main recordings as an argumentative basis.

¹Guilherme Pimenta é violinista e compositor. Se destaca em sua atuação o trabalho de inserção do violino na música popular e improvisação. Em 2024, irá lançar seu quarto disco. Atuou como professor substituto de violino na UFRJ, e ministra oficinas sobre improvisação. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado na UNIRIO, com bolsa do CNPq. Email de contato: guiviolino@yahoo.com.br.

Keywords: Violin; Popular Violin; Brazilian Popular Violin; The Radio Age.

VIOLÍN POPULAR BRASILEÑO: UNA BREVE HISTÓRIA A TRAVÉS DE GRABACIONES

Resumen: “Violín Popular” o “Violín Popular Brasileño” son los términos utilizados por algunos violinistas y músicos en general para referirse a la inserción del violín en el contexto de la música popular brasileña. Aunque esto todavía parece un fenómeno nuevo o inesperado, se observa que, durante el surgimiento de la radio, el violín era ampliamente utilizado en contextos no eruditos. Por razones que aún requieren mayor investigación, en la segunda mitad del siglo XX, el popular violinista dejó de tener un papel protagonista en el mundo musical y sólo volvió a ser protagonista a principios del siglo siguiente. Este artículo pretende ilustrar la trayectoria de este instrumento en nuestra cultura popular utilizando como base argumentativa un recorrido por las principales grabaciones.

Palabras clave: Violín, Violín Popular; Violín Popular Brasileño; La Era de la Radio.

1. Como tudo começou

O recente uso dos termos “Violino Popular” e “Violino Popular Brasileiro” se refere principalmente a violinistas que desempenham a função de solistas na música popular. Tal função muitas vezes inclui também os trabalhos de arranjador e compositor das obras apresentadas. Outro aspecto recorrente entre esses instrumentistas é a presença da improvisação em suas apresentações. É sabido que a presença do violino na música popular brasileira também se estende, para o âmbito de gravações ou *shows* de grupos que utilizam esse instrumento seja como solista ou em um *naípe* de cordas. Em muitas dessas ocasiões, há um arranjo pré-definido e o violinista interpreta a partitura da maneira tradicional, não sendo necessário nenhum conhecimento prévio sobre como tocar gêneros populares ou como improvisar. Tais casos não fazem parte do escopo desta pesquisa. Assim, para fins de foco argumentativo, ao tratar aqui de Violino Popular, é importante esclarecer que me refiro especificamente aos casos de violinistas solistas, que improvisam e que dedicam seus esforços principalmente à música popular.

Após conhecer o trabalho de alguns pesquisadores como Isidoro (2020), Fillat (2018), Werneck (2013) e Pontes (2012), percebi que o violino sempre esteve presente em diversas manifestações musicais no Brasil desde o fim do século XVI. Os europeus, dentre várias tradições culturais que importavam de suas terras para a nossa, traziam também, através de seus instrumentos, compositores e instrumentistas, o seu modo de fazer música. Sobre a chegada do violino nas terras

brasileiras, podemos notar um fenômeno comum a várias outras culturas que se reformularam após a colonização:

(o violino) tornou-se instrumento símbolo da música europeia de concerto, cujo desenvolvimento corre paralelo à própria história da música no ocidente. No entanto, observa-se que o violino também teve franca difusão não apenas nas músicas de tradição oral de Europa e Américas assim como na música popular urbana dos diferentes continentes, como por exemplo, o violino country norte-americano, o violino estilo cigano do Leste Europeu, o violino *jazz* ligado à escola francesa de Stéphane Grappelli e ainda, o violino no tango argentino. O mesmo se deu no Brasil. WERNECK (2013, p.10).

Em sua pesquisa, Luciano Ferreira Pontes cita Mariana Isdebski Salles (2007) para refletir sobre a chegada do violino no Brasil:

De acordo com esta autora há indicações concretas da presença violinística no Brasil a partir do século XVIII, identificada em obras da época como o Recitativo e Ária de Caetano de Melo Jesus, mestre de capela em Salvador; relata ainda que nesta época o violino era bastante conhecido e muito praticado nas Minas Gerais. (PONTES, 2012, pág.1).

Os conhecimentos sobre as atividades musicais no período do Brasil colonial (1500-1822), segundo o que constatei nesta pesquisa, são relativamente escassos. Diante disso, a tarefa de levantar dados específicos sobre a história do violino nessa época se torna difícil. No mesmo capítulo em que Pontes (2012) relata essa dificuldade, também cita o pesquisador Luiz Heitor Correia de Azevedo (para trazer informações interessantes:

Ainda segundo o autor, as artes foram praticadas e ensinadas no período colonial pelos padres em missão jesuítica. Mariz (2005) relata que durante os dois primeiros séculos de colonização portuguesa, a música esteve fortemente ligada à igreja e ao movimento de catequização. Salienta ainda que a prática musical era utilizada como um importante instrumento auxiliador na conversão dos índios, que eram ensinados a cantar, dançar e tocar vários instrumentos. (PONTES, 2012, pág. 8).

Em outro ponto de sua pesquisa, Pontes ressalta a influência que a vinda da família real exerceu no meio musical brasileiro:

A vinda da família real portuguesa para o Brasil no século XIX, ofereceu vantagens substanciais ao desenvolvimento da música no Brasil. Paulinyi (2010, p. 49) comenta que este acontecimento “trouxe dezenas de músicos notáveis e possibilitou a impressão e circulação de partituras contemporâneas.” (PONTES, 2012, pág.11).

Isidoro também comenta as dificuldades que encontrou em sua pesquisa sobre o violino no período colonial, até pelo fato do instrumento ter sido muitas vezes confundido com a rabeca.

Quando recorremos aos dados históricos sobre o violino na música que acontecia fora do eixo da música de tradição europeia dentro do Brasil, nos deparamos com a incipiência destes. Além da dificuldade em descrever ou diferenciar o que seria violino ou uma rabeca no século XIX, muitos autores optavam por não relatar as manifestações culturais que absorviam o violino no contexto popular ou registravam com indiferença, trazendo uma conotação de que tais ocorrências não teriam relevância, ou tratavam-se de um ofício menor. ISIDORO (2020, pág. 47).

Já Débora Borges da Silva (2005), ao explorar informações sobre o início do violino no Brasil, revela que um célebre compositor de modinhas do início do século XIX chamado Gabriel Fernandes da Trindade (179?-1854) era também violinista, o que pode ser mais um indício da presença do instrumento neste gênero popular. Além disso, alguns registros sobre a música feita no Brasil por volta de 1750 pelos barbeiros, costumam indicar a presença da rabeca como comentado por Ana Cristina Werneck.

A música de barbeiros – trata do que é considerada a primeira manifestação urbana e popular da música instrumental com função de entretenimento. Nos registros sobre o instrumental destes grupos está presente a rabeca. Procuramos esclarecer as diferenças e semelhanças entre as nomenclaturas rabeca e violino, comprovando que, até o final do século 19, se confundiam no mesmo instrumento. WERNECK (2013, p. 16).

Na pesquisa “O Violoncelo, entre o Choro e a Improvisação” (2006), Ocelo Mendonça fala sobre a *Música de Barbeiros*. No fim do século XIX, os barbeiros no Brasil eram considerados como “faz-tudo” uma vez que além de cortar cabelo, se dedicavam também a outros ofícios, como dentista ou músico. Muitos deles eram ex-escravizados que tocavam juntos em pequenas bandas ambulantes chamadas de *charangas* ou *ritmos de senzala*. Sua música era requisitada tanto em eventos religiosos quanto em festas de rua. Nessas manifestações era comum que o violino fizesse parte da instrumentação do grupo. Também não é raro que a bibliografia apresente certa confusão com relação à terminologia de rabeca e violino, pois muitas vezes, como já mencionei, ambos os instrumentos eram chamados pelo mesmo nome. Ao citar Antônio Nóbrega, Vieira, assim como Isidoro, afirma que, até certa época, violino e rabeca não eram diferenciados:

Segundo Antônio Nóbrega, o violino no Brasil, até meados do século XIX, ainda era conhecido como rabeca. Foi a partir do século XX, que o nome violino começava a substituir o termo rabeca. No meio rural, a designação rabeca permaneceu-se intocável. Aí ocorre um fenômeno sociocultural; como nem sempre a população da época era dotada de recursos para adquirir um violino, criou-se a necessidade de o construir. Essa construção, se dava a partir de uma vaga lembrança do que era um violino

(via olhar, tradição oral) e, utilizando as madeiras que lhes eram de fácil acesso. Cria-se aí, uma espécie de luteria popular. (VIEIRA, 2013, p.16).

Com a reinserção relativamente recente do violino em alguns estilos da música popular brasileira como samba, choro, forró e bossa nova, o termo “violino popular” (ou “violino popular brasileiro”) passou a ser usado por alguns violinistas. Embora o termo tenha se difundido através dos trabalhos dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik no início do século XXI, o “violino popular” já foi usado pelo escritor Mário de Andrade em seu "Dicionário da Música Brasileira" em 1929. Andrade, assim como muitas pessoas de sua época, considerava que o violino popular era o mesmo que rabeca. Sobre esse antigo instrumento de origem árabe e que, felizmente, ainda se faz tão presente na música nordestina e outras tradições no interior do país, ele escreveu (p. 423): “rabeca é como o violino é chamado pelo homem comum no Brasil”. Apesar da obviedade da associação proveniente da semelhança física entre os instrumentos, a relação estabelecida por Andrade entre violino popular e rabeca não deixa de, em certo ponto, ter um quê de premonitória. Hoje em dia, o violinista popular, ao interpretar gêneros como forró, está buscando emular o som da rabeca em seu próprio instrumento. Da mesma maneira, ao tocar choro, como ressaltado por Krassik e Herz no trabalho de Fillat (2018), o violinista deve buscar imitar o cavaquinho ou o bandolim, que são instrumentos de referência desse gênero.

À medida que o século XIX ia se aproximando do fim, o império estava a ponto de se tornar República e diversas influências culturais se misturavam no cotidiano brasileiro. A polca, dança surgida em meados de 1850 na República Tcheca, para logo em seguida se tornar um sucesso em toda a Europa, não demorou para também virar moda nos salões cariocas. A diferença era que, por aqui, os músicos, quando interpretavam esse tipo de música sob a influência da rítmica africana do lundu, imprimiam na polca um gingado diferente. Foi nesse contexto que começou a surgir o que mais tarde foi definido como gênero do *choro*.²

O próprio choro teve como definição ser uma maneira abasileirada de tocar os estilos que chegavam pelas partituras europeias. (...) Quais características musicais levaram o ilustrador francês (Debret) a apontar um modo diferenciado na execução das valsas e contradanças pelos músicos negros? (WERNECK, 2013, p. 21).

