Música Hodie | ISSN: 2317-6776 DOI: 10.5216/mh.v26.82190

Trânsitos ibéricos e a chegada da "Escola de Tárrega" ao Brasil: Praxedes Gil-Orozco e o violão em São Paulo (1890-1907)

Iberian Circulations and the Arrival of the 'Tárrega School" in Brazil: Praxedes Gil-Orozco and the Guitar in São Paulo (1890-1907)

Flavia Prando
IEB-USP/SESC SP
prandoflavia@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga a chegada da "Escola de Tárrega" ao Brasil por meio da atuação de Praxedes Gil-Orozco, violonista valenciano radicado em São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX. Ao lado de outros músicos ibéricos, como José Martinez Toboso e Alberto Baltar, Gil-Orozco figura entre os primeiros mediadores da tradição tarreguiana na cidade, anteriores à presença de discípulos diretos, como Josefina Robledo (1917). A pesquisa articula fontes primárias – como jornais, registros civis e documentos de associação – com bibliografia historiográfica e musicológica, propondo uma nova leitura sobre os modos de circulação e de recepção do violão moderno no Brasil. Ao situar esse legado nos circuitos migrantes da Paulicéia em formação, o artigo contribui para o reconhecimento da atuação desses músicos na constituição da tradição violonística em São Paulo.

Palavras-chave: "Escola de Tárrega"; Gil-Orozco; imigração valenciana; violão; São Paulo.

Abstract: This article explores the arrival of the Tárrega tradition in Brazil through the work of Praxedes Gil-Orozco, a Valencian guitarist who settled in São Paulo between the late 19th and early 20th centuries. Alongside other Iberian musicians, such as José

Martinez Toboso and Alberto Baltar, Gil-Orozco was among the earliest mediators of this lineage in the city, preceding the arrival of direct disciples like Josefina Robledo (1917). Based on primary sources – including newspapers, civil records, and association documents – as well as historiographical and musicological literature, the study proposes a new perspective on the circulation and reception of the modern classical guitar in Brazil. By framing this legacy within the migratory networks of a transforming São Paulo, the article highlights the role of these musicians in shaping the city's guitar tradition.

Keywords: "Tárrega School"; Gil-Orozco; valencian immigration, classical guitar; São Paulo.

Submetido em: 2 de abril de 2025

Aceito em: 10 de maio de 2025

Publicado em: junho de 2026

1 Introdução

Nas primeiras décadas do século XX, o violão fazia parte da paisagem sonora da cidade: aparecia em jornais, em anúncios de venda de instrumentos, em saraus, em concertos, em gravações, em partituras editadas e manuscritas e nas trocas de repertório entre músicos, professores e estudantes. Parte de sua presença mais antiga, no entanto **–** aquela que se insinuou no tecido urbano desde o final do século XIX, alimentada por redes migrantes, repertórios hispânicos e modos específicos de escuta, ainda que sob a hegemonia cultural italiana **–,** permanece à margem dos relatos oficiais.

Antes mesmo da chegada de discípulos diretos de Francisco Tárrega, como a valenciana Josefina Robledo (1897-1972), ao Brasil, em 1917, aspectos da tradição violonística, associados ao *violão moderno*, já circulavam em São Paulo **–** incorporados em repertórios, instrumentos, modos de tocar e formas de ensino que se desenvolviam nas redes migrantes e nos espaços culturais da cidade. Como registrou Marília Cánovas (2007, p. 268), espaços como a Casa Universal, localizada na Rua Santa Efigênia, orgulhavam-se de empregar "operários especialmente contratados em Valencia" para a construção de instrumentos de corda, o que evidencia o prestígio atribuído aos construtores de instrumentos valencianos no cenário musical paulistano da época.

Nessa perspectiva, a modernidade violonística não se restringe à organologia ou ao idiomatismo técnico, mas envolve também a circulação de espetáculos, a chegada do fonógrafo, a presença crescente da imprensa especializada e das editoras, que desempenharam papéis centrais na construção de novos espaços e lógicas de escuta urbana.

O termo *violão moderno* não designa apenas um tipo de instrumento ou uma técnica codificada, mas um processo mais amplo de transformação sonora e simbólica que se intensificou a partir da segunda metade do século XIX. Essa dinâmica envolveu mudanças na construção do instrumento **–** como aquelas introduzidas por Antonio Torres (1817-1892) **–**, na consolidação de

repertórios específicos e em novas formas de tocar e escutar. A atuação de músicos como Francisco Tárrega (1852-1909) foi central nesse percurso, ao articular um vocabulário técnico refinado a uma estética voltada à sala de concerto. No Brasil, a formação desse imaginário não ocorreu de modo uniforme ou institucionalizado: emergiu por meio de práticas dispersas, modos de ensino, redes migrantes, métodos importados e repertórios partilhados, que aos poucos deslocaram o lugar do violão no espaço urbano e cultural. Falar em *violão moderno*, portanto, é reconhecer essa rede de transformações – materiais, técnicas e sociais – que sustentou a emergência de um novo regime de escuta e de pertencimento para o instrumento.

Nomes como Praxedes Gil-Orozco, José Martinez Toboso e Alberto Baltar, embora pouco mencionados na historiografia do violão brasileiro, atuaram como mediadores desses saberes em trânsito. Suas trajetórias – vinculadas à imigração ibérica e aos espaços associativos da Paulicéia – apontam para uma outra genealogia do instrumento: menos centrada em marcos individuais e mais atenta às formas cotidianas de transmissão musical. A presença de músicos como Praxedes Gil-Orozco insere-se em dinâmicas mais amplas da imigração espanhola em São Paulo, intensificadas a partir da década de 1880. Embora predominassem galegos, andaluzes e castelhanos, os valencianos também compunham esse cenário, articulando-se em redes associativas e culturais que lhes garantiam visibilidade e espaço de atuação na cidade em transformação (Cánovas, 2007). Essas trajetórias, frequentemente invisibilizadas pela historiografia tradicional, revelam circuitos de sociabilidade e práticas musicais que contribuíram de forma decisiva para a construção de repertórios, de técnicas e de modos de escuta vinculados ao *violão moderno*.

