



Revista da Tulha

2016 • JUL-DEZ • VOLUME 2 • NÚMERO 2 • ISSN 2447-7117





Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Marco Antonio Zago
REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan
VICE-REITOR

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini
DIRETOR

Prof. Dr. Marcelo Mulato
VICE-DIRETOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
CHEFE

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier
VICE-CHEFE

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
COORDENADOR

REVISTA DA TULHA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
EDITOR-CHEFE

Luis Alberto Garcia Cipriano
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)

FOTO DA CAPA: André Estevão

REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha
Ribeirão Preto, Volume 2, Número 2, 2016
ISSN 2447-7117 (versão *online*)



EDITOR-CHEFE

Marcos Câmara de Castro

COMISSÃO EDITORIAL

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Lívio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina), Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Lívio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

EDITORA ASSOCIADA

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

EDITOR DE ALEMÃO

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)
Cônsul Honorário Rudolf Schalenmüller (IEBA)

EDITOR DE FRANCÊS

Prof. Geraldo Magela

EDITOR DE LAYOUT

Luís Alberto Garcia Cipriano

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Daniel Mesquita de Moraes, Eliana das Neves Araujo, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo e Waldyr Ferverença.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 2, n. 2 (jul/dez 2016), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2016 – Semestral.

ISSN 2447-7117 (*versão online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música
Rua Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

- 7 EDITORIAL
- 8 **VIOLA MODERNA: CONSIDERAÇÕES SOBRE QUATRO VIOLEIROS CONTEMPORÂNEOS**
Pedro Pereira Cury
- 29 **VIOLA CAIPIRA: CRIAÇÃO E REFLEXÃO ESTÉTICA BASEADAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO, NO TIMBRE E NO GESTO MUSICAL**
Fábio Rodrigo Serpe & Roseane Yampolschi
- 47 **A CULTURA DA VIOLA CAIPIRA NA REGIÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI-MG: UMA ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS**
Cássio Tadeu de Resende
- 63 **A VIOLA EM CONSTRUÇÃO: A AÇÃO DA TRADIÇÃO E DA CONTEMPORANEIDADE SOBRE A VIOLA DE DEZ CORDAS NO SÉCULO XXI**
Renato Teixeira Almeida & Flavio Barbeitas
- 77 **A VIOLA CAIPIRA NO DANDÔ: CULTURA POPULAR E MEIO AMBIENTE**
Jussânia Borges Corrêa
- 94 **CARINHOSO, DE PIXINGUINHA, PARA VIOLA DE 10 CORDAS SOLO: ARRANJO E ANÁLISE**
Marcus Ferrer
- 154 **A BUSCA PELOS ASPECTOS UNIVERSAIS DA MODA-DE-VIOLA**
Jean Carlo Faustino
- 177 **A AFINAÇÃO “PELAS TRÊS” DA VIOLA FANDANGUEIRA DE MORRETES NO ESTADO PARANÁ**
Frederico Gonçalves Pedrosa
- 200 **PORTUGAL E BRASIL: ENTRE VIOLAS E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS NO CONTEXTO TRANSATLÂNTICO**
José Jarbas Ruas
- 227 **VIOLÃO E IDENTIDADE NACIONAL: A “MORAL” DO INSTRUMENTO**
Carlos Fernando Elias Llanos

EDITORIAL

Neste fascículo, concluímos a seleção de conferências, artigos e comunicações do VII Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance, do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, realizado nos dias 19, 20 e 21 de outubro de 2016, no campus de Ribeirão Preto, que contou com o apoio da FAPESP.

Aqui são tratados os aspectos universais da moda de viola (Faustino), através da análise das narrativas literárias de suas letras, da reflexão sobre a estrutura geral da sua forma musical e de seus aspectos regionais e históricos. Ruas Jr resalta os aspectos pertinentes às práticas socioculturais elementares, a espacialidade e a temporalidade entre Brasil e Portugal durante a colonização. Llanos analisa parte da literatura sobre a história do violão no Brasil nas primeiras décadas do século XX, no contexto das relações sociais e políticas da Primeira República na cidade de Rio de Janeiro.

Refletir sobre a estética da viola instrumental no Brasil nas últimas décadas é o que propõe a comunicação de Cury. Serpe apresenta novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a ampliar o seu repertório. Resende busca refletir acerca da cultura de viola na região de São João Del-Rei, na segunda metade do século XX. Almeida e Barbeitas tentam compreender quais os elementos que, atualmente, se fazem presentes e atuantes para a construção da viola caipira, ou viola de dez cordas.

Corrêa investiga o Projeto Dandô — Circuito de Música Dércio Marques, buscando compreender seus significados, bem como o papel da Viola Caipira nesse contexto. Pedrosa traz um estudo sobre o fandango no município de Morretes, no Paraná, tendo como marco teórico a obra *A arte de pontear viola* (2002), de Roberto Corrêa. E, por fim, Ferrer traz um estudo sobre o Choro para viola e um arranjo da obra *Carinhoso*, de Pixinguinha.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Editor-chefe

VIOLA MODERNA: CONSIDERAÇÕES SOBRE QUATRO VIOLEIROS CONTEMPORÂNEOS

MODERN VIOLA: CONSIDERATIONS ON FOUR CONTEMPORARY VIOLEIROS

Pedro Pereira Cury
Universidade de São Paulo
pedropcury@yahoo.com.br

Resumo

Neste trabalho busco refletir sobre a estética da viola instrumental no Brasil nas últimas décadas. Essa reflexão parte da identificação de elementos que foram incorporados nesse universo, apontando para um processo acentuado de modernização pelo qual passa o instrumento desde entornos dos anos 1980. O trabalho edifica a fundação de uma linguagem renovada da viola sobre a obra de quatro violeiros compositores tidos como referência: Almir Sater, Tavinho Moura, Ivan Vilela e Heraldo do Monte. Abordo também algumas questões históricas uma vez que esse movimento recente de retomada da viola nos meios urbanos é também um processo importante da trajetória do instrumento desde sua chegada no Brasil, ainda no século XVI.

Palavras-chave: Viola caipira; viola contemporânea; música instrumental brasileira.

Abstract

In this paper I bring some discussion on the aesthetics of the instrumental music made for *viola caipira* in Brazil during the last decades. This reflection is based on the identification of elements that have been incorporated in this universe, pointing to an accentuated process of modernization through which the instrument passes since around the 1980s. This work builds the foundation of a renewed *viola* language on the work of four composers/*violeiros* considered as references: Almir Sater, Tavinho Moura, Ivan Vilela and Heraldo do Monte. I also address some historical issues, since this recent movement of retaking the *viola* in urban environments is also an important process of the trajectory of the instrument since its arrival in Brazil, in the 16th century.

Keywords: *Viola caipira*; Contemporary *viola*; Brazilian instrumental music.

Introdução

Quando se fala em *viola* no Brasil, hoje, é quase certo que nosso imaginário seja impelido à imagem e sonoridade associadas ao seu arquétipo caipira. De fato, o universo caipira é aquele no qual a presença da *viola* no Brasil se tornou mais marcante e difundida