

PROCESSO DE APRENDIZAGEM DO VIOLÃO NO CONTEXTO

DO CHORO CURITIBANO

João Fernando Bueno Matos de Almeida

Universidade Federal do Paraná

joaobuenoalmeida@outlook.com

Ana Paula Peters

Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do

Paraná

anapaula.peters@gmail.com

Comunicação

Resumo: No século XIX “o violão chega ao Brasil Colônia e já no primeiro império até a República foi considerado instrumento característico de nosso país” (Souza, 2006, p. 9). Presente em várias manifestações culturais como em serestas e serenatas, o violão também esteve presente desde o início em festas como o “samba”, “cateretê”, “pagode” e “choro”, e algumas destas como o samba e o choro tornaram-se estilos musicais populares. Surgindo no final do século XIX no Rio de Janeiro e tendo seus primeiros registros e grupos musicais na cidade de Curitiba no início do século XX, o choro teve seu auge com os regionais na Época de Ouro do rádio brasileiro. Mesmo com o surgimento da televisão e o declínio de grupos de choro, o estilo continuou seu caminho como tradição popular, e seus grupos e regionais sobrevivendo às gerações em rodas familiares e/ou nos bares, essa música chamou a atenção em vários lugares pelo mundo, e ainda hoje em dia a cidade de Curitiba continua sendo um refúgio para esse estilo musical. Motivado por estudos anteriores no campo do Choro, este trabalho tem como principal objetivo investigar qual é o processo de aprendizagem de violonistas Chorões na cidade de Curitiba.

Palavras chave: violão, choro, aprendizagem

O VIOÃO NO BRASIL: Da Colônia aos Regionais de Choro

O violão é um instrumento presente por todo o Brasil, mas o que iremos verificar aqui, é sobre como ele começou sua trajetória pela nossa nação. Presente desde praticamente sua invenção, tendo apenas que esperar sua travessia pelo Atlântico, chegou por aqui como instrumento de sucesso e já reconhecido pela Europa, trazendo consigo seus paradigmas:

Até a metade do séc. XIX há uma certa confusão, como atestam as Memórias de um Sargento de Milícias, 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 cancionero popular de tradição urbana. Até este momento, não há uma literatura específica para o instrumento publicada no país; os exemplos existentes são escritos para piano, sem dúvida pelo fato de não haver violonistas capazes de ler música. (ZANON, 2006)¹

Assim podemos afirmar que “o violão chega ao Brasil Colônia e já no primeiro império até a República foi considerado instrumento característico de nosso país” (Souza, 2006, p. 9). Além de chegar por aqui com sua fama, popularidade versatilidade, também chegou com o preconceito estigmatizado de seus executantes.

Ao mesmo tempo em que se disseminou entre os brasileiros como nenhum outro instrumento de cordas, ele que esteve presente em cortes como a da Marquesa de Santos, amante do Imperador, também “era o companheiro inseparável do seresteiro, sinônimo ameno encontrado para vagabundo e desordeiro, e quem o cultivasse nele teria a pior das recomendações”. (O Violão, SOUZA, 2006, p. 9) (²)

A serenata passa a ser um evento social do Brasil de então, mesmo sendo mal vista pelo alto escalão da sociedade. Porém, não existia apenas a serenata, mas também a serestia, comumente confundidas entre si, ou talvez tão próximas que não trocassem nem de músicos, pode-se deduzir que tanto em um como no outro, seus praticantes eram chamados de seresteiros. Vieira Fazenda, memorialista do Rio de Janeiro, nos traz uma diferença entre os dois:

Para ele a serenata consistia em cantar modinhas altas horas da noite, acompanhadas pelo violão ao passo que a serestia era mais ou menos o nosso choro atual, isto é, o solo de um instrumento flauta, clarineta ou requinta, com o acompanhamento de violão, cavaquinho, e pandeiro (...) a serenata, dizia ele, acabava quase sempre bem, em casamento, por exemplo, e , quando termina mal, não passa de um trovador molhado pela água atirada por uma ingrata, ao passo que a serestia se extingue com os instrumentos quebrados, gente no hospital ou no necrotério e a polícia tomando conhecimento do fato... (SOUZA, 2006, p. 9)

¹ <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> acessado em 16/05/17 às 13:58

² Nesta passagem que Souza nos traz da revista O violão, fundada em 1928 por Joaquim Santos, também conhecido como Quincas Laranjeiras, “um dos precursores do violão moderno no Brasil ” (Costa, 2006 p. 13)