Ao trazer à tona as redes migrantes e dinâmicas relacionais que sustentaram a atuação de músicos como Gil-Orozco, Toboso e Baltar, desloca-se o lugar historicamente atribuído à Josefina Robledo: sua presença deixa de operar como instância fundadora e passa a ser compreendida como parte de uma transformação já

em curso, ampliando os contornos da narrativa historiográfica. O que se afirma, aqui, é uma história construída por vínculos, continuidades e presenças compartilhadas – e não apenas por trajetórias individuais.

Cabe, desde já, uma observação sobre o uso da expressão "Escola de Tárrega". Trata-se de uma formulação historiográfica construída *a posteriori*, sustentada por práticas, repertórios e registros transmitidos por discípulos diretos, como Miguel Llobet, Emilio Pujol e Daniel Fortea. Não corresponde, portanto, a um método sistematizado por Francisco Tárrega, mas a uma tradição transmitida por vias orais e indiretas, mais do que por um sistema pedagógico estruturado.

Assim, este artigo investiga a difusão da "Escola de Tárrega" em São Paulo entre 1890 e 1907, com foco na trajetória de Gil-Orozco e nas conexões ibéricas articuladas em torno de sua atuação. Com base na análise de fontes primárias – periódicos, registros civis, documentos associativos, programas de concerto –, em diálogo com a bibliografia historiográfica e musicológica, propõe-se uma leitura que recoloca esses músicos no mapa do violão brasileiro. Trata-se, antes de tudo, de afinar o ouvido para práticas que escapam aos compêndios: modos de ensinar, de tocar e de fazer circular repertórios, estilos e técnicas que, mesmo à margem da história oficial, ajudaram a fundar uma escuta moderna na cidade.

2 Imigração Espanhola: os valencianos

No final do século XIX, São Paulo passou por um intenso processo de transformação urbana, impulsionado pelos fluxos migratórios europeus. A abolição da escravatura em 1888, embora não tenha rompido com as estruturas sociais e econômicas que a sustentavam, levou à reorganização do mercado de trabalho e à adoção de políticas de imigração subsidiada. Nesse contexto, o estado e os cafeicultores paulistas incentivaram a vinda de famílias da Itália, de Portugal e da Espanha. Portanto, os fluxos migratórios para o estado – e para sua capital em expansão – devem ser

compreendidos à luz não apenas das transformações sociais e políticas em curso na Europa, mas também das mudanças no mundo do trabalho no Brasil, marcadas por novas lógicas de contratação, ainda que permeadas por diversas formas de controle e de precariedade (Cánovas, 2007).

A migração espanhola foi motivada por uma confluência de fatores estruturais: crises econômicas e políticas internas, o colapso das últimas colônias ultramarinas – como Cuba e Filipinas – e a intensificação da convocação militar obrigatória, acionada para sustentar os conflitos nesses territórios. Imposta sobretudo às camadas populares, essa exigência ampliava as tensões sociais e aprofundava o sentimento de desamparo frente ao Brasil. A esse cenário, somavam-se a rigidez do sistema agrário e a escassez de perspectivas para pequenos produtores e trabalhadores rurais, especialmente em regiões como a Galícia, a Andaluzia e Valência (Cánovas, 2007). Em meio a esse quadro de instabilidade e de desigualdade, a emigração despontava como possibilidade concreta de ruptura e recomposição da vida. Nesse contexto, a política brasileira de imigração, com promessas de trabalho no setor cafeeiro e subsídios para a travessia, funcionava como vetor de atração.

Embora inicialmente destinados ao trabalho agrícola nas fazendas de café, um contingente significativo de imigrantes europeus se estabeleceu nos centros urbanos – movimento que se intensificou a partir da década de 1910 (Trento, 1989). No caso dos espanhóis, foco do presente artigo, galegos, andaluzes, castelhanos e valencianos se fixaram nos bairros operários em expansão, como Brás, Mooca e Cambuci, inserindo-se em atividades como a construção civil, o pequeno comércio, os serviços urbanos e os ofícios artesanais. Entre eles, destacavam-se aqueles que, por sua origem social e capital cultural, conseguiam não apenas estabelecer-se com relativa facilidade, mas também fomentar estruturas que viabilizavam a inserção de conterrâneos em condições mais precárias – como a fundação de jornais, de centros culturais e de associações de auxílio mútuo (Cánovas, 2007, p. 163). Um desses

casos, articulado em torno da música e da vida associativa, é o de Praxedes Gil-Orozco Bastidas (1847-1916), cuja trajetória será abordada nos tópicos seguintes.

Essa capacidade de articulação, no entanto, coexistia com uma diversidade interna frequentemente apagada pelos discursos oficiais. Ainda que tratados de forma homogênea pelas autoridades e pela imprensa da época, os espanhóis formavam um grupo marcado por distinções regionais profundas, que atravessavam suas experiências migratórias. Tais diferenças – culturais, linguísticas[1] e organizacionais – raramente apareciam nas estatísticas, mas se faziam notar nos circuitos de convivência cotidiana: nas festas, nos gêneros musicais, na culinária, nos padrões de sociabilidade e na imprensa comunitária. Circulavam, na capital paulista, jornais impressos em espanhol, alguns com recorte regional voltado a comunidades específicas, reforçando as identidades de origem e funcionando como ferramentas de comunicação, articulação e visibilidade.