Lucas de Campos Ramos fala da relação entre as danças europeias e as danças africanas:

Muitos pesquisadores admitem, portanto, a genealogia do Choro como o resultado, sobretudo, do cruzamento entre aspectos musicais europeus e

² Para um maior aprofundamento sobre a história do choro e suas particularidades, sugerimos os trabalhos de Cazes (1998), Sève (2015), Ramos (2016) e Machado/Martins (2006).

africanos. Tal cruzamento é frequentemente visto como as articulações entre as melodias européias e os ritmos africanos. Em relação a tais articulações culturais, é preciso ter em mente a constituição da Polca tradicional, originária da Boêmia, pois esta parece ter sido a principal influência europeia na constituição do choro. (RAMOS, 2016, p. 94).

O mesmo pesquisador ainda usa o termo “sincrético caldeirão antropofágico” para se referir à mistura de lundus, polcas, habaneras, maxixes e tangos que permeavam o universo composicional do fim do século XX no Brasil. Para driblar o preconceito da elite, alguns compositores clássicos que se aventuravam na música popular chegaram a publicar partituras sob pseudônimos. Francisco Mignone usava o pseudônimo de Chico Bororó, enquanto Ernesto Nazareth assinava algumas músicas como Renaud e Villa-Lobos como Epaminondas Villalba.

Pontes cita a pesquisadora Cristiane Cibeles de Almeida para reforçar a importância que a mistura cultural teve na criação dos estilos musicais brasileiros:

Segundo Cibeles (2006), o processo de formação de uma expressão autêntica da música brasileira foi resultado de uma trama cultural complexa que, aos poucos, se organizou por meio do amálgama de uma multiplicidade de vozes culturais, principalmente com a integração entre a música popular urbana e a de concerto no final do século XIX. A autora indica que este processo de ligação entre as culturas foi responsável pelo desenvolvimento de inúmeros gêneros populares do Brasil. PONTES (2012, p. 29).

É natural que em um contexto tão plural quanto o do Brasil do Regime Imperial, os músicos transitassem entre diferentes estilos e acabassem trazendo influências de um meio para o outro.

Em fins do século XIX, o Rio de Janeiro abarcava uma população miscigenada composta por mais da metade de negros e mestiços e cerca de vinte e cinco por cento de estrangeiros. Nesse cenário se formava um contexto que possuía músicos que circulavam pela música de concerto e pela popular urbana (Vermees, 2014). Também foi nesse momento que começaram a surgir gêneros de música popular nos centros urbanos. A capital da República apresentava um meio musical variado com ambientes delimitados, onde se poderia encontrar a música europeia produzida nas capelas, teatros e clubes frequentados por membros da elite. Enquanto isso, nas ruas ou nos teatros populares frequentados pelas classes mais baixas como o de São Januário, percebia-se que gêneros populares tomavam forma por meio dos músicos que utilizavam as melodias vindas dos teatros mais nobres como atrativo para o público subalterno (Werneck, 2013). ISIDORO (2020, p. 105).

Apesar de ser um dos nossos gêneros mais antigos, o choro ainda se mantém bastante vivo através das rodas nas praças, bares, restaurantes e teatros pelo Brasil afora, despertando interesse de músicos e apreciadores. Sobre a diversidade decorrente da maneira como essa música foi criada, Mário Sève afirma:

O Choro como gênero musical possui traços de identidade que formam um estilo que, por sua vez, abrange vários outros subestilos. São traços marcados por diversos padrões de recorrência em um repertório que chega, atualmente, a cerca de um século e meio de existência. Entende-se a origem dessa música instrumental brasileira a partir do surgimento de polcas (europeias) adaptadas a uma maneira peculiar de composição e interpretação (brasileira) está fundamentada no uso de uma instrumentação à base de violões, cavaquinho e instrumento solista (como a flauta). (SÊVE, 2015, p. 67).

Em seu livro de memórias, o cavaquinista amador Alexandre Gonçalves Pinto, vulgo "Animal", descreve algumas rodas e cataloga diversos músicos que se dedicavam ao choro no Rio de Janeiro entre 1870 e 1935. Em sua extensa lista de instrumentistas, podemos encontrar ao menos sete violinistas. Nos trabalhos de Silva (2005), Werneck (2013) e Isidoro (2020) descobrimos alguns desses nomes: "Velho Grey", Guilherme Cantalice, Ferreira Dias, Pinguça, Ernestino Neto e Chico Cerpa.

Os músicos que contribuíram para a existência do violino na música popular urbana viveram no final do século XIX e início do século XX. Isidoro (2013, p.27) apontou que os primeiros relatos da atuação de violinistas no cenário da música popular coincidiram com a gênese do choro no Brasil a partir de 1870. FILLAT (2018, p. 20).

Mathilde Tania Fillat ainda analisa dois contos do escritor Machado de Assis e demonstra como a problemática entre os universos erudito e popular já se fazia presente no cotidiano da sociedade brasileira da virada do século XIX para o XX. A pesquisadora estuda as metáforas e significados em *Um Homem Célebre* (1883), conto sobre um compositor de polcas que queria criar uma obra prima da música clássica e *O Machete e o Violoncelo* (1897), no qual o protagonista se vê dividido entre esses dois instrumentos (Machete é um tipo de cavaquinho); Fillat menciona o problema criado no cruzamento entre a música erudita e a música popular:

Machado de Assis, quando trata das relações entre o erudito e o popular no Brasil, ataca o lugar precário da música de concerto ao contrário da música popular que invade tudo; tendo a polca como o único gênero musical que tem mercado no Rio de Janeiro desse fim do século XIX. (FILLAT, 2018, p. 21).

Os violinistas que atuavam na época retratada nestes contos enfrentavam os mesmos dilemas dos instrumentistas machadianos: seguir o brasileiro ou o tradicional europeu, o coloquial ou o formal, o local ou o universal. Esse conflito, tratado aqui no âmbito musical, estava também estampado na sociedade como um todo.

Pontes traz uma reflexão interessante sobre a dicotomia erudito/popular:

Chartier (1998) afirma que cultura popular e erudita não podem ser olhadas separadamente e sim interligadas; ainda segundo o autor, é visível uma tentativa de domínio da cultura erudita em relação à popular, pois afinal, acabam se fundindo. PONTES (2012, p. 27).

Embora a documentação disponível sobre a música no Brasil colonial ainda seja rara, a ideia de que o violino, desde o seu aparecimento por aqui, era um instrumento versátil e usado em vários estilos diferentes é muitas vezes reforçada. Apesar disso, percebe-se como o instrumento, a despeito de toda sua trajetória, ainda é majoritariamente associado ao contexto da música erudita. Quando se fala em violino no Brasil, a tendência é de que a primeira associação do instrumento seja a uma orquestra sinfônica. O movimento chamado por alguns pesquisadores de “violino popular brasileiro” contribui também para a quebra desse paradigma.

Uma das primeiras pesquisas acadêmicas a usar o termo “violino popular” foi feita em 2005 e logo em seu início podemos ler:

Muito se fala do "violino popular", ou do violino na música popular brasileira, nos dias de hoje. De um modo geral, o emprego desta expressão procura conferir um caráter de novidade ao assunto, como se de forma totalmente inusitada e inesperada, o violino adentrasse o palco da música popular tendo sobre si todos os focos. SILVA (2005, p. 3).

Essa impressão de novidade não vem do fato do violino nunca antes ter sido usado em contextos populares. Pelo contrário. As pesquisas de Werneck (2013) e Fillat (2018) ou os registros como o livro de memórias do Animal (1936) reforçam a hipótese de que o violino no Brasil era também um instrumento de rua por ser naturalmente inserido nas culturas populares e de tradição oral. Essa prática é uma reminiscência do próprio surgimento do instrumento no início do século XVI.

Uma das mais estranhas ocorrências na história da música foi a emancipação do violino. De sua função como provedor de alegria, popular mas essencialmente marcador de música para dança, foi transformado, num espaço de tempo impressionantemente pequeno em um veículo da mais alta e sofisticada arte. SALLES (2004, p.13).

No Brasil, o crescimento da rádio na primeira metade do século XX foi, de certa forma, um incentivo para que vários violinistas focassem seus trabalhos na música popular brasileira. Alguns dos maiores destaques entre esses violinistas, como Fafá Lemos, já foram objeto de pesquisa em outros textos acadêmicos e também serão aqui abordados.

Nesse período, muitas rádios foram responsáveis pela contratação de uma diversidade de músicos, inclusive muitos violinistas que, por meio desse mercado de trabalho, puderam impulsionar suas carreiras na música popular nacional. A partir da década de 1940, surge o período conhecido como a Era da Rádio no Brasil. ISIDORO (2020, p. 64).

Posteriormente, a lacuna de algumas décadas entre 1960 e 2000, época na qual os violinistas aparentemente deixaram de ter interesse ou demanda de trabalho com música popular, pode ter sido um dos motivos que solidificaram a ideia de que o violino seria um instrumento inerente apenas ao ambiente das orquestras de música erudita. Outro provável motivo, seria o de que o violino passou a ser cada vez menos requisitado como solista ou improvisador no contexto da música popular. A falta de novas referências também pode ter contribuído para essa mudança. Fillat (2018, p.60) defende esse ponto de vista ao escrever que: “o violino já esteve presente ao longo do século XX na música popular brasileira, porém não tinha continuidade geracional entre os violi A bem sucedida atuação de Herz e Krassik fez surgir uma nova geração de violinistas interessados na música popular:

A particularidade dessa geração dos anos 2000 com Ricardo Herz e Nicolas Krassik é que criaram uma continuidade com as próximas gerações, dando aulas, oficinas e workshops e tendo providenciado cada um, um método de violino popular brasileiro além do recém-criado coletivo de violino popular possibilitando assim a emancipação e difusão desse violino popular. Podemos agora afirmar que o violino ganhou seu lugar legítimo dentro da música popular no Brasil. (FILLAT, 2018, P. 60).

Sendo assim, o que muitos hoje chamam de “violino popular brasileiro” e que se iniciou no início do século XXI pode, na verdade, ser considerado como o resgate ou a retomada de uma tendência que acontecia de forma natural há mais de 100 anos e que estava em plena força durante a primeira metade do século XX.

A seguir, busca-se demonstrar através de uma linha temporal de gravações significativas de grandes violinistas, como esse instrumento contribuiu com a cultura da música popular no Brasil.