Neste momento percebe-se uma das vertentes do início do grupo de choro, que, desde o seu princípio contava com a participação do violão. O violão continuou a crescer em popularidade dentro do país, tornando-se um instrumento basicamente urbano, sua presença na música brasileira urbana sempre contou com dois amigos inseparáveis, a flauta e o cavaquinho, também foi o acompanhamento perfeito para a voz em modinhas de época. (Costa, 2006)

Rui Barbosa em 1914 ao comentar sobre a música “Corta-Jaca” de Chiquinha Gonzaga (que ao lado de Pixinguinha hoje em dia é reconhecida como uma das maiores referências para o choro), música que posteriormente passou a ser considerada um choro, disse que tal era a “[. . .] mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba” (Sandroni in Fernandes 2011, p. 40). Fernandes traz tal pronunciamento de Sandroni para relatar sobre o preconceito existente nas classes elitizadas do Rio de Janeiro, referente às manifestações culturais das classes médias surgidas com o crescimento da cidade a partir da segunda metade do século XIX.

Mesmo tendo críticas e sanções da mídia da época, o violão continuou a fazer parte das rodas de choro e samba, chegou aos quatro cantos do país, comprovando sua versatilidade, misturando-se e adaptando-se com os estilos de cada localidade.

Junto a sua expansão popular o instrumento também teve um crescimento no meio erudito, “em 1917, Augustin Barrios se apresenta em uma série de recitais no Rio de Janeiro, tocando o instrumento de uma forma nunca vista/ouvida antes” (Costa, 2006, p.13). Souza confirma este fato como podemos verificar abaixo:

Neste ano Augustin Barrios deu uma série de concertos, seguido de Josephina Robeldo. E para maior estímulo do violão no Brasil esta se radicou no país por dois anos lecionando e aprofundando os conceitos de Tarrega deixando um grande número de pupilos dentre os quais podemos ressaltar: José Rebello da Silva (José Cavaquinho), João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), Levino Albano da Conceição, Patricio Teixeira, Rogério Pinheiro Guimarães, Gustavo Ribeiro, José de Freitas, Giacomo Jacomino (o Canhoto), Melchior Cartez e inúmeros outros; (SOUZA, 2007, p. 13)

Com o surgimento da escola erudita do violão no Brasil, o instrumento volta a ser cultuado nas altas classes sociais, o que nos faz perceber um efeito “sanfona” dele dentro da

cultura nacional. Apesar de nunca sair das ruas, de tempos em tempos teve o auge e o descaso andando muito perto, sendo visto como um instrumento complexo, completo, elegante e ao mesmo tempo chulo e desordeiro.

No final da década de 1910 e começo de 1920, músicos populares, chorões passaram a estudar o instrumento de uma maneira formal, “dessa época, destaca-se a agora reconhecida obra de João Teixeira Guimarães (1883-1947) ou João Pernambuco, cujas obras eram mencionadas por Villa-Lobos: “Bach não teria vergonha de assiná-las como suas.” (Costa, 2006, p.13)

Ao mesmo tempo surgia um dos principais nomes do violão brasileiro um músico que propunha o aprofundamento nos “segredos musicais” do violão. Este era Joaquim dos Santos mais conhecido como Quincas Laranjeiras, foi um excelente músico que se ocupou e desenvolveu criteriosamente uma série de discípulos com simplicidade e seriedade. Segundo a revista “Pode-se, por isso, dizer com justiça que Quincas Laranjeiras é o avô do violão moderno. A ele se devem, mais do que a qualquer outro, os primeiros passos no estudo do violão. (O Violão, in SOUZA, 2007, p. 12)

A erudição do violão popular brasileiro é refletida na composição de Villa Lobos para violão solo nomeada de Choro nº1 que data de 1924. O compositor de renome internacional com esta obra prima revela o violão brasileiro e o choro, para o mundo. Outro dado importante para o instrumento, que começa a ganhar obras escritas, é que grande parte de sua escrita musical fora resolvida e assimilada pelos mestres brasileiros.

Ainda na década de 1920, o rádio, esta nova ferramenta de comunicação, se desenvolveu. Entre 1930 e 1940, o rádio se mostrou um grande fenômeno entre a população, o que fez com que essa época seja lembrada de a época de ouro do rádio.