No caso dos valencianos, embora menos numerosos que os galegos ou andaluzes, há registros de sua presença nos bairros operários paulistanos, onde se integravam às dinâmicas locais por meio do trabalho e, sobretudo, da vida associativa. A fundação do Centro Valenciano *La Senyera*[2], surgido no interior da Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos, em 1898, expressa esse esforço de articulação identitária dentro da colônia espanhola. As associações desempenhavam múltiplas funções: ofereciam assistência médica, auxílio funerário e mediação de conflitos, mas também promoviam atividades culturais, encontros festivos e redes de solidariedade. Esses espaços operavam como dispositivos de acolhimento e reconhecimento em um território

1 Em muitos casos, como o galego, o catalão, o valenciano e o basco, tratam-se de línguas com gramáticas e tradições literárias próprias, faladas por comunidades historicamente marcadas por identidades regionais distintas da espanhola hegemônica. Mesmo quando enquadrados como dialetos no discurso oficial do período, esses sistemas linguísticos desempenhavam papel central na manutenção cultural dos grupos migrantes em São Paulo. O valenciano é considerado, por muitos linguistas, uma variante regional do catalão, com gramática e léxico amplamente compartilhados. Embora apresente particularidades locais, trata-se de uma língua românica ocidental próxima ao português, com o qual compartilha estruturas sintáticas e vocabulário de origem latina. Essa proximidade fonológica e lexical faz com que o valenciano soe relativamente familiar ao ouvido lusófono – especialmente quando comparado ao espanhol castelhano.

2 *La Senyera* é o nome da bandeira tradicional da Comunidade Valenciana, composta por quatro faixas vermelhas sobre fundo amarelo. A palavra, que significa "bandeira" em catalão/valenciano, tornou-se símbolo de identidade e de pertencimento para os imigrantes valencianos, especialmente em contextos associativos no exterior.

atravessado por tensões e mudanças, ao mesmo tempo em que consolidavam formas de sociabilidade baseadas na partilha de origens, de valores e de repertórios.

A inserção dos valencianos na cidade não se deu apenas por meio do trabalho, mas também pela apropriação de espaços urbanos onde se forjavam vínculos, práticas e repertórios. Nesse sentido, a noção de território, proposta por Milton Santos (2002), oferece uma chave potente para compreender essas dinâmicas: trata-se do território como instância viva, moldada pelas ações e interações dos sujeitos, mais do que apenas por uma base física. Os centros culturais, as associações de socorro mútuo e as festas regionais constituíam verdadeiros circuitos de territorialização simbólica, onde a cultura se inscrevia na cidade e se tornava oportunidade de pertencimento. É nesse espaço vivido, tensionado entre deslocamento, sobrevivência e reinvenção, que se delineiam as práticas musicais e as formas de memória que este artigo busca iluminar e se esforça em reabilitar.

Vale recordar que as mulheres desempenharam um papel central nessa dinâmica de adaptação e de continuidade cultural, embora permaneçam ainda mais invisibilizadas pelas fontes – não apenas por sua condição de gênero, mas também por integrarem uma história que, em si, já foi largamente marginalizada: a da imigração espanhola em São Paulo. Coube a elas a manutenção dos lares, a mediação dos laços familiares e a transmissão de práticas culturais no espaço doméstico – dimensão fundamental da experiência migrante. A culinária, por exemplo, constituiu-se como um território de permanência identitária[3], especialmente entre os valencianos, cuja tradição gastronômica foi mantida viva nas cozinhas das casas operárias, mesmo diante da escassez de estabelecimentos comerciais especializados (Cánovas, 2007; Corner, 2017). Ainda que ausente dos registros estatísticos e das esferas formais de representação, a presença feminina foi estrutural.

3 A *paella valenciana*, prato típico da região de Valência, conforme o nome indica, manteve-se como símbolo identitário entre os imigrantes espanhóis em São Paulo. Ainda hoje, pode ser encontrada em festas de coletividades e em restaurantes tradicionais da cidade, especialmente nos bairros marcados por presença histórica de migrantes ibéricos.

Em síntese, a imigração valenciana – embora numericamente menos expressiva que outras correntes – contribuiu, de modo significativo, para a conformação da classe trabalhadora paulistana e para o enriquecimento cultural da cidade. Sua trajetória, marcada por deslocamentos, reconfigurações e resistências, convida à escuta dos silêncios historiográficos e à valorização das práticas que sustentaram a vida cotidiana na Paulicéia em transformação (Cánovas, 2007). Entre as camadas desse silêncio, emerge a ação de sujeitos que, por meio do associativismo, da culinária e da música, desenharam espaços possíveis de pertencimento, de memória e de reinvenção. É nesse solo – muitas vezes informal, fragmentado e esquecido – que começam a se esboçar os primeiros traços da presença ibérica no violão paulistano.

3 Praxedes Gil-Orozco: trajetória, redes e atuação em São Paulo (1890-1907)

A trajetória de Praxedes Gil-Orozco, em São Paulo, entre o final do século XIX e o início do XX, oferece uma chave privilegiada para compreender como práticas musicais, vínculos migratórios e formas de organização coletiva se articularam nos processos que moldaram o *violão moderno* em solo brasileiro. Após mapear brevemente o contexto da imigração espanhola e sondar o papel desempenhado por músicos valencianos na vida cultural paulistana, esta seção desloca o olhar para uma figura cuja atuação exemplifica a confluência entre estética, ofício e inserção comunitária.