2. As primeiras gravações: do choro ao *jazz*

O advento das primeiras gravações no Brasil veio a representar uma ferramenta importante na história da música de nosso país. Para o foco deste artigo, por exemplo, esses registros foram fundamentais para chegarmos a uma ideia da ação de violinistas na música popular nessa época. Como no caso desse aspecto histórico as partituras pouco nos ajudam a obter informações, as gravações acabam servindo como indício da presença do violino no contexto investigado.

No início do século XX, o Rio de Janeiro, então capital nacional, passava por um enorme crescimento populacional e se deparava com o consequente aparecimento de manifestações culturais de diversas origens e formatos. Teatros, cafés e sociedades musicais tentavam preencher as necessidades de entretenimento de cidadãos de diferentes classes e etnias. O gosto da classe média, por exemplo, oscilava entre a ópera europeia e a música de rua baseada nas tradições urbanas. Nesse cruzamento inevitável, a música clássica acabava por influenciar a maneira como a música “não clássica” era feita.

A esse grande caldeirão em que se encontravam a modinha, o lundu e a polca, começaram a chegar e a se misturar outras danças de várias partes do mundo: a valsa austríaca, a *schottisch* escocesa, o tango espanhol, a mazurca polonesa, a habanera cubana. A fusão desses gêneros – principalmente a polca, com grandes pitadas do ritmo do lundu e algumas do lirismo da modinha – veio a formar dois dos mais importantes gêneros nascidos no Brasil: o maxixe, que originou o samba, e o choro. (MACHADO, MARTINS, 2006, p.17).

Para Pontes, a própria escrita para violino de alguns compositores brasileiros do início do século XX refletia esse momento em que uma identidade musical nacional começava a tomar forma:

Conforme citado no capítulo anterior, o violino esteve presente neste processo de transição entre o predomínio da estética europeia e a busca pela autenticidade na música brasileira, principalmente na passagem do final do século XIX para o início XX, através de obras escritas por compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Flausino Vale, Marcos Salles, Glauco Velásquez, entre outros. PONTES (2012, p. 33).

Na biografia sobre Pixinguinha escrita por Sérgio Cabral (1997), há pelo menos dois violinistas que merecem menção. Lafaiete Menezes, que tocou no grupo de Pixinguinha no Cinema Avenida; e Otaviano Silva – também citado por Werneck (2013) – que se apresentava no bar *La Concha* na Lapa (Rio de Janeiro). Ambos já atuavam intensamente na primeira década de 1900, logo antes da chegada da indústria fonográfica e do cinema. Tais fenômenos mudaram a história da nossa cultura.

Entretanto, à medida que a música popular ia causando um interesse cada vez maior nas cidades, a partir do início do séc. XX, a ânsia em sua utilização causava um descuido cada vez maior em seu disfarce europeu. Em fins da década de 1910 o Brasil assistiria uma onda avassaladora de cultura popular que revolucionaria a prática musical, fenômeno acelerado pelo advento, no país, da gravação mecânica (em 1902), do cinema e do rádio (em 1922) e da gravação elétrica (em 1927). (CASTAGNA, 2003a, p. 1; APUD PONTES, 2012, p. 30).

Em 1902 a *Casa Edison*, sediada no Rio de Janeiro, começava a lançar as primeiras gravações feitas no Brasil, além de representar selos como a *Odeon Records*, de origem alemã. Seus primeiros lançamentos eram predominantemente

de gêneros instrumentais dançantes como valsas, mazurcas, quadrilhas e polcas. Outro fato curioso sobre esses registros fonográficos é que havia uma preferência por grupos pequenos, uma vez que os equipamentos de gravação eram rudimentares.

Numa avaliação do período inicial de nossa fonografia – agosto de 1902 a junho de 1927 –, em que vigorou o sistema de gravação mecânica (único existente na ocasião), pode-se dizer que foram lançados cerca de 7 mil discos, a maioria pelo selo Odeon. Em que pese a precariedade das gravações, esse acervo sonoro, ou melhor, o que dele restou – graças aos cuidados dos colecionadores – constitui o mais importante documento para o estudo de nossa produção musical da época. SEVERIANO (2022, p. 59).

Pouco tempo depois, a qualidade dos registros fonográficos passa por um aprimoramento devido à tecnologia das gravações elétricas.

Com a fundação da Casa Edison por Fred Figner, no começo do século XX, tem início a comercialização das primeiras gravações, realizadas em cilindros e discos de cera, e de aparelhos reprodutores como fonógrafos e gramofones. Desta forma, tem início a indústria fonográfica no Rio de Janeiro. Sendo que a divulgação dos discos alcança maiores proporções no final da década de 1920, quando a qualidade do áudio melhora em função do desenvolvimento da gravação elétrica. CÔRTEZ (2012, p.10).

Nessas gravações da *Casa Edison* podemos encontrar alguns grupos de choro com violinistas como integrantes. Por exemplo: *Grupo dos Chorosos*, *Grupo Vienense* e *Grupo dos Boêmios*, todos integrados pelo violinista Demétrio Checon. Durante a década de 1910 esses grupos realizaram diversas gravações no formato 78 rpm³.

Através desses registros, é possível perceber que a improvisação acontece de forma mais contida, se dando principalmente por variações rítmico-melódicas que eram comuns à maneira de se tocar choro nessa época. Os violinistas de choro do início do século XX, assim como os demais instrumentistas, refletiam os costumes musicais vigentes de um gênero que, assim como a sociedade, foi se renovando e se transformando. Mais adiante, será feito um maior aprofundamento sobre as diferenças entre esses violinistas populares e os contemporâneos. Mesmo com esse jeito mais contido de improvisar, é possível notar pela interpretação de Checon que o violinista demonstrava uma forte familiaridade com o choro.

Isidoro cita a pesquisa de Werneck para reforçar que o aparecimento desses primeiros grupos com violino pode ter incentivado o início de outros:

³ É possível ouvir algumas dessas gravações nos seguintes links:
[https://discografiabrasileira.com.br/artista/7919/grupo-dos-chorosos;](https://discografiabrasileira.com.br/artista/7919/grupo-dos-chorosos)
<https://discografiabrasileira.com.br/artista/5867/undefined;>
<https://discografiabrasileira.com.br/artista/4652/undefined>

Werneck (2013) indica o surgimento de grupos, nos quais predominavam pequenas formações, como trios e duos, que se combinavam entre violão, cavaquinho, flauta, bandolim, piano, ganzá, viola e violino, para tocar choro. As gravações citadas pela autora tratam de grupos que atuavam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Em alguns destes a autora nota a presença do violino, como no Grupo dos Chorosos (violino, violão e cavaquinho), Grupo Vienense (violino, acordeom e violão; acrescido de viola, em uma segunda formação), Grupo dos Boêmios (clarinete, violino, acordeom e violão) e o Trio Royal (violino, violão e cavaquinho), além de uma nota para o Grupo Checon, pela presença da viola de arco (viola, violão e cavaquinho). Esses agrupamentos abriram espaço para a difusão do violino no meio popular. Segundo a autora, eles também participaram das primeiras gravações da Casa Edison, que ocorreram entre 1912 e 1921. Toda essa movimentação fomentou a criação de outros conjuntos que, no cenário popular, contavam com um ou mais violinos em sua formação. ISIDORO (2020, p. 48).

O mesmo autor ainda fala da influência que o início gravação mecânica teve no ambiente da música instrumental:

Com relação à produção dentro da música popular urbana, Costa Araújo (2018, p. 6) comenta que a partir do ano de 1902 ocorreu uma destacada produção de discos em 78 rpm, fato este que influenciou a carreira de músicos, com destaque para os instrumentistas de choro, que se profissionalizaram em um ambiente que foi extremamente propício para muitos instrumentistas no desenvolvimento performático de uma linguagem popular, sem contar que com o crescimento das gravações, estimulou-se o surgimento de novos grupos. O mercado da indústria fonográfica nesse período correspondeu à fase mecânica da gravação, que teve início em 1902. Essa fase inicial da indústria fonográfica surgiu no mesmo momento em que a música popular urbana se estruturava, havendo, certamente, uma influência recíproca entre ambas. (ISIDORO, 2020, p. 50).

Concomitantemente ao que acontecia na efervescente cena musical carioca, o *choro* também estava sendo gravado por violinistas em outras cidades:

São Paulo, na década de 1920, foi também palco de alguma atividade violinística no choro, destacam-se Ernesto Trepiccioni (Orquestra Colbaz), Gino Alfonso e Alberto Marino, pseudônimo Bertorino Alma (compositor de "Rapaziada do Brás"). (SILVA, 2005, p. 4).

Um dos sintomas do crescimento do meio radiofônico durante a década de 1920 era a presença do aparelho de rádio na maioria dos lares da classe média brasileira. Sobre esse fenômeno, Marcos Napolitano que relata como o rádio e a vitrola tomaram o lugar do piano nas salas de estar:

Além de ter sido um dos principais campos de trabalho para os músicos, o rádio, juntamente com a indústria fonográfica, formatou a escuta e o padrão musical de toda uma época, especialmente a partir da década de

1930. De acordo com Napolitano, “apesar da criação de várias estações, até o início dos anos 1930 a música popular tinha mais espaço no circuito partitura-disco-teatro do que no rádio ou no cinema falado nascentes. Só a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela “nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2007, p. 47).

A disseminação de gêneros internacionais citada pelo pesquisador pode ser notada pela incidência do *jazz* norte americano na programação das rádios brasileiras que, na medida em que conquistava o gosto da nossa população, também influenciava parte da música feita por aqui. Um bom exemplo desse impacto, foi a inserção da bateria em muitos grupos de música brasileira. Isso deu origem a *jazz bands* por diversas partes do país.

Ocorre que nas primeiras décadas do século XX, a música popular foi influenciada por ideias importadas da música estrangeira, como as formações das bandas americanas e até mesmo as formações orquestrais advindas do continente europeu. No caso das chamadas jazz bands brasileiras, estas dividiram espaço no mercado cultural com grupos menores, como os regionais do choro ou como as orquestras das rádios. É importante lembrar a grande influência das gravadoras e editoras internacionais sobre o mercado de música popular no Brasil. (ISIDORO, 2020, p.154).

Como resultado desse processo, violinistas começaram a se adaptar à nova tendência musical que chegava. Essa “moda do *jazz*” se refletia nas gravações tanto na questão interpretativa quanto nas escolhas musicais dos arranjadores. Entre os violinistas que também se destacaram como maestros ou arranjadores de grupos de música popular, poderíamos citar o brasileiro Eduardo Andreozzi e os russos Simon Boutman e Romeu Ghipsman.