O rádio contribuiu para a formação da ideia do que seria a música brasileira a partir do momento em que Getúlio Vargas institucionalizou o Dia do Samba, definiu o período do Carnaval com data fixa e os compositores passaram a compor sambas de exaltação, montando um cenário propício para a divulgação do samba como música nacional. Esse fenômeno não apagou sonoridades regionais, mas colocou um mesmo tipo de samba para todo o Brasil, como um ícone da brasilidade. Desta maneira, em detrimento do choro e mesmo das *jazz bands*, o samba foi se colocando como música nacional e moderna. Mas foi também graças ao rádio que o choro e o *jazz* continuaram em cena, devido à

sua grande divulgação pelas ondas no momento em que o samba se impunha. (SALLAS, PETERS, GILLER e KASEKER, 2013, p. 85)

Havia duas formas para que estas músicas fossem transmitidas pelo rádio, uma delas eram as gravações e a outra, a interpretação ao vivo. “Tais características foram inseridas no contexto do ideal de Vargas, e acabaram sendo incorporadas pelas gravadoras, como materiais industriais produzidos para consumo da população brasileira” (Medeiros, 2007, p. 4), desta forma, “o processo de gravação de discos e a consequente possibilidade de registrar músicas para venda permitiu a profissionalização de numerosos músicos de choro” (Taborda, in Medeiros, 2007, p. 4-5).

A outra forma de transmitir as músicas pelo rádio era através de programas ao vivo, e que possibilitou o fortalecimento dos chamados Conjuntos Regionais, que eram grupos presentes nos programas de auditório.

A importância dos conjuntos regionais na Era do Rádio justificou tanto a sonoridade da música de caráter nacional que vinha de encontro ao ideal da Era Vargas, quanto a necessidade das rádios que emergiam em meio à disputa pelos maiores índices de audiência, e o motivo era simples: o fato de os programas serem transmitidos ao vivo, por esta formação instrumental possuir músicos treinados à improvisação (oriundos das rodas de choro) com instrumentistas que tiravam “de ouvido” rapidamente as músicas, bem como pelo fato de as rádios normalmente não possuírem condições de pagar ensaios, foi a formação mais explorada nos programas de auditórios. (MEDEIROS, 2007, p. 7-8)

As emissoras de rádio criaram estratégias para dinamizar seus programas, e os mais famosos eram os de auditório, onde o povo poderia interagir com os apresentadores, onde os programas de calouros emergiram, onde as bandas, as orquestras e os regionais obtiveram seus tempos de glória.

Cada uma [emissora de rádio] mantinha uma orquestra que acompanhava as estrelas, e um grupo mais ágil chamado *Conjunto Regional*. O grupo *Regional* nada mais é que uma evolução do formato de choro mais básica: flauta, violão, cavaquinho e pandeiro. O nome regional é fruto do hábito de muitos desses grupos se apresentarem trajando roupas típicas. Os regionais tinham uma habilidade essencial para os ritmos frenéticos dos programas de calouros; conheciam e tocavam tudo de ouvido e não precisavam de arranjos escritos, só precisavam saber o tom da música e acertar a introdução. Alguns destes grupos

atingiam nível artístico excepcional, e ainda são fundamento camerístico, por assim dizer, da tradição de arranjos de música popular. (ZANON, in MEDEIROS, 2007, p. 8)

Com a profissionalização dos músicos também começou a se criar uma cultura de organização, e cada Grupo Regional passou a ser coordenado por um líder, “(...) cada bom instrumentista organizava seu próprio regional: Pixinguinha, Luís Americano, Valdir Azevedo, Dilermando Reis, dirigiam regionais” (Taborda, in Medeiros, 2007, p. 8), é de se chamar atenção que para comandar um regional não importava o instrumento que se tocava, e sim a qualidade do músico, por exemplo Dilermando Reis era violonista e Valdir Azevedo cavaquinhista.

AS TRILHAS DOS CHORÕES NA CIDADE DE CURITIBA

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em música na Universidade Federal do Paraná (UFPR), na qual analiso e percebi que a história do violão no Brasil anda lado a lado com a história do Choro, e na cidade de Curitiba, onde o movimento do Choro é vivo e ativo, essas histórias não poderiam estar distantes.

Os primeiros relatos de grupos de Choro na capital paranaense vêm do início do século XX, e a maioria destes grupos contavam com a presença do violão. Dentre estes grupos podemos citar os seguintes: Regional da Família Todeschini, Regional Vosgrau, Regional Jazz Band de José da Cruz, Oriente Jazz Band, Regional dos Irmãos Otto (Portella, 2012).