Inspirada em abordagens sociológicas, como a de Howard Becker (1982), que compreende a produção artística como sustentada por redes de cooperação, de convenções e de infraestrutura social, e na perspectiva de Gilberto Velho (2001), que valoriza as trajetórias como construções situadas e negociadas no espaço urbano, a análise que se segue busca identificar como Gil-Orozco operava nesse circuito – não apenas como intérprete, mas como elo entre diferentes esferas: a performance musical, a fabricação de cordas, a circulação de instrumentos, o ensino, a imprensa e

o associativismo. Organizado em quatro eixos, a seção trata de sua aproximação com a chamada "Escola de Tárrega" e os ideais sonoros do *violão moderno*; das relações estabelecidas no circuito violonístico brasileiro; de sua presença nos espaços musicais e associativos da cidade e, por fim, da multiplicidade de funções que exerceu – como professor, comerciante, editor e músico – e que o posicionam como um dos principais agentes desse processo na capital paulista.

3.1 Aproximação à "Escola de Tárrega"

A aproximação de Praxedes Gil-Orozco à chamada "Escola de Tárrega" não se deu por meio de uma filiação formal, como no caso de discípulos do mestre valenciano que imigraram para as Américas, mas por uma relação direta, forjada no convívio musical e na amizade. Nascido em Requena, na Comunidade Valenciana, Gil-Orozco transitava pelos círculos artísticos da região e manteve contato estreito com Francisco Tárrega, com quem partilhou palcos, repertórios e afinidades estéticas (Gil-Orozco Roda, 2011). Em 1900, após a primeira temporada no Brasil, retornou à sua cidade natal e, nessa oportunidade, realizou concertos ao lado de Tárrega e José Martinez Toboso, em um encontro que evidencia sua inserção no meio musical local e no círculo de violonistas que protagonizavam a renovação técnica e expressiva do instrumento.

Outro aspecto marcante de sua formação foi o uso sistemático dos instrumentos de Antonio de Torres[4], luthier andaluz que redefiniu os parâmetros acústicos e construtivos do violão tal como o conhecemos hoje. Tocar com esses instrumentos significava aderir a um ideal sonoro em transformação – algo que unia os músicos de seu círculo na busca por timbre, projeção e refinamento expressivo. Essa atenção à qualidade sonora respondia também às novas exigências da cena musical do período, marcadas pela ascensão de instrumentos de grande potência, como o piano, e

4 Antonio de Torres Jurado é amplamente reconhecido como o luthier mais influente da história do violão. Suas inovações no formato do corpo, na projeção sonora e na estrutura interna do instrumento consolidaram um modelo que se tornaria referência para gerações posteriores. Embora sua contribuição tenha sido decisiva, Torres integrou um movimento mais amplo de aprimoramento acústico e construtivo que mobilizava músicos e artesãos no século XIX – empenhados em ampliar a tessitura, o volume e a expressividade do instrumento diante das novas exigências da cena musical europeia.

pela ampliação dos espaços de concerto, com a popularização dos teatros burgueses (Taborda, 2008). É nesse horizonte que se insere o engajamento de Gil-Orozco com formas expandidas de construção e execução.

Durante o período em que formou um duo com José Martinez Toboso – parceria duradoura e artisticamente expressiva –, passou a utilizar um violão experimental de onze[5] cordas, que exigia reformulação técnica e ampliação do gesto interpretativo. A adoção desse modelo o inseria em um movimento mais amplo de transformação do instrumento, motivado primordialmente pela busca por maior projeção sonora, e resultava em uma tessitura expandida – condição que, por sua vez, permitia a exploração de novas possibilidades de repertório (Prando, 2021). Posteriormente, retornaria ao modelo tradicional de seis cordas, mas sua trajetória revela um trânsito ativo nos debates estéticos e técnicos da virada do século.

Trata-se de um interlocutor e agente de um movimento estético em formação. Sua trajetória revela um modo de transmissão baseado na convivência, na experimentação e na partilha de valores sonoros – em circuitos horizontais, porosos e cotidianos. Gil-Orozco não trazia ao Brasil apenas partituras, instrumentos musicais ou métodos, mas uma maneira de conceber o instrumento – em sua materialidade, escuta e função social. Essa concepção, construída no diálogo com Tárrega, na adesão aos modelos Torres e na experimentação de novas sonoridades, foi decisiva para o desenvolvimento da linguagem violonística em São Paulo nas décadas seguintes.

3.2 A presença de Gil-Orozco e sua atuação em São Paulo

Em 1889, os violonistas Praxedes Gil-Orozco e José Martinez Toboso embarcaram em uma turnê pela América Latina, realizando concertos em países como Venezuela, Barbados, Trinidad e Tobago e Brasil. No território brasileiro, suas apresentações abrangeram diversas capitais e estados – entre eles Rio de Janeiro,

5 Sobre esse movimento de ampliação da tessitura e da projeção sonora do violão, destaca-se a atuação do guitarrista espanhol Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), radicado na Argentina, que utilizava violões de dez e de onze cordas e desenvolveu repertório próprio para esses modelos. Embora não tenha mantido vínculos diretos com Gil-Orozco, sua trajetória revela convergências estéticas com os experimentos realizados pelo duo formado com Toboso (Prando, 2020).

Pará, Maranhão, Ceará, Pernambuco, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais. Essa ampla circulação revela não apenas a mobilidade dos músicos ibéricos, mas também a receptividade do público à música espanhola e ao violão como instrumento de concerto.