Isidoro traz informações interessantes sobre Andreozzi:

Também destaco a Orquestra Andreozzi, liderada pelo violinista paulista Eduardo Andreozzi (1892-1979) que estudou no Rio de Janeiro com o professor Bastiani. O grupo atuava no Cine Odeon e no Palace Hotel entre 1919 e 1923. A Orquestra Andreozzi foi um grupo extremamente ativo, tendo gravado pela Odeon vinte e um discos. Ocorre que alguns anos mais tarde a orquestra passou a se chamar Jazz Band Andreozzi, e então começou a gravar foxtrots americanos por conta das suas incursões no mercado europeu e norte-americano (Mello, 2007). ISIDORO (2020, p. 51).

Segundo o mesmo pesquisador, nessa época, o termo orquestra era muito usado “para definir grupos instrumentais que se formavam para atuar na indústria

fonográfica, teatro de revista, festas e cassinos” (2020, p. 50). Isidoro comenta que no período do final da década de 1920, várias dessas orquestras ou *jazz bands* que se espalhavam pelo Brasil contavam com violinistas na sua formação ou na posição e liderança do grupo. Ele nos traz alguns exemplos: na Paraíba, a *Jazz Band Campinense* contava com o violinista Severino Capiba; no Recife, a *Jazz Band Acadêmica* tinha Teófilo de Barros Filho; em Curitiba, o *Grupo Regional José da Cruz* tinha Benedicto Ogg e a *Curitiba Jazz Band* era composta também pelos violinistas Manoel Sampaio e Luiz Eulógio Zilli; na mesma cidade, a *Ideal Jazz Band* contava com Francisco Cruz no violino; no grupo paranaense *Ideal Jazz Sinfônico*, Álvaro Lantman tocava violonofone.⁴

Além dos músicos citados, o pai do compositor Edino Krieger (1928-2022), Aldo Krieger (1903-1972), era violinista popular e chegou a dirigir a *Jazz-Band América*, em Brusque (SC)⁵.

Em outro cenário, o maestro, pianista e compositor Radamés Gnattali teve um papel importante na inserção do violino na música popular brasileira. Sendo durante trinta um dos principais arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro anos, Gnattali inovou ao dar ênfase nas cordas quando arranjava.

Numa entrevista reproduzida por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos no livro Radamés Gnattali: o eterno experimentador, ele declarou: “Um dia, o Orlando (Silva) chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Eu disse que sim. [...] Então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas” (GNATTALI apud SEVERIANO, 2022, p. 197).

Em 1943 a Rádio Nacional criou a *Orquestra Brasileira Radamés* na qual Gnattali, além de ficar responsável pela regência, continuava assinando os arranjos. O maestro também chegou a dirigir outros grupos semelhantes, como a *Orquestra Românticos de Cuba*. Outras orquestras da época como a da rádio Mayrink Veiga ou a *Orquestra Victor*, inspiradas também na onda das *jazz-bands*, mesclavam as cordas com bateria nos arranjos de música popular. De certa maneira, isso contribuiu, mesmo que dentro de um naipe, para que o violino continuasse a ser uma presença comum na música popular brasileira.

3. As décadas de 50 e 60: Patané, Pinto e Lemos

Durante a década de 30, em decorrência da relevância que a rádio conquistava no cenário brasileiro, houve um forte crescimento no número de

⁴ Violino criado no início do século XX. Visando uma maior projeção sonora, o instrumento possui uma campana metálica no lugar da caixa de madeira.

⁵ <https://www.iak.org.br/aldo-krieger>

gravações. Esse fenômeno se refletiu no mercado na medida em que o trabalho na indústria fonográfica passou a ser a principal fonte de renda de grandes instrumentistas, compositores e arranjadores dessa época.

O desenvolvimento da indústria fonográfica e a instalação desse sistema radiofônico propiciaram para a música popular uma nova modelação do contexto urbano, que contava com o lançamentos de diversos discos, a busca de autonomia no processo de legitimar a profissionalização dos artistas, a engenharia dos espetáculos e consolidação de uma imprensa especializada que foram responsáveis por tornar significativa a experiência de vivenciar a música popular no cotidiano do brasileiro, a despeito das diferenças visíveis entre as classes sociais. ISIDORO (2020, p. 63).

A Rádio Nacional, criada em 1936 com o apoio do governo federal, alcançou rapidamente o status de preferida da população. Além do já citado maestro e compositor Radamés Gnattali, músicos do calibre de Pixinguinha ou Moacir Santos estavam entre seus contratados. Sobre os violinistas populares que se destacaram como solistas nesse contexto, entre 1940 e 1950, três nomes chamam atenção: Eduardo Patané, Irany Pinto e Fafá Lemos. Esse ambiente é descrito por Silva:

Na década de 1940, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro chegou a contar com 120 instrumentistas. Em 1956, esse número tinha subido pra 156, dos quais 35 eram violinistas. Além dos músicos de naipe, a rádio contava ainda com solistas, reunindo alguns dos melhores instrumentistas que o país já conheceu. Estava entre eles três dos mais atuantes violinistas na história da música popular brasileira até aquele momento: Eduardo Patané (1906-69), Irany Pinto (1914-1972) e Rafael Lemos Júnior – Fafá Lemos (1921-2004). SILVA (2005, p. 6).

O maestro, compositor e violinista Eduardo Carmelo Patané nasceu em 1906 em São Paulo e viveu muitos anos no Rio de Janeiro, onde trabalhou para a Rádio Nacional e gravou com a Odeon e a RCA Victor, duas das mais importantes gravadoras da época. Ele também foi diretor da bem-sucedida orquestra de tango *Típica Corrientes* com a qual realizou diversas gravações.

Irany Pinto nasceu em 1914 em Minas Gerais, onde começou sua carreira de violinista e veio a ajudar na fundação da rádio Inconfidência em Belo Horizonte. Na década de 1940, Irany se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar na Rádio Nacional. Sob o selo *Odeon*, ele gravou pelo menos 14 LP 's como solista. Suas gravações venderam bastante na época, inclusive fora do Brasil. Um dos seus álbuns chegou a receber o prêmio de disco de ouro na Venezuela.

Dentre outros trabalhos, Irany também integrava a *Turma do Sereno*, um grupo de serenata criado pelo produtor Paulo Tapajós. Esse grupo tentava recriar a atmosfera dos anos 1920 tocando choros e modinhas. Tapajós também era responsável por outro programa dedicado à música instrumental chamado *Música em Surdina*. O programa deu origem ao inovador *Trio Surdina* (com Chiquinho do acordeon e Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, no violão e Fafá Lemos no violino).

Através desse programa, Fafá e o *Trio Surdina* começaram a se tornar mais conhecidos. O grupo alcançou grande sucesso chegando a lançar seis discos em um único ano⁶.

Rafael Lemos Junior, ou Fafá Lemos, ainda é o mais conhecido violinista popular dessa época dourada. Um indício da importância do seu legado é o fato de que ao se analisar a bibliografia sobre o violino popular, percebe-se que a maioria das pesquisas acadêmicas escritas até o presente momento – Silva (2005), Müller (2011), Werneck (2013), Raimundo (2016), Fillat (2018) e Isidoro (2020) – tende a citar ou se concentrar no trabalho de Fafá.

Fafá Lemos nasceu no Rio de Janeiro em 1921 e, considerado criança prodígio, bem cedo começou a tocar com orquestras e a dar recitais. Em 1951, gravou seu primeiro disco como solista e, no ano seguinte, se mudou para os Estados Unidos, onde passou dois longos períodos de sua vida trabalhando intensamente por um total de 28 anos. Em sua produtiva carreira, o músico gravou diversos LPs, trabalhou em estações de rádio e TV, se apresentou em vários clubes noturnos no Rio e participou de turnês com estrelas como Carmen Miranda. Na sua maneira de tocar podemos perceber uma forte influência do violinista francês Stéphane Grappelli.

Com o suporte da tabela de motivos grappellianos apresentada por Glaser (1981) no livro *Jazz Violin*, e a partir de uma análise auditiva, Silva chegou à conclusão de que quando o repertório é internacional Fafá usa com frequência frases descendentes similares às de Grappelli. Não obstante, Silva acusa mais uma prática comum entre as frases dos dois violinistas, ambas são tocadas em pausas gerais dos grupos que os acompanham. Aparentemente Fafá já estava habituado aos estrangeirismos incorporados pelo seu país e principalmente pela sua cidade adaptando-se ao mercado musical disponível na época. (MULLER, 2011, p. 16).

Raimundo ainda aponta outra semelhança entre Fafá e Grappelli, que consiste na tendência em terminar algumas frases descendentes utilizando quintas paralelas em algum motivo rítmico.

Figura 1: Fonte Raimundo (2016)

⁶ Para maior aprofundamento sobre o trabalho do *Trio Surdina*, conferir pesquisa de ISIDORO (2020).



Fafá interpretando “O amor numa serenata”, LP *Hi Fafá*. (SILVA, 2006, p. 11)

Em comparação a uma interpretação de Grappelli, podemos ver:

Figura 2: Fonte Raimundo (2016)



Stéphane Grappelli: *After You've Gone*. (GLASER, 1981, p. 66 e 67 – compasso 32-39)

Além de exímio violinista, Fafá Lemos também se destacava como cantor e assobiador. Isidoro traz uma observação interessante sobre sua relevância:

Rafael Lemos Júnior merece ser destacado pela sua representatividade no cenário da música popular brasileira e pela grande colaboração na estruturação de um movimento cultural efervescente, a partir da segunda metade do século passado, em que o violino se firma como um dos protagonistas na música popular urbana. ISIDORO (2020, p. 70).

Um outro violinista popular, sobre o qual não se encontra menção em nenhum dos trabalhos acadêmicos disponíveis até aqui, foi Homero Gelmini. Homero integrava o grupo seresteiro *Os Boêmios* (mais tarde intitulado *Os Últimos Boêmios*) junto com Tico-Tico no cavaquinho, Laerte Gomes no clarinete, Mathias Rosa no acordeom, e Themístocles Araújo e Arlindo Ferreira nos violões. Sob a gestão de Celso Brant, em 1955 o grupo começou a trabalhar na Rádio Mec no Rio de Janeiro e ali permaneceu por pelo menos duas décadas fazendo arranjos originais e gravando choros, valsas e serestas de vários compositores brasileiros. Gelmini também integrava a Orquestra Sinfônica Brasileira e participou da gravação de 2 álbuns de Tim Maia⁷.