No período de passagem entre os séculos XIX e XX, a música era divulgada principalmente por meios impressos e pela audição ao vivo, e foi neste contexto que:

Tornou-se febril a apropriação, pelos compositores, dos ritmos de polca, maxixe, valsa, tango, *habanera*, marcha, lundu, além de outros ritmos regionais, fundamentais para a consolidação da música popular produzida no Brasil durante toda a primeira metade do século XX. (PORTELLA, 2012, p. 20)

Um fato que afirma a popularização de ritmos ditos populares vem do registro que temos de música escrita no Paraná, “a primeira partitura tipografada no Paraná, em 1898, foi a

polca *Novo Mundo*, do flautista, violonista e compositor Bento Nicolau dos Santos³, considerado gênio em seu tempo por sua significativa contribuição para as artes” (Portella, 2012, p. 18).

Para que qualquer música seja executada e divulgada se faz necessário um lugar. Figueroa define lugar como algo que:

Está demarcado por limites físicos e/ou simbólicos, tem uma linguagem específica, uma fragmentação interna ocupada pela *diferença-que-complementa*, atores estruturantes e estruturados com hierarquias variáveis, e promove e produz formas rotineiras e ritualizadas de experiência que (re) constrói a identidade, entre outros componentes. (FIGUEROA, 2013, p. 35)⁴

No início do século XX os teatros foram um dos lugares que tinham grande importância para divulgação de trabalhos artísticos musicais. Em Curitiba existiam dois teatros fundamentais para essa divulgação e intercâmbio cultural principalmente entre as capitais brasileiras, são eles o Theatro São Theodoro - que mais tarde foi transferido para outro lugar e se chama hoje em dia Teatro Guaíra - e o Theatro Hauer.

Outro lugar que com sua chegada revolucionou a prática dos violonistas, do choro, dos grupos regionais e da música de forma geral foi o rádio. O rádio tem sua primeira experiência em Curitiba, a partir de 1924, com a Rádio Clube Paranaense.

Mobilizando a população em torno desta novidade e com grandes sacrifícios, a Rádio Clube Paranaense realizou suas transmissões, tendo que encerrar suas atividades alguns meses depois, só retomando-as em 1925 com transmissões musicais ao vivo. Novamente a rádio deixou de transmitir entre os anos de 1926 e 1931. (PETERS, 2016, p. 23)

Outras Rádios que surgiram em Curitiba foram, a ZHY-8 Radio Marumby em 1946 e a ZYM-5 Rádio Guairacá em 1947, todas elas contavam com grupos regionais, e programas de

³ Benedito Nicolau dos Santos desempenhou importante papel na história do gênero musical Choro no Paraná. Como o choro era frequente no repertório de pianistas e orquestras que tocavam em salas de cinema no Brasil, várias obras compostas por ele para o repertório de sua orquestra, que tocava no Cine Paranaguá, pertencem a esse gênero. (Lorenzoni, 2014, p. 40)

⁴ Está demarcado por limites físicos y/o simbólicos, tiene un lenguaje específico, una fragmentación interior ocupada por la *diferencia-que-complementa*, actores estructurantes y estructurados con jerarquias variables, y propicia y produce unas formas rutinarias y ritualizadas de experiencia que (re)construye la identidad, entre otros componentes.

calouros, onde a prática do violão no choro sempre foi presente. A partir do surgimento da televisão muitos músicos migraram do rádio para este novo lugar. “Os conjuntos regionais foram perdendo o seu mercado de trabalho e ficaram restritos muitas vezes às atividades de lazer, como serestas e festas de subúrbio.” (Peters, 2012, p. 39)

Na segunda metade do século XX a cidade contou com a criação de novos lugares. Na década de 1970, alguns dos acontecimentos importantes para a produção cultural de Curitiba foram a criação da Fundação Cultural de Curitiba – FCC, a inauguração do Teatro Paiol e do Teatro Universitário de Curitiba – TUC, também foi a década em que o Grupo Choro e Seresta⁵ começou a se apresentar na feira do Largo da Ordem aos domingos. (Fernandes, 2012, p. 43).