Durante essa turnê, Gil-Orozco e Toboso realizaram duas séries de concertos em São Paulo no ano de 1890. A primeira ocorreu em junho, com críticas favoráveis do compositor e crítico Alexandre Levy. A segunda, nos meses de novembro e dezembro, contou com a participação da violinista italiana Giulietta Dionesi. Essas apresentações consolidaram a presença de Gil-Orozco na cena musical paulistana e evidenciaram sua capacidade de dialogar artisticamente com músicos de diferentes formações e nacionalidades[6].

Após o término da turnê conjunta, os caminhos dos dois violonistas se separaram: Toboso prosseguiu sua jornada pela América do Sul, enquanto Gil-Orozco optou por permanecer no Brasil, estabelecendo residência em São Paulo. A partir de 1892, Gil-Orozco passou a integrar ativamente a comunidade espanhola local, participando da fundação do jornal *La Iberia*, voltado aos imigrantes hispânicos na cidade. Nos anos seguintes, envolveu-se na criação de associações, como o *Orfeón Español*, de São Paulo (1896), e a Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos (1898), ambas voltadas ao suporte material, cultural e simbólico dos imigrantes. Também se engajou em campanhas de arrecadação de fundos durante a Guerra Hispano-Americana em Cuba, o que pode ter contribuído para o equívoco historiográfico que o identificava como cubano[7].

Em 1901, Gil-Orozco iniciou a representação comercial da fábrica valenciana de violões *Pascual Roch*[8] *& Cia*, expondo os ins-

6 Para uma análise detalhada das apresentações de Gil-Orozco no circuito paulista e das críticas publicadas na imprensa da época, inclusive aquelas assinadas por Alexandre Levy, cf. Prando (2020).

7 A identificação equivocada de Praxedes Gil-Orozco como cubano teve origem em um texto de Isaías Sávio, publicado na década de 1960, na revista *Violões e Mestres*, editada pela Giannini. A informação foi posteriormente reproduzida por parte da literatura especializada, contribuindo para o apagamento de suas origens valencianas e dificultando a reconstituição de sua trajetória (Prando, 2021).

8 Pascual Roch (1858-1921) foi um destacado violonista, pedagogo e editor valenciano, autor de métodos de ensino amplamente difundidos no final do século XIX e início do XX, e fundador da fábrica de violões que levava seu nome. Embora conterrâneo de Francisco Tárrega, Roch não foi seu discípulo direto, tendo seguido uma trajetória paralela voltada sobretudo à pedagogia e à atividade editorial. A associação de Gil-Orozco a essa marca pode ter contribuído para confusões posteriores sobre sua origem, inclusive para a equivocada identificação de sua nacionalidade como cubana em alguns registros historiográficos.

trumentos na Casa Bevilacqua, em São Paulo. Dois anos depois, tornou-se sócio proprietário da fábrica de cordas *A Torcedora Valenciana de Orosco & Blanes*, localizada na Mooca, cuja produção abastecia não apenas o mercado local, mas também outros estados brasileiros. Atuando como professor, entre 1901 e 1907, participou da formação de novos violonistas e da consolidação do instrumento como linguagem artística (Prando, 2020).

3.3 Circulação e recepção do *violão moderno* em São Paulo

A presença da "Escola de Tárrega" no Brasil tem sido tradicionalmente associada à atuação de Josefina Robledo, aluna direta do mestre, que se estabeleceu na cidade a partir de 1917. No entanto, a trajetória de Praxedes Gil-Orozco em São Paulo – documentada entre 1890 e 1907 – permite recuar significativamente essa cronologia. Sua inserção em redes de ensino, circulação musical e projetos culturais de base comunitária o posiciona como um elo entre diferentes espaços e temporalidades, antecipando práticas que, anos depois, seriam atribuídas exclusivamente à chegada de personagens individuais. Ao considerar a "Escola de Tárrega" como um conjunto de práticas compartilhadas e reconhecidas, evidencia-se como Gil-Orozco e seus pares desempenharam, em São Paulo, um papel de mediação dessas tradições, contribuindo para sua circulação e legitimação em um novo contexto cultural.

Paralelamente às práticas associadas à tradição tarreguiana, outras trajetórias violonísticas circulavam no mesmo período, tensionando a homogeneização dessa narrativa. A atuação de Agustín Barrios (1885-1944)[9], forjada nas obras de Sor, Aguado, Arcas e Tolsa, constitui um desses contrapontos históricos e estéticos fundamentais. Sua trajetória evidencia outras matrizes de construção do violão latino-americano, ancoradas em repertórios e em práticas que escapam à lógica discursiva da escola espanhola e ampliam o campo de possibilidades interpretativas e composicionais do instrumento.

9 Sobre a atuação de Agustín Barrios em São Paulo, cf. Delvizio (2015).

Essa pluralidade de trajetórias e de repertórios reforça a necessidade de compreender as circulações violonísticas como processos abertos, que envolvem tensões, interações e disputas simbólicas nas dinâmicas culturais da cidade. É nesse ambiente em transformação, permeado por diferentes tradições e repertórios, que se inscreve a atuação de Gil-Orozco no cenário paulistano. Um marco importante desse processo foi o recital realizado por ele no Salão Steinway, em 1906, promovido pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e acompanhado por professores da instituição, como Agostino Cantu, Savino de Benedictis e Luigi Chiaffarelli. O programa, elogiado pela crítica, incluía obras de Francisco Tárrega – como *Preludio en acordes*, *Estudio en arpegios*, *Minueto e Capricho Árabe* –, além de peças de Arcas, Soria, Penella e Meyerbeer.

A escolha do repertório reforça sua filiação estética à tradição escrita do violão espanhol e atesta sua capacidade técnica. Ao atuar nesses espaços e repertórios, Gil-Orozco expandia o alcance da tradição violonística ibérica, propondo um modelo de transmissão baseado na prática e na circulação do repertório e das técnicas. Sua trajetória indica que a introdução de princípios da "Escola de Tárrega" envolveu sujeitos que, desde as margens da historiografia oficial, ajudaram a moldar a linguagem do *violão moderno* no Brasil.