⁷ fonte: <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/14>

Há também uma carência de pesquisas sobre o trabalho de Gabriel Antônio de Azerêdo. O “Baiano”, como era conhecido, além de violinista e compositor, tocava e construía as rabecas que ouvimos em suas gravações. Gabriel lançou quatro discos como solista entre 1955 e 1962, apresentando uma linguagem bastante característica da música nordestina mesmo em suas interpretações de samba e choro. Apesar de, aparentemente, ter gozado de certo prestígio em sua época, seu nome não parece ter perdurado tanto quanto os de seus contemporâneos Fafá Lemos e Irany Pinto.

Como já anteriormente comentei, a forma como o violinista estava se inserindo na música popular brasileira, ou seja, desempenhando um papel de protagonista, por vezes improvisando ou se responsabilizando também pelas composições, praticamente desapareceu na época posterior a Fafá Lemos. Dentre os raros nomes de violinistas populares que podemos citar após a década de 1960, destacamos Antônio Nóbrega.

4. Antônio Nóbrega e Quinteto Armorial

Nascido em Recife (PE) em 1952, Antônio Carlos Nóbrega é um dos artistas mais plurais da nossa cultura popular. Ele iniciou sua educação musical no violino com o catalão Luis Soler na Escola de Belas Artes em sua cidade natal. Posteriormente, o artista veio a se desdobrar em compositor, letrista, dançarino, cantor, ator, autor e diretor. Em 1971, Nóbrega foi convidado pelo escritor Ariano Suassuna para tocar violino e rabeca no recém-criado *Quinteto Armorial*. O grupo surgiu sob influência do Movimento Armorial, que tinha o intuito de valorizar a arte erudita que partia das raízes populares brasileiras. Na sua primeira formação contava com: Antônio “Zoca” Madureira na viola sertaneja; Fernando “Marimbau” Barbosa na percussão; Egildo Vieira, na flauta e pife; Edison Eulálio no violão; e Antônio Nóbrega no violino e rabeca.

Lançado em Recife em 1970 através da leitura do texto *Arte Armorial* de Ariano Suassuna, o Movimento Armorial buscava a afirmação da cultura brasileira e principalmente nordestina através de diversas manifestações artísticas como resposta à forte influência estrangeira que o país sofria naquele momento. Luis Adriano Mendes Costa observa que:

Tendo como objetivo lutar contra o processo de descaracterização e vulgarização da nossa cultura, o Armorial foi um ponto de encontro para uma série de artistas que encontraram nele as bases críticas, estabelecendo a cultura popular como possuidora da expressão mais autêntica da cultura brasileira 20 e colocando a Região Nordeste como espaço que manteve, ao longo dos tempos, características singulares, definidoras da cultura brasileira. (COSTA, 2011, p.19).

No Brasil da década de 70, com a repressão do golpe militar que acontecera há poucos anos, falar em cultura chegava a ser muitas vezes perigoso. Mesmo assim, Recife se destacava como um polo cultural e foi ali que o Movimento Armorial nasceu. No âmbito musical, buscava-se uma reeducação dos músicos através de instrumentos de origem popular como a rabeca, o pife, a viola sertaneja e o berimbau de lata. A influência ibérica, que por sua vez tem origem na ocupação dos mouros na Espanha do período barroco, é um outro elemento presente na música nordestina e no Movimento Armorial.

O *Quinteto Armorial* foi um dos representantes musicais de maior sucesso no movimento. Se destacando no seu surgimento como um grupo de câmara (formação comum no ambiente da música erudita) que usava instrumentos de origem popular ao interpretar gêneros típicos do Brasil, o quinteto gravou quatro álbuns. Na contracapa do LP “Do Romance ao Galope Nordestino” gravado em 1974 e que mais tarde veio a render o prêmio APCA⁸ de “melhor conjunto instrumental do ano”, Suassuna afirma que o grupo estava “à procura de uma composição nordestina renovadora, de uma música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro, criado para um conjunto de câmara, apto a tocar a música europeia...”⁹.

A partir do trabalho no *Quinteto Armorial*, Nóbrega passou a mergulhar na cultura popular e a desenvolver seus próprios projetos. Em sua vasta carreira, o artista criou diversos espetáculos cênico-musicais nos quais homenageia ritmos como frevo, samba e maracatu. Ao se manifestar com seu toque lúdico através do canto, da dança, da execução instrumental, ou do malabarismo, Antônio Nóbrega segue repercutindo o ideal do Movimento Armorial de unir o erudito e o popular.

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deviam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, ainda em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. (SUASSUNA, 2002, p. 20 apud COSTA, 2011, p. 87).

Um dos pontos principais no estilo violinístico de Nóbrega, tanto no *Quinteto Armorial* quanto nos seus trabalhos solos, foi a criação de um jeito “mais brasileiro” de tocar o violino. Os violinistas populares anteriores à década de 70 se apropriaram do estilo do violinista Stéphane Grappelli¹⁰, usando muito vibrato e

⁸ Prêmio criado em 1956 pela Associação Paulista de Críticos Teatrais com foco em diversas áreas da cultura.

⁹ Para um maior aprofundamento sobre o Nóbrega e o Movimento Armorial, recomendo o trabalho de Costa (2011).

¹⁰ Stéphane Grappelli (1908- 1997) violinista de jazz francês que realizou centenas de gravações e ao lado do guitarrista Django Reinhardt fundou o quinteto *Hot Club de France*.

glissando em suas interpretações. Gabriel Leonardo Vieira abordou essa especificidade:

Com seu violino remetendo ao som das rabecas nordestinas, Nóbrega cria o seu próprio sotaque musical, num ambiente em que até então remetia aos violinistas de jazz franceses, recriando assim o retrato do violino popular brasileiro, sendo que sua maior influência sempre foi a música nordestina. (VIEIRA, 2013, pág. 22).

Exceto pela carreira de Nóbrega no *Quinteto Armorial* e posteriormente como solista, na segunda metade do século XX, percebemos, em comparação com as décadas anteriores, uma considerável ausência de violinistas com trabalhos focados na música popular brasileira. O cantor, compositor, escritor e violinista Jorge Mautner gravou alguns discos nas décadas de 1970 e 80, além de se apresentar em grandes festivais. Contudo, apesar de, assim como Nóbrega, ser um artista versátil, Mautner nunca chegou a ter um grande foco no violino. Sobre essa época, Isidoro (2020) chega a mencionar alguns violinistas populares como Kuka e Zé Gomes, mas como ele atesta a falta de fontes biográficas ou de gravações, torna difícil a pesquisa sobre esses nomes. Em sua tese, Isidoro ainda traz um gráfico (pág.161) que demonstra o quanto o número de álbuns gravados por violinistas decaiu entre as décadas de 1970 e 2000.

Os dados apresentados confirmam que a primeira metade do século XX foi representativa para o violino na música popular, sendo até então o período de maior movimentação em número de gravações que destacassem o violino como instrumento protagonista no meio popular, com cerca de 30 discos. Podemos perceber que a década de 1950 concentrou um grande número de gravações. A partir da década de 1960 houve um declínio que sucedeu às décadas de 1970 e 1980. No século XXI houve uma retomada na produção dos discos, e desde então já registramos cerca de 29 gravações, num total de 61 discos contabilizados de 1950 até o ano de 2019. (ISIDORO, 2020, p.162).

A retomada do violino na música popular brasileira, como instrumento solista e improvisador, a partir do início do século XXI foi considerada por muitos músicos, pesquisadores e críticos como algo exótico e inovador. A notoriedade que Herz e Krassik ganharam nessa época foi muito importante para o surgimento de novas referências. Pessoalmente, me lembro claramente da minha sensação ao ouvir pela primeira vez o disco “Na Lapa” (2004) de Nicolas Krassik e pensar: “eu não sabia que dava pra fazer isso no violino e nem que o instrumento combinava tão bem com esse tipo de música”. Essa retomada ou reinvenção do violino popular será tratada com mais detalhes a seguir.

5. Os eruditos populares: Flausino Vale e Guerra Peixe

Apesar desta parte da pesquisa ter foco nos violinistas populares que realizaram gravações importantes para a história do instrumento, considera-se indispensável a menção de dois violinistas/compositores que, em certa medida, contribuíram com o violino popular através de suas obras: César Guerra Peixe e Flausino Vale. Ambos são mais reconhecidos no âmbito da música clássica, mas se envolveram intensamente com música popular.

Flausino Vale nasceu em Barbacena (MG) em 1894 e embora tenha obtido diploma de direito, trabalhava desde cedo (1912) em orquestras de cinema mudo em Belo Horizonte. Foi professor de história da música no Conservatório Mineiro, e sendo um violinista virtuose e praticamente autodidata conhecia muito bem as possibilidades técnicas do instrumento, pelo que podemos perceber em seus *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Solo*. A obra, iniciada em 1922 e finalizada cerca de 20 anos depois, apresenta peças curtas que abarcam diversas possibilidades técnicas do instrumento ao mesmo tempo que se inspiram no universo rural ou em temas melódicos populares. Cada um dos prelúdios foi dedicado a um violinista consagrado e só recentemente, em 2011, a obra veio a ser publicada integralmente pela Editora Osesp. As peças chegaram a ser conhecidas internacionalmente e a entrar para o repertório de alguns violinistas pelo mundo.

Os prelúdios nunca foram editados na íntegra, apesar dos esforços de seu autor. Quatro deles foram editados no Brasil, em momentos diferentes, enquanto o autor era vivo. *Ao pé da fogueira* foi um deles, lançado pela Carlos Wehrs em 1937 e que de alguma forma chegou às mãos de Jascha Heifetz, que escreveu um acompanhamento de piano para a obra, editou-a em Nova York e a registrou em disco em 1945 e 1951. A partir do interesse de Heifetz, outros grandes violinistas tomaram contato com este prelúdio ou mesmo com alguns deles, como Zino Francescatti, Isaac Stern, Henrik Szering e Rugiero Ricci. Isto garantiu a permanência de *Ao pé da fogueira* no repertório violinístico internacional. Em 2005, por exemplo, Itzhak Perlman executou a peça como bis em recital na Sala São Paulo. E em 2006 foram realizadas duas gravações da obra nos EUA, sempre na versão de Heifetz. (FRÉSCA, 2008, p.12).