A década de 1980 foi marcada por um acontecimento importante, “foi idealizado o projeto de implantação do conservatório na cidade de Curitiba pelo prefeito Jaime Lerner” (Fernandes, 2012, p. 44). Inaugurado na década de 1990 o Conservatório de Música Popular Brasileira (CMPB) propiciou em Curitiba o ensino formal de música popular brasileira, principalmente do Choro que anteriormente era transmitido oralmente em vários lugares da cidade (Fernandes, 2012). Esta década impulsionada pela criação do conservatório, contou com o surgimento das Oficinas de Música Popular Brasileira, a primeira orquestra do conservatório, grupos de prática de choro e a Oficina de Música de Curitiba - (que desde 1993, acontecia em janeiro e neste ano de 2017 foi cancelada por motivos políticos).

Com a institucionalização do Dia Nacional do Choro pela lei nº 10.000 no dia 4 de setembro de 2000, pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, que dispõe sobre a sua criação e institui a comemoração anualmente no dia 23 de abril, data de nascimento de Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha. Assim, a partir de 2001, várias rodas e apresentações foram feitas para esta comemoração! (PETERS, 2016 p. 41)

Além da lei que vimos acima, que fortalece a presença do choro em Curitiba, surgiram os frutos do CMPB e das oficinas, vários grupos regionais surgiram. O empresário e produtor cultural Beto Batata diz que em 2001 colaborou com a criação do Clube do Choro de Curitiba,

⁵ Tradicional grupo de choro da cidade de Curitiba, seu primeiro nome foi Choro e Samba. Continua se apresentando na feira do Largo da Ordem todos os domingos, já esta na terceira geração de músicos. Página do FaceBook: <https://www.facebook.com/choroeseresta/>.

que não tem sede fixa e se reúne esporadicamente para a realização de eventos e festivais de composição de choro. O Clube teve a iniciativa de a partir de 2002, participar na realização e comemoração do Dia Nacional do Choro durante uma semana (Peters, 2016). Em 2005 foi criada a Oficina de Choro - que não foi oferecido este ano – na Faculdade de Artes do Paraná, atual campus Curitiba II da UNESPAR, como projeto de extensão. Um dos violonistas a ser entrevistado para minha pesquisa é justamente o Claudio Fernandes, criador desta oficina.

Além de todos os lugares já relatados neste artigo, “a música em família e em casa, que também é importante para a prática do choro, vai ser uma prática constante em Curitiba” (Peters, 2016, p. 13). Podemos dizer que a prática de Choro é uma constante e continua vivo em diferentes lugares em Curitiba.

A APRENDIZAGEM DE VIOLONISTAS DE CHORO

Para a investigação do processo de aprendizagem de violonistas de choro este trabalho irá utilizar do método etnográfico. Sobre etnografia podemos dizer que “um dos aspectos importantes sobre a etnografia é levar em conta que o pesquisador em campo não é neutro, e seu olhar não é imparcial” (Romanelli, 2009, p. 87). A escolha de pesquisar violonistas deve-se ao fato do pesquisador também ser violonista, porém, não ser chorão. Assim o pesquisador poderá relatar o que viu em campo como um observador ouvinte e não um músico/violonista na roda.

Com a pesquisa feita até aqui, chegamos a hipótese de que os violonistas de choro, assim como os outros músicos que participam da roda de choro aprendem por enculturação. “Enculturação refere-se ao processo pelo qual o indivíduo aprende sua cultura, e deve ser enfatizado que este é um processo interminável continuando ao longo da vida do indivíduo” (Merriam, 1964, p. 146). “Por ‘enculturação’ eu entendo a imersão na música e nas práticas musicais do meio ambiente natural do indivíduo. Este é um aspecto fundamental de toda a aprendizagem musical, formal ou informal” (Green, 2000, p. 70).

O choro é tradicionalmente praticado, aprendido e ensinado na roda de choro. A roda de choro é um espaço de sociabilidade. Peters nos traz o relato de Rubens de Figueiredo Neves,

violonista, cantor e sócio de um bar, que ao falar da importância de tocar em rodas de choro, também nos retrata o ambiente musical desta prática:

A importância de tocar em rodas de choro está em conhecer o universo daquele estilo, aprender divisões, escutar novas linhas de improviso e conhecer novos compositores. Acredito que o básico é que você ou deve conhecer o tema ou ter habilidade de sacar no momento (PETERS, 2016, p. 45)