Ao final dessa trajetória diversificada, que envolveu concertos, ensino, comércio, criação de periódico e associativismo, o nome de Praxedes Gil-Orozco se inscreve como um dos vetores centrais para a compreensão da presença ibérica na história do violão cultivado em São Paulo. Sua figura evoca a ideia de um campo em formação, no qual diferentes práticas e repertórios dialogavam em movimento. É por esse entrecruzamento de experiências que se delineia o contorno ainda poroso da tradição tarreguiana – não como uma herança rígida, mas como um modo de fazer que, enraizado na cidade em transformação, anunciava novos horizontes para o instrumento.

3.4 Um perfil multifacetado: músico, empreendedor e presença constante nos circuitos musicais e comunitários paulistanos

A atuação de Praxedes Gil-Orozco, em São Paulo, revela uma figura que ultrapassa os contornos tradicionais do concertista. Entre colunas de jornal, cordas de violão e palcos compartilhados, sua presença moldou-se com base na articulação entre diferentes práticas – musicais, comerciais e comunitárias – que o inseriam de modo singular nos processos culturais da metrópole em expansão.

Seus vínculos com a imprensa imigrante e as sociedades de socorro mútuo espanholas não apenas sustentavam formas de apoio entre conterrâneos, mas configuravam espaços simbólicos de pertença e visibilidade. Neles, a música operava como linguagem de articulação social, mediando memórias, experiências e trajetórias coletivas. Ao mesmo tempo, sua inserção no comércio musical, por meio da representação de marcas, da produção de cordas e da docência, aponta para uma forma de engajamento que não dissociava comércio e arte.

Gil-Orozco não se restringia ao papel de intérprete nem de transmissor de uma escola. Sua legitimidade se afirmava na confluência entre prática, técnica, circulação de repertório, ensino e presença comunitária. Ao atuar em diferentes circuitos, Gil-Orozco integrou o movimento de afirmação do violão em espaços historicamente refratários ao instrumento, sob dinâmicas de legitimação musical que, naquele contexto, restringiam o violão a práticas associadas a repertórios populares ou marginalizados. Sua trajetória evidencia o papel desempenhado por músicos imigrantes na mediação entre repertórios, práticas e dinâmicas culturais da cidade, contribuindo para inserir o violão no campo da música de concerto.

4 José Martinez Toboso, Alberto Baltar e outras conexões ibéricas

A atuação de Praxedes Gil-Orozco em São Paulo, entre 1890 e 1907, não se deu de forma isolada. Outros músicos ibéricos – em

especial José Martinez Toboso[10] e Alberto Baltar – participaram da formação de uma rede técnica e estética que antecede a institucionalização do *violão moderno* no Brasil. Esta seção examina essas presenças múltiplas, articuladas por repertórios compartilhados, vínculos migrantes e formas alternativas de ensino e difusão. Ao lado desses intérpretes, destaca-se ainda a atuação de construtores de instrumentos vinculados à tradição valenciana de luteria, cuja presença na cidade, embora pouco documentada, aponta para uma materialidade sonora que sustentou a difusão do *violão moderno*.

4.1 Circuitos musicais e redes migrantes

José Martinez Toboso fez parte do grupo de violonistas ligados diretamente ao espanhol Julian Arcas (1832-1882)[11], compositor e professor andaluz que antecedeu e influenciou Francisco Tárrega (1852-1909) e Antonio Torres (1817-1892). Em 1876, Toboso dedicou um recital às obras de Arcas na cidade espanhola de Sevilha. No mesmo ano, Antonio Torres construiu para ele o violão de onze cordas, que foi seu instrumento por toda a vida. Em 1878, apresentou-se em duo com Juan Parga (1843-1899), discípulo de Julian Arcas, e, em 1882, realizou uma turnê pela Espanha e Portugal com o violonista José Rojo, um jovem de quinze anos, discípulo de Juan Parga (Prat, 1934). Dois anos depois, Torres formou dupla com outro discípulo de Arcas, o violonista Luis Soria (1851-1935).

Em princípios de 1888, Antonio Torres passou a se apresentar em duo com o concertista Gil-Orozco, com quem realizou uma série de concertos pela América Latina. Em 1890, continuou seu giro solitário pelo continente americano, pois Gil-Orozco, conforme veremos, decidiu residir em São Paulo. Portanto, José Martinez Toboso participou do grupo de instrumentistas, construtores e professores interessados em recolocar o violão em evidência por meio da expansão da sonoridade, do repertório e da técnica instrumental.

10 As informações biográficas aqui descritas acerca de Martinez Toboso foram retiradas de: Herrera (2011) e Torres (2019).

11 Discípulo de José Asencio, por sua vez, aluno do lendário violonista espanhol Dionísio Aguado (1784-1849), cujo método oitocentista foi bastante utilizado no Brasil, sobretudo na primeira metade do século XX. Atribui-se a Arcas o mérito de haver aconselhado Antonio Torres a ampliar o formato da caixa do instrumento (Prat, 1934, p. 33).

Outro nome relevante nesse cenário é o do português Alberto Baltar, cuja atuação como violonista e professor na capital paulista apresenta fortes vínculos com a tradição ibérica. Descrito por contemporâneos como músico de refinamento expressivo, Baltar atuava com repertório similar ao de Gil-Orozco, sendo parte de uma rede não institucionalizada de transmissão de saberes violonísticos. Sua trajetória ainda permanece envolta em zonas de silêncio documental. Não se conhecem, até o momento, registros sobre sua data de nascimento, morte ou chegada à cidade. Contudo, sua presença é registrada em fontes da década de 1930 como a de um mestre já estabelecido "há perto de 40 anos" em São Paulo (A Gazeta, 1931), o que sugere que sua atividade teve início ainda na virada do século XIX para o XX.