Os prelúdios de Vale são representativos de um repertório nacionalista que promovia um elo entre os universos erudito e popular. Já pelos títulos de cada peça, como por exemplo dos prelúdios “Repente” ou “Batuque”, percebemos a intenção do compositor em retratar diferentes aspectos do cotidiano popular brasileiro. Ao tentar representar no violino o dedilhado de uma viola caipira ou o canto de um repentista, Vale, ao mesmo tempo que inovava na técnica do instrumento, trazia a

possibilidade de violinistas clássicos se aproximarem da sua cultura popular através de um repertório desafiador¹¹.

César Guerra Peixe nasceu em Petrópolis (RJ) em 1914. Exímio violinista e compositor, desde criança já tocava vários instrumentos e experimentava a música popular integrando grupos de choro. Passou por estudo formal de música e estudou violino com a famosa professora Paulina d'Ambrosio. Se graduou em violino pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, na capital fluminense, tocava em cinemas, gafieiras, igrejas e restaurantes.

O compositor sempre teve contato com a música popular e a música clássica. Em 1938 começou a escrever os primeiros arranjos gravados pela Odeon ao lado de Pixinguinha, sendo apresentado também ao compositor Radamés Gnattali. Guerra-Peixe passou a frequentar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, apresentando seus arranjos a Gnattali que os executou ao vivo na ocasião de um programa da rádio. Em 1939, o violinista tocou na Rádio Clube do Brasil. Já em 1940 ele voltou a estudar harmonia com o professor Newton Pádua, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e se graduou em Composição em 1943, sendo o primeiro aluno a concluir o curso neste conservatório. (FILLAT, 2018, p.28).

Assim com Flausino Vale, Guerra Peixe se consagrou no meio da música clássica com uma obra nacionalista que valorizava aspectos da nossa cultura popular. Em 1945, o compositor chegou a publicar um *Pequeno Álbum de Técnica Violinística* no qual sugere meios de usar o arco na síncopa brasileira e discorre sobre como interpretar o repertório da Bossa Nova.

Em 1943, Guerra Peixe deixou o violino de lado e passou a se dedicar à composição e ao arranjo, trabalhando em orquestras que acompanhavam cantores no Rio de Janeiro. Em 1944, começou a estudar com o compositor e teórico alemão Hans Joachim Koellreuter que o introduziu ao dodecafonismo, sistema que Guerra Peixe chegou a incorporar em várias de suas obras. Em 1949, ele se mudou para Recife (PE), onde começou a pesquisar e catalogar melodias do folclore nordestino e a se envolver na preparação do Movimento Armorial. Em 1972, já de volta ao Rio, Guerra Peixe escreveu o *Concertino para violino e orquestra de câmara* dedicado ao violinista Cussy de Almeida e à Orquestra Armorial de Câmara. Assim como no seu *Mourão* (que tem Clovis Pereira como coautor), uma de suas obras mais tocadas, no concertino o compositor se inspirou no idiomatismo da rabeca da música nordestina.

5. Anos 2000: a nova geração

¹¹ Para um maior aprofundamento sobre a vida e obra de Flausino Vale, recomendo a pesquisa de Frésca (2010).

Felizmente, o violino popular brasileiro passou por uma expansão significativa nos últimos 20 anos através do aparecimento de mais músicos, gravações, festivais, professores e materiais didáticos relacionados ao assunto. As atuações do brasileiro Ricardo Herz e do francês Nicolas Krassik são em grande parte responsáveis pelo início da mudança de perspectiva sobre o violino no Brasil. Ambos ainda são extremamente ativos como instrumentistas e seus trabalhos como solistas somam pelo menos 15 discos lançados. Podemos considerar que o violino popular nunca passou por tanta afirmação como no momento presente.

As diferenças entre Herz e Krassik são marcas das expressões das individualidades, porém, tentando reunir os pontos comuns, no nível das experiências, influências, dos recursos técnicos e da análise dos dois métodos podemos apontar o nascimento de uma tradição violinística no Brasil, fato que já foi esquematizado através dos métodos, podendo se difundir nacional e internacionalmente. FILLAT (2018, p.107).

Nicolas Krassik nasceu em Paris em 1969 e depois de vários anos estudando música clássica e *jazz*, começou a ter contato com a cultura brasileira através de manifestações como o forró e a capoeira. Em 2001, ele veio ao Rio de Janeiro passar alguns meses e acabou se mudando para o Brasil. O violinista gravou 6 discos como solista e já trabalhou com artistas como Gilberto Gil e João Bosco.

Ricardo Herz nasceu em 1978 em São Paulo. Depois de se formar em violino clássico pela Universidade de São Paulo, ele cursou *jazz* na Berklee, em Boston e, em seguida, se mudou para a França para estudar com o violinista Didier Lockwood. Depois de vários anos trabalhando com música popular brasileira pela Europa, ele decidiu retornar ao Brasil em 2007. Herz já gravou 10 discos como solista e possui uma carreira bastante ativa como instrumentista.

Um dos aspectos que mais diferencia a geração de violinistas populares dos anos 2000 da geração de 1950 é a forma como a improvisação é abordada. Ao ouvirmos os violinistas de antigamente, podemos notar que as improvisações são mais raras e quando aparecem, acontecem de maneira mais restrita. Nos improvisos de Fafá Lemos, por exemplo, notamos aspectos característicos dos improvisos daquela época, que por sua vez, se assemelhavam a como os músicos tradicionais do choro improvisavam. Essa forma de desenvolver o improviso, que também era encontrada na música barroca, consistia basicamente em criar pequenas variações rítmico-melódicas do tema principal. Em contrapartida, se compararmos esse tipo de linguagem com a maneira pela qual a improvisação se criou e desenvolveu no *jazz* dos Estados Unidos, veremos que lá o intérprete busca uma liberdade criativa maior. Em outras palavras, no improviso tradicional do choro, conseguimos facilmente relacionar o que está sendo improvisado com o tema original; já no improviso jazzístico, as ideias do improvisador, apesar de seguirem a progressão harmônica da música, se desenvolvem de forma mais independente do tema.

No caso do choro, do frevo e do baião, do ponto de vista técnico musical, encontramos o uso de procedimentos que fazem alusão às técnicas encontradas na música de concerto europeia. Nota-se o uso de ornamentação na reexposição das melodias, muito presente na prática do choro, e as variações rítmico-melódicas, também utilizadas na prática do frevo e do baião, cujo resultado final se mantém próximo da melodia original. Um tipo de improvisação que amplia e ornamenta a melodia, por vezes utilizando apenas notas importantes do tema como ponto de partida e finalização de novas frases. Apesar de tal prática ser bastante associada ao choro, percebe-se que a mesma é recorrente em outros gêneros populares, como no repertório instrumental da música caipira ou do tango argentino. (CÔRTEZ, 2012, p.37).

Côrtes ainda fala sobre o uso do formato *chorus* usado no *jazz* dos Estados Unidos e que foi adotado por músicos brasileiros. Segundo o autor, esse formato consiste em “criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica de uma determinada composição”. (CÔRTEZ, 2020)

Assim como pode ser percebido nos músicos brasileiros que trabalham com música instrumental, a geração contemporânea do violino popular também se apropriou da forma *jazzística* de se fazer música. Tal transformação em uma das nossas tradições musicais se deve à já citada influência que o *jazz* começou a exercer na rádio brasileira em meados do século XX. A interferência da música norte americana pode ser percebida, por exemplo, no advento da Bossa Nova, com escolhas harmônicas ou de arranjo e instrumentação que lembram o *jazz* em alguns aspectos.

Em outras palavras, a bossa nova surge da articulação de elementos que passaram por uma escolha seletiva e foram reinterpretados dentro da proposta estética do novo gênero. Concomitantemente com tais inovações técnico-musicais, outro aspecto que vira símbolo de modernidade é a escolha da instrumentação que compõe a seção rítmica, a chamada “cozinha” no jargão musical. Observa-se que a partir da bossa a “cozinha” formada por piano, baixo e bateria, característica dos combos de *jazz*, é adaptada e passa a ser usada com maior frequência no instrumental brasileiro. (CÔRTEZ, 2012, p.15).

Dentre as diversas semelhanças entre o nosso violino popular brasileiro da atualidade e o que fora do Brasil é chamado de “violino *jazz*” ou “*jazz violin*”, destacam-se o incentivo à criatividade e a prática da imitação no estudo. Essas habilidades são comuns e fundamentais na aprendizagem do *jazz*. Em uma entrevista do violinista Christian Howes¹² no *Creative Strings Podcast*¹³, o renomado violinista de *jazz* Jean Luc Ponty¹⁴ conta que quando começou a se interessar por esse gênero, como não havia escolas disponíveis, sua aprendizagem consistia em ouvir álbuns e tentar tocar junto com as gravações. Ponty se recorda de quando

¹² Christian Howes (1972, Estados Unidos) é violinista, compositor, educador e produtor. Ele desenvolve intenso trabalho como professor e sua didática, por abordar as dificuldades de transição entre erudito e popular, foi uma referência na criação do método do autor desta pesquisa.

¹³ <https://open.spotify.com/episode/3nfNHckGwllGQkzFMem2d?si=7e15c673eef84442>

¹⁴ Jean Luc Ponty (1942- França) é um dos maiores violinistas na história do *jazz*.

“imitava o fraseado dos instrumentistas de sopro, como Miles Davis”. Essa imitação é relacionada por Elodie Bouny (2012) ao termo *modeling*, sobre o qual há uma maior investigação nos capítulos seguintes.

Trazendo a questão da imitação para o contexto brasileiro, quando o violinista popular toca a música nordestina, por exemplo, há uma tentativa de emular o som da rabeca ou da sanfona. É como se, para interpretar aquela linguagem, fosse necessário que o violino assimilasse a sonoridade dos instrumentos típicos daquele estilo. Essa prática é definida por Côrtes (2012) e Fillat (2018) como idiomatismo. O violino popular brasileiro busca referências nos instrumentos típicos de cada um dos nossos estilos musicais.

Ainda por ser um instrumento versátil, ele não somente se inspirou dos recursos e repertório da rabeca, mas também de vários outros instrumentos típicos da música popular no Brasil, com sonoridades e ritmos diferentes como o violão, a zabumba, o cavaquinho ou o bandolim. (FILLAT, 2018, p.11).