É neste contexto que a enculturação acontece. "A maioria das músicas folclóricas e tradicionais do mundo são aprendidas através da enculturação e da imersão prolongada na escuta, observação e imitação da música e das práticas musicais da comunidade ao redor. " (Green, 2010, p.20, tradução nossa)⁶

Em Curitiba, principalmente após a década de 1990, o choro passou a ser ensinado também de maneira formal, no CMPB e nas Oficinas de Música que aconteciam em janeiro. É interessante notar que nas instituições por mais que existam aulas de instrumento, quando se pensa em choro é essencial que exista um momento para a sua prática em grupo. Estamos falando de socialização, que para Merriam é um dos aspectos específicos da enculturação, e os outros dois aspectos que ele nos traz são a educação como uma aprendizagem dirigida formal ou informal, e a escolaridade, que se dá pela intencionalidade de aprendizagem em meios formais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O violão está presente no Brasil desde praticamente sua invenção. Passou por períodos de glória e descaso, mas não se pode desconsiderar que é um instrumento muito popular no país, e representante assíduo da música urbana brasileira. Presente no surgimento do choro, faz parte das rodas até os dias atuais.

Em Curitiba o choro encontrou um lar, e por aqui é produzido, cultuado e divulgado desde os Grupos Regionais e das Jazz Bands do início do século XX até ao Conservatório e as

⁶ Most folk and traditional musics of the world are learnt by enculturation and extended immersion in listening to, watching and imitating the music, and music-making practices of the surrounding community.

faculdades de música. Nunca saiu da rua, dos bares e das casas de família, mas também não se avexa em ser protagonista em concertos e em meios formais de ensino. Após ganhar o Dia Nacional do Choro em 2000, a cidade passou a comemorar a data e posteriormente passou a comemorar a semana do Choro.

Consideramos que para haver uma confirmação ou não da hipótese desta pesquisa, é necessário realizar o trabalho de campo e análise dos dados apoiado no método etnográfico. Para realizar as observações, o etnólogo pode contar com algumas ferramentas como os cadernos de campo para fazer suas anotações, entrevistas e questionários, e até mesmo aparelhos eletrônicos para fazer gravações de áudio e vídeo, pois poderão aparecer conversas informais importantes para a pesquisa e que terão que ser validadas pelo método, de forma que a pesquisa obtenha bons resultados.

Referências

COSTA, Camila Pastor da. *O violão de seis cordas na sua função de instrumento acompanhador do samba urbano do Rio de Janeiro*. 43 f. Monografia. Centro de Letras e Artes Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. “E fez-se o samba”: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, Volume 32, Number 1, Spring/Summer 2011.

FERNANDES, Claudio. *O choro em Curitiba*. In PORTELLA, Tiago. *Songbook do Choro Curibano*. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

FIGUEROA, Abilio Vergara. *Etnografía de los lugares: Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. México: Ediciones Navarra, 2013.

GILLER, Marília; KASEKER, Mônica Panis; PETERS, Ana Paula; SALLAS, Ana Luisa Fayet. *A modernidade e os imaginários sonoros do Brasil*. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 75-97, 2013.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares?. *Revista Música, Psicologia e Educação* – CIPEM – Revista 2000 (n.º 2).

GREEN, Lucy. Informal Popular Music Learning Practice and Their Relevance for Formal Music Educators. I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA; XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010, p. 17-34.

LORENZZONI, Angela Cristina. Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956): Intelectual, Compositor, Regente, Professor. *Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*. Curitiba, (v. 1) 37-48, 2014.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Dilermundo Reis (1916-1977): O olhar sobre uma carreira violonística que atendeu às demandas do mercado e da sociedade brasileira*. Anais do III Simpósio de Música da FAP. Curitiba, 2007.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

PETERS, Ana Paula. *Os regionais de choro e os programas de auditório das rádios*. In PORTELLA, Tiago. *Songbook do Choro Curibano*. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

PETERS, Ana Paula. *Nas Trilhas do Choro*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016.

PORTELLA, Tiago. *Songbook do Choro Curibano*. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.

ROMANELLI, G. *A música que soa nas escolas: contribuições de um estudo etnográfico*. Música em Perspectiva, v. 2, n. 2, 2009.

SOUZA, Henrique Almeida Martins de. *O violão brasileiro nas primeiras décadas do século XX*. 39 f. Monografia. Centro de Letras e Artes Instituto Villa-Lobos Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística Habilitação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa Lobos*. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acessado em 16/05/17 às 13:58.