Reconhecido como um dos primeiros compositores a publicar obras para violão na cidade – a exemplo de *Impressões de um conto* e o arranjo do *Romance sem palavras* de Mendelssohn, impressos pela Casa Sotero de Souza – Baltar mobilizava uma linguagem refinada, de traços românticos, que exigia intérpretes de sólida formação técnica e domínio estilístico. Sua música circulava também entre artistas de projeção internacional, como o já citado paraguaio Agustín Barrios, que apresentou sua versão do *Romance* de Mendelssohn e a obra *Impressões de um conto* na capital paulista em 1917. Entre seus alunos, figuraram nomes como Oswaldo Soares (1884-1966), um dos principais discípulos paulistanos de Josefina Robledo, e José Martins Duarte de Mello, o célebre Melinho de Piracicaba, músico que fez parte do trio *Três Sustenidos* [12].

Além da atuação pedagógica, Baltar destacou-se como parceiro de Gil-Orozco em recitais promovidos por instituições musicais de prestígio, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ajudando a inserir o violão no circuito formal da cidade. Também foi responsável por trazer a público obras originais e adaptações que dialogavam com a tradição hispânica, em especial

12 *Três Sustenidos* foi um conjunto formado por João Avelino de Camargo, Theotônio Côrrea e Melinho de Piracicaba, ativo a partir de 1929. Gravaram para o selo Brunswick, com registros como "Sabãozinho", "Negrinha de Filó" e "Bancando o Nazareth", hoje raríssimos. O nome do grupo remete a uma clave musical, sugerindo refinamento e identidade coletiva no campo do violão paulistano da época.

aquela oriunda dos círculos de Julian Arcas e Francisco Tárrega – indicando sua filiação ao repertório e aos valores estéticos que moldaram o violão moderno. Sua produção, ainda pouco conhecida, revela um compositor de inventividade harmônica, cuja série de *Devaneios*[13], segundo a revista O Violão (1929, p. 17), estaria entre "o que de mais precioso se tem feito no Brasil, para violão".

Esses músicos formaram, ainda que de modo disperso, um campo de circulação técnica e estética que antecedeu – e, em muitos aspectos, sustentou – o estabelecimento do *violão moderno* na cidade. Atuando em múltiplos espaços da cidade – dos salões de bairro aos teatros centrais, das aulas particulares aos concertos promovidos por instituições como o Conservatório Dramático e Musical –, os músicos revelam uma genealogia alternativa do violão no Brasil, alheia às narrativas hegemônicas, mas profundamente enraizada nas práticas e vínculos do cotidiano.

4.2 Luthiers valencianos e a materialidade do som

Além desses intérpretes, a tradição tarreguiana em São Paulo contou também com a atuação de construtores de instrumentos – uma dimensão ainda pouco documentada, mas que amplia a compreensão sobre os circuitos técnicos e materiais da escola espanhola na cidade. A Casa Universal, estabelecida na Rua Santa Efigênia, é um exemplo expressivo dessa conexão: conforme registra Marília Cánovas (2007, 262), a empresa "se orgulhava de importar da Espanha não apenas as cordas para a fabricação dos seus instrumentos, mas também os operários especialmente contratados em Valencia".

Tal escolha revela o prestígio técnico e simbólico atribuído aos luthiers valencianos, cuja maestria era considerada central para a construção de um timbre característico, sensível às exigências expressivas do *violão moderno*. A região de Valência, segundo Romanillos, consolidou-se ao longo do século XIX como um dos

13 Até o momento foram localizados somente os "Devaneio 1" e "Devaneio 4". São miniaturas que fogem ao padrão das danças de salão em voga naquele período, demonstrando uma linguagem instrumental e um domínio da escrita para o instrumento afinado com as tendências modernas do violão de concerto.

mais importantes centros de luteria da Espanha, com tradição artesanal voltada para a excelência sonora e a sofisticação construtiva dos violões clássicos (Romanillos, 1995).

A circulação desses profissionais, muitas vezes ausentes dos registros oficiais, reforça a ideia de um campo musical articulado também por gestos técnicos, saberes materiais e práticas compartilhadas no cotidiano das oficinas. Ao optar por importar mão de obra especializada, e não apenas mercadorias, os empreendedores locais reconheciam que a tradição sonora não se separava dos modos de fabricação que a sustentavam (Cánovas, 2007).

A atuação desses construtores em São Paulo contribuiu, portanto, para a consolidação de uma estética violonística moderna, muito antes de sua legitimação. Ainda assim, nenhum documento, instrumento ou registro nominal desses artesãos sobreviveu na historiografia musical brasileira, o que constitui um desafio relevante para esta e futuras investigações. A inexistência de vestígios diretos não apaga sua presença histórica, mas exige que a pesquisa se volte aos fragmentos, aos circuitos paralelos e às margens onde tais rastros talvez ainda resistam.

Ao trazer à tona essas conexões ibéricas, evidencia-se que a tradição tarreguiana não foi simplesmente recebida: foi moldada, traduzida e reinventada por mãos migrantes, em territórios marcados tanto pela mobilidade quanto pela escuta. Como sugere Carlos Sandroni (2001), são justamente as práticas musicais localizadas – mesmo aquelas não legitimadas pelas instituições – que constroem os sentidos históricos de um repertório e operam disputas de pertencimento e valor. É nesse entrelaçamento de repertórios e experiências que se delineia uma história possível do *violão moderno* – menos como herança passiva e mais como construção coletiva e contextualizada. Ao iluminar essas trajetórias esquecidas, delineia-se uma nova possibilidade de leitura para a história do violão – menos centrada em figuras isoladas ou marcos institucionais, e mais atenta às práticas, às redes e aos sons que reverberam desde as margens ao centro.