O fato de Herz e Krassik terem dedicado anos de estudo ao *jazz* contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do violino na música brasileira. Apesar desses violinistas terem começado na música erudita, em que a improvisação normalmente não é incentivada, eles desenvolveram essa habilidade posteriormente ao se interessarem por outros gêneros. A improvisação, elemento essencial no universo do *jazz*, foi por eles trazida com êxito para o contexto do choro, do samba e do forró. Herz e Krassik não foram os primeiros a fazerem isso na música instrumental, mas foram e são importantes por serem grandes violinistas se dedicando ao desenvolvimento dessa linguagem no instrumento. Um dos pontos em comum e que fortificou o jeito de tocar desses violinistas foi a busca pelo idiomatismo na música brasileira. Em entrevista com Fillat (2018), Krassik afirma que ao invés de ter sido influenciado por Fafá Lemos, que segundo ele “não trazia novidades por se aproximar muito da linguagem de Grappelli”, instrumentos como flauta, violão ou bandolim o inspiraram nas decisões de como tocar música brasileira.

Em paralelo à carreira de instrumentistas, ambos os violinistas também se dedicaram ao ensino. Além de influenciar vários músicos pelo mundo através de sua música, Ricardo e Nicolas sempre trabalharam com alunos particulares, deram *workshops* em festivais de música ou criaram cursos *online*. Cada um, à sua maneira, foi contribuindo para a criação de uma escola de violino popular em que outros violinistas puderam ser ajudados na descoberta da improvisação e da interpretação da música popular brasileira de forma mais aprofundada. Sobre o idiomatismos da música brasileira, por exemplo, Herz afirmou:

Mesmo na música brasileira eu tento respeitar o estilo de cada linguagem. Para mim é muito importante respeitar o estilo do choro, respeitar o estilo do forró, respeitar o fraseado do xote, o fraseado do frevo, o fraseado, cada estilo brasileiro tento respeitar um fraseado. Me influenciou muito,

de tentar frasear dentro do estilo, acho que isso é uma coisa da escola. Que é mais um estilo de escola popular que erudita. (HERZ, 2017, p. 21, apud FILLAT).

O êxito obtido por Herz e Krassik em suas carreiras na música popular brasileira serviu de inspiração a outros violinistas que decidiram trilhar caminhos semelhantes. Atualmente, alguns violinistas populares brasileiros ou em atividade na música popular brasileira têm se destacado através de apresentações e produções didáticas: Carol Panesi, Renata Neves, Wanessa Dourado, Andrew Finn Magill, Ted Falcon, Mário Soares, Luis Mascaro, Thiago Rosa, Gabriel Vieira, Marcelo Fonseca, Felipe Karam, Nath Rodrigues, Amon Lima e Fernando Marinho. O autor deste artigo também se considera pertencente a esse movimento¹⁵.

Com o trabalho desenvolvido pelos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik, podemos afirmar, sim, a existência do violino como instrumento popular brasileiro e assegurar a possibilidade de uma ligação com as próximas gerações. Tudo indica que a partir das experiências de Herz e Krassik, conforme demonstrado nesse estudo, a música popular brasileira passar a contar, certamente, com a participação de mais um instrumento solista para a interpretação e as criações dos artistas – o violino – que se junta a outros já mais consagrados como a sanfona, o bandolim, a flauta, o cavaquinho, a viola caipira, e os tantos instrumentos de percussão. (FILLAT, 2018, p.112).

Apesar de percebermos uma adesão cada vez maior de violinistas, ainda há muito para ser feito sobre o violino popular no Brasil. Mesmo com as novas referências que vão surgindo, o instrumento ainda tem um longo caminho até conseguir conquistar seu lugar definitivo no meio da música popular.

Por meio de reportagens, entrevistas, excertos e bibliografias em geral, vemos como a presença do violino dentro da música popular urbana ainda está limitada porque, durante muito tempo, foi senso comum que, por causa de sua conotação com um campo ligado à música de concerto, o violino não deveria circular no ambiente da música popular urbana. Essa postura pode ter contribuído para a não existência de uma tradição do violino no cenário popular, resultando automaticamente em um grande desconhecimento desta prática. (ISIDORO, 2020, p.108).

À medida que nos deparamos com a expansão do violino popular, novas possibilidades artísticas, inclusive sobre outros gêneros além da música popular brasileira, também se apresentam aos violinistas em formação. O movimento contribui em diversos aspectos não só aos próprios instrumentistas. Fazendo um paralelo com o Movimento Armorial, pode-se dizer que o violino popular também

¹⁵ optou-se por não se aprofundar na parte biográfica desses nomes devido ao foco da pesquisa ser outro. Para maior conhecimento sobre a vida e o trabalho de alguns desses violinistas, conferir a pesquisa de Isidoro (2020).

traz em si a proposta de diminuir a distância entre os universos musicais erudito e popular.

Apresentam-se a seguir, tabelas com o registro cronológico das principais gravações de fonogramas, *singles*, EP's e álbuns de violinistas na música popular brasileira.

ANO	VIOLINISTA/ GRUPO	ÁLBUM/ FAIXA	SELO
1913	Grupo dos Chorosos (Demétrio Checon)	Faixa: "Lágrimas de Amor" (Bimbo)	Odeon
1916	Grupo dos Chorosos (Demétrio Checon)	Faixas: "Argentina", "Mimoso", "Sapecando" (Demétrio Checon)	Odeon
	Grupo dos Boêmios (Demétrio Checon)	Faixa: "Cateretê Caipira" (Demétrio Checon)	Odeon
1917	Grupo Vienense (Demétrio Checon)	Faixa: "Beijinhos de Moça", "Dol" (Demétrio Checon)	Odeon
	Grupo do Pixinguinha (violinista?)	Faixa: "Morro da Favela"	Odeon
1918	Grupo Vienense (Demétrio Checon)	Faixas: "Manhãs de Abril", "Ciomara"	Odeon
1928	Romeu Ghipsman	Faixas: "Velhos Tempos" (Pompeu Nepomuceno), "Hot Strings" (Charles Saul Harris)	Odeon
1930	Romeu Ghipsman	Faixa: "Malandrinha I" (Freire Júnior)	Odeon
	Orquestra Colbaz (Ernesto Trepiccioni)	Faixas: "Alma Brasileira" (Fernando Magalhães), "Martírio de um coração" (Amadeu D'anibale)	Columbia
1932	Bertorino Alma	Faixa: "Rapaziada do Brás" (Bertorino Alma)	Brasilphone

1934	Bertorino Alma	Faixas: "Noites Paulistas", "Nice" (Bertorino Alma)	Columbia
1935	Romeu Ghipsman com Arnaldo Estrela (piano)	Faixa: "Mãe d'água canta" (Luiz Cosme)	Odeon
1937	Romeu Ghipsman Com Almirante (voz)	Faixa: "Apanhei um resfriado" (Leonel Azevedo, Sá Roriz)	Victor
1953	Trio Surdina (Fafá Lemos)	Trio Surdina interpreta Noel Rosa e Dorival Caymmi	Musidisc
		Ary Barroso- Trio Surdina, Léo Peracchi e sua Orquestra	Musidisc
1954		Trio Surdina	Musidisc
	Fafá Lemos	Dinner in Rio- Fafá Lemos and His Orchestra	RCA Victor (internacional)
1955	Eduardo Patané	Ecos Portenhos	Sinter
	Trio Surdina	Trio Surdina N.3	Musidisc
		Ouvindo Trio Surdina V.1	Musidisc
		Trio Surdina interpreta Dorival Caymmi, Ary Barroso e Noel Rosa	
		Aquarela do Brasil	Musidisc
		Boleros Famosos V.1	Musidisc
		Boleros Famosos V.2	Musidisc
	Gabriel Antônio de Azerêdo	Um violino no samba	Long Play Radio

1956	Trio Surdina e Nilo Sérgio	Canções de Natal	Musidisc
	Trio Surdina	Ouvindo Trio Surdina V.2	Musidisc
		Ouvindo Trio Surdina V.3	Musidisc
	Irany Pinto	Canções Italianas	Continental
	Fafá Lemos	Fafá Lemos e seu violino com surdina	RCA Victor
1957	Irany Pinto e seu Quinteto Melódico	Boleros em surdina	Odeon
	Fafá Lemos	Para ouvir dançando	RCA Victor
1958	Trio Surdina e Pierre Kolmann (piano)	Boleros em Hi-Fi	Musidisc
	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.2	Odeon
		Valsas em surdina	Odeon
	Irany Pinto, José Menezes, Moacyr Silva e Sivuca	Quatro Ases em Hi-Fi	Copacabana
	Irany Pinto	Inspiração- Músicas de Lina Pesce	Copacabana
	Irany Pinto e seu Conjunto	Meus amores	Copacabana
	Fafá Lemos Seu Violino com Conjunto	Uma noite na boite do Fafá	RCA Victor
	Fafá Lemos	Trio do Fafá	RCA Victor
	Fafá Lemos e Luís Bonfá	Bonfafa	Odeon
	Fafá Lemos	Hi-Fafá	Odeon
	Gabriel Antônio de Azerêdo	Um violino no samba	Long Play Radio
		Um violino no samba n.2	Long Play Radio

1959	Eduardo Patané e sua Típica	Recuerdos	RCA Victor
	Fafá Lemos	Fafá Lemos, seu violino e seu ritmo	RCA Victor
		Violino travesso	Odeon
	Irany Pinto e seu Conjunto	Noche de ronda	Odeon
		Sambas em surdina	Odeon
		Boleros em surdina n.3	Odeon
		Boleros em surdina n.4	Odeon
	Os últimos boêmios (Homero Gelmini)	Noite do Passado	Internacional
1960	Fafá Lemos	Para ouvir dançando v.2	RCA Victor
	Eduardo Patané e seu Conjunto	Um violino na berlinda	RCA Victor
	Irany Pinto e seu Conjunto	Blues em surdina	Odeon
1961	Fafá Lemos	Dó- ré- mi- Fafá Lemos	RCA Victor
	Irany Pinto e seu Conjunto	Tangos em surdina	Odeon
1962	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.5	Odeon
	Gabriel Antônio de Azerêdo	Violino de gafeira- Gabriel e sua rabeca	Philips
	Gabriel Antônio de Azerêdo	São João alegre	Philips
1963	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.6	Odeon
	Eduardo Patané e sua Típica	Turbilhão de tangos	Odeon
	Trio Surdina	Trio Surdina em bossa nova	Musidisc

1964	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.7	Odeon
		Boleros em surdina n.8	Odeon
1965	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.9	Odeon
1966	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.10	Odeon
1968	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.11	Odeon
1969	Irany Pinto e seu Conjunto	Boleros em surdina n.12	Odeon
1974	Quinteto Armorial (Antônio Nóbrega)	Do romance ao galope nordestino	Marcus Pereira
1976		Aralume	Marcus Pereira
1974		Quinteto Armorial	Marcus Pereira
1980		Sete Flechas	Marcus Pereira
1996	Antônio Nóbrega	Na pancada do ganzá	Brincante
1997		Madeira que cupim não rói	Brincante
1998		Pernambuco falando para o mundo	Brincante
2001		O marco do meio dia	Brincante
2001		Lunário perpétuo	Brincante
2004	Nicolas Krassik	Na lapa	Rob digital
	Ricardo Herz	Violino popular brasileiro	Independente
2005	Antônio Nóbrega	Nove de frevereiro	Brincante
2006		Nove de frevereiro v.2	Brincante
	Nicolas Krassik	Caçua	Rob digital
2007	Ted Falcon	Transcontinental music express	Independente
	Ricardo Herz	Brasil em 3 por 4	Independente
2008	Nicolas Krassik	Nicolas Krassik e cordestinos	Rob digital
2009		Odiê Odiá	Rob digital

2009	Ricardo Herz	Ricardo Herz para crianças	Independente
2010	Terça Feira Trio (Ricardo Herz)	Terça feira trio	Buda musique
2012	Ricardo Herz Trio	Aqui é o meu lá	Independente
2014	Ricardo Herz e Antônio Loureiro (vibrafone)	Herz e Loureiro	Borandá
	Ted Falcon	Retratos abstratos	Independente
2015	Ricardo Herz Trio	Chamaoque	Papilio Records
	Trama Trio (Gabriel Vieira)	Mergulho	Independente
	Ricardo Herz e Samuca do Acordeom	Novos rumos	YB music
2016	Nicolas Krassik e Mestrinho (acordeom)	Mestrinho & Nicolas Krassik	Biscoito Fino
2017	Nicolas Krassik	Nordeste de Paris	Discolê
		15 anos de Brasil	Rob Digital
	Ricardo Herz Trio	Torcendo a terra	Scubidu
	Ricardo Herz e Nelson Ayres (piano)	Nelson Ayres e Ricardo Herz	Tratore
	Fios de Choro (Wanessa Dourado)	Trama	Independente
2018	Ricardo Herz e Yamandú Costa (violão)	Yamandú Costa e Ricardo Herz	Bagual
	Ted Falcon	Brazilian Strings Trio	Independente
	Carol Panesi	Primeiras Impressões	Tratore
	Felipe Karam	De sol a sol	Independente
	Guilherme Pimenta	EP Violino na roda	Tratore
	Andrew Finn Magill	Canta, violino!	Roedadope LLC
2019	Antônio Nóbrega	Rimal	Independente
	Ricardo Herz e Camerata Romeu	Nova música brasileira para cordas	Independente
	Carol Panesi	Em expansão	Blaztream
	Guilherme Pimenta	Catopê	Tratore

2019	Marcelo Fonseca	Subindo o São Francisco	MCK Multimidia
2020	Ensemble Choro Erudito (Wanessa Dourado)	Ensemble Choro Erudito	Kuruap Música
2021	Nicolas Krassik	Estrela	Gege produções
	Carol Panesi	Arte é oração	Tratore
	Andrew Finn Magill	Festa!	Roedadope LLC
	Fernando Marinho	Voltando pra casa	Independente
2022	Guilherme Pimenta	Tamojunto	Freshsound Records
	Felipe Karam	Água de santo	Independente
	Nath Rodrigues	Fio	Macacolab
	Fios de Choro (Wanessa Dourado)	Na linha dos fios	Independente
	Mário Soares	Single: Alujá em Andaluzia	Independente
	Thiago Rosa	Single: Confidence	Neves Records
2023	Gabriel Vieira	Gabriel Vieira Quarteto	Araruna Records
	Renata Neves	Canoa	Tratore
	Guilherme Pimenta	Só	Kuarup
	Carol Panesi	Natureza é casa	Tratore
	Ted Falcon	Tô chegando	Independente
	Wanessa Dourado	Em volta da foqueira	Tratore

Referências

AEBERSOLD, Jamey. *How to play jazz and improvise*. New Albany, IN, Jamey Aebersold Press, 1967.

ANICK, Jason. *Violin Fingerboard Mastery: contemporary mapping exercises and improvisation studies*. Boston, MA, Berklee Press, 2022.

ARAÚJO, Rosane; OPIECHON, Susan; ARAÚJO, Carolina; ALONSO, Maitê. *Perspectivas de estudantes/professores de música sobre o conceito de criatividade musical e características do comportamento musical criativo*. Artigo publicado na Revista *Perceta* 5(2). <http://www.abcoamus.org/journals>.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo, 1993.

BERGSTRÖM, Philip. *Approaching improvisation as a classical violinist: "Paganini non ripete"*. Dissertação (Bacharelado em Música). Gotenburgo, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2023.

BOUNY, Elodie. *O violonista de formação erudita e o violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

BRITO, M.S. *O violinista na música popular em Salvador: um estudo autoetnográfico de estratégias de inserção em alguns campos de atuação*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador, Departamento de Música, Universidade Federal da Bahia, 2019.

CARRASQUERIA, Antônio Carlos Moraes Dias. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo, Departamento de Música, USP, 2011.

COBUSSEN, M., & COSTA, R. (2015). *Dialogue on Improvisation, Composition and Performance: On Singularity, Complexity and Context*. *Revista Música*. <https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114707>

CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale (1ª edição), 2020.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro, Editora 34 (5ª edição), 2021.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação I*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora (7ª edição), 1986.

CORBANI, Felipe Silva; MADEIRA, Bruno. *O ijexá nas levadas de violão: análise de três casos no repertório popular*. Belo Horizonte, Revista *Per Musi* - n.41 2021.

CÔRTEZ, Almir. *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*. Belo Horizonte, Revista *Per Musi* - v.29. 2018.

COSTA, Luis Adriano Mendes. *Antônio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais*. Campina Grande, EDUEPB, 2011.

CONNOR, Mark O'. *O'Connor Method*. EUA, 2020. Disponível em: <<https://oconnormethod.com>>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

FARIA, Nelson. *A arte da improvisação*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale (1ª edição), 1991.

FIAMINGHI, L. H. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani (229 f.)*. Tese (Doutorado em Música). Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

FILLAT, Mathilde Tania. *O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik (173f.)*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, 2018.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Dissertação (Doutorado em Música). Campinas, Instituto de Artes, Unicamp, , 2010.

FRÉSCA, Camila. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. ECA-USP: Dissertação de mestrado. São Paulo, 2008.

FLESCH, Carl. *Das Skalensystem*. Berlim: Verlag von Ries. Revisão de Max Rostal. 1926.

FLESCH, Carl. *The Art of Violin Playing: Book One*. Tradução e edição de Eric Rosenblith do original em alemão publicado em 1923. *New York: Carl Fischer, 2000. 2 v. (The Masters Collection)*.

GALAMIAN, Ivan; NEUMANN, Frederick. *Contemporary Violin Technique, volume 1*. Fenton: ECS Publishing Group, 1966.

GALAMIAN, Ivan. *Kreutzer 42 Studies*. New York, International Music Company, 1963.

GUEST, Ian. *Harmonia, método prático I*. Lumiar Editora, 2009.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Londres, Ashgate Publishing Limited, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

HERZ, Ricardo. *Curso de violino popular brasileiro*. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://violinopopularbrasileiro.club.hotamart.com>>. Acesso em: 03 de maio 2020.

HOWES, Christian. *Creative Strings Online*. EUA, 2020. Disponível em: <https://christianhowes.com/csw_online>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood (26 f.)*. Dissertação (Mestrado em Música) Belo Horizonte, Departamento de música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *O violino na música popular urbana nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: conectando tensões e conotações*. Tese (Doutorado em Música) Aveiro, Departamento de comunicação, Universidade de Aveiro, 2020.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. *Improvisation*. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. (Eds.). *The Science & Psychology of Music Performance*. New York, Oxford University Press, 2002. p. 117-134.

KLIPHUIS, Tim. *Stéphane Grappelli: Gypsy Jazz Violin*. Fenton, Mel Bay Publications, 2008.

KRASSIK, Nicolas. *Curso de violino popular*. São Paulo, 2017, disponível em:

< <https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>>. Acesso em: 10 de maio de 2020.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho, laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador, LeL Produções Artísticas, 2017.

LIMA, Sônia Albano; ALBINO, César. *A improvisação musical e a tradição escrita no ocidente*. São Paulo, Revista *Música em Perspectiva*, V.2 n.1. Instituto de Artes da UNESP, 2009.

LOCKWOOD, DARIZCUREN, Didier, Francis. *Cordes & Âme*. Paris, Éditions Salabert, 1998.

LOPES, Marcílio. *Harmonia ao bandolim*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, (1ª edição), 2020.

LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. *A disciplina harmonia nas escolas de música: objetivos e limites de uma prática pedagógica*. Dissertação (Mestre em Educação). Belo Horizonte, Faculdade de Educação, UFMG, 2002.

MACHADO, Afonso, MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro, Novas Direções, 2006.

MACHADO, Afonso. *Método do bandolim brasileiro*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, (1ª edição), 2020.

MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guidebook: for piano and ensemble*. Petaluma,, Sher Music, 1993.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional* [Dissertação]. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2006. Mestrado em Música.

MÜLLER, Ricardo. *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando*. Monografia (Bacharelado em Música). Florianópolis, Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro, Garbolights (1ª edição), 2007.

PONTES, Luciano Ferreira. *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)*. Dissertação (Mestrado em Música) . Goiania, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2012.

RAMOS, Lucas de Campos. *O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro*. Dissertação (Mestrado em Música). Brasília, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2016.

RUSSELL, George. *The lydian chromatic concept of tonal organization*. New York, Cocert Publishing Co. 1953.

SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994 (edição concisa).

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco*. Brasília, Thesaurus, 2004 (2ª edição).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012 (2ª edição).

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise do estilo por padrões de recorrência*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo, Editora 34, 2022 (5ª edição).

SILVA, Débora Borges da. *O movimento armorial e os aspectos técnico- interpretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

STOWELL, Robin. *The pedagogical literature: Treatises*. In: STOWELL, Robin et al (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. 12. ed. New York, Cambridge University Press, 2008. Cap. 8. p. 224-233. (The Cambridge Companions to Music).

VIEIRA, Gabriel Leonardo. *Metodologia e performance do violino popular: uma visão de Ricardo Herz*. Dissertação (Bacharelado em Música). Florianópolis, Departamento de Música, UDESC, 2013.

WERNECK, Ana Cristina. *O Violino na Música Popular Urbana Carioca – 1850 a 1950 (144 f.)*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro (RJ), Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.