5 Considerações finais

A análise da presença valenciana em São Paulo, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, revelou a atuação ativa de sujeitos e coletividades que fizeram da cultura um território de resistência, de memória e de pertencimento. Longe de uma condição passiva, esses imigrantes organizaram-se em redes de apoio, associações culturais e circuitos de sociabilidade em que a música ocupava papel importante. Foi nesse ambiente, tecido por deslocamentos, trocas e reinvenções, que começaram a circular práticas violonísticas vinculadas à tradição ibérica – não como repertório estanque, mas como forma viva de conhecimento técnico, estético e relacional.

A trajetória de Praxedes Gil-Orozco em São Paulo, entre 1890 e 1907, ilumina um capítulo ainda pouco explorado da história do violão no Brasil. Sua atuação como violonista, professor, editor, comerciante, fabricante e articulador comunitário revela múltiplas estratégias de mediação musical, sustentadas por vínculos pessoais, trocas cotidianas e repertórios compartilhados – uma escuta em movimento, moldada em diálogo direto com a cidade. Para além do papel de intérprete, Gil-Orozco inscreve-se como agente ativo na circulação de elementos técnico-estilísticos associados à Escola de Tárrega muito antes da chegada de discípulos diretos como Josefina Robledo, em 1917.

A presença de outros músicos ibéricos, como José Martinez Toboso e Alberto Baltar, amplia esse panorama e reforça a existência de uma rede difusa, mas decisiva, na formação do violão moderno em São Paulo. Esses artistas, ainda pouco visíveis na historiografia, protagonizaram processos de ensino, composição e circulação de repertórios ibéricos e modernos que se enraizaram nos bairros operários, nos palcos e nas páginas da imprensa. Longe dos centros formais de consagração, mas em constante interlocução com eles, esses músicos criaram espaços de escuta, de transmissão e de legitimação que anteciparam – e, em muitos aspectos, fundaram – a presença da tradição tarreguiana no Brasil.

Mais do que estabelecer uma cronologia inaugural da tradição tárreguiana no Brasil, este artigo propõe um deslocamento metodológico e historiográfico ao reconhecer que os fundamentos desse legado chegaram por múltiplas vias – muitas delas informais, cotidianas e entrelaçadas às dinâmicas migrantes que moldaram a formação de São Paulo. Ao destacar trajetórias e redes pouco visibilizadas, o estudo tensiona narrativas cristalizadas, abrindo espaço para uma leitura mais ampla da história do violão no Brasil – menos centrada em figuras isoladas e marcos institucionais, e mais atenta às práticas, mediações e sonoridades que emanam das margens para transformar o centro.

Ao valorizar os processos cotidianos de mediação musical e as interações entre músicos imigrantes, este trabalho é uma tentativa de ampliação do escopo da historiografia e nos convida a repensar o violão não apenas como instrumento, mas como símbolo vivo de uma cultura em constante reinvenção – uma verdadeira tessitura sonora que revela a trama complexa da identidade paulistana, traduzindo, na vibração das cordas, o pulsar dinâmico de uma cidade em transformação.

Referências

A GAZETA. São Paulo, Ano XXV, n. 7573, p. 5, 9 maio 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=763900&pagfis=35332. Acesso em: 20 maio 2026.

BECKER, Howard S. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Pauliceia**: trabalho e sociabilidade urbana (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2007.

CORNER, Dolores Martín Rodríguez. **Sabores, memória e imigração**: galegos e andaluzes. Curitiba: Prismas, 2017.

DELVIZIO, Cyro. **Agustín Barrios no País do Sonho**: a incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

GIL-OROZCO RODA, Luis. **El guitarrista Gil-Orozco**: el artista, el hombre y su tiempo. Requena: Edição do autor, 2011.

HERRERA, Francisco. **Enciclopedia de la guitarra**. 2. ed. corregida y aumentada. Valencia: Editorial Piles, 2011.

O VIOLÃO. Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 1929, p. 17. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=763900&pagfis=35332. Acesso em: 20 maio 2026.

PRANDO, Flavia. Presença de violonistas espanhóis em São Paulo no século XIX. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-35, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.19. Acesso em: 31 mar.2025.

PRANDO, Flavia Rejane. **O mundo do violão em São Paulo**: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932). 2021. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/97ef436f-10fb-4bdb-b9c9-f9e37044185e. Acesso em: 31 mar. 2025.

PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarristas**. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

ROMANILLOS, José L. **Antonio de Torres**: guitarrero, su vida y obra. Madrid: Editorial Prensa Española, 1995.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002.

TABORDA, Marcia. **O violão na corte imperial**. 2. ed. rev. Brasília: INL/Minc; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

TORRES, Norberto. La guitarra en la prensa de Sevilla y Almería en las dos épocas de Julián Arcas y Antonio de Torres. Sinfonía Virtual: **Revista de Música Clásica y Reflexión Musical**, n. 36, p. 1-43, 2019. Disponível em: https://www.sinfoniavirtual.com/revista/036/guitarra_prensa.pdf. Acesso em: 18 maio 2026.

TRENTO. Angelo. **Do outro lado do Atlântico**: um século de imigração italiana no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 1989.

VELHO, Gilberto. **Antropologia da cidade**: cultura e cotidiano. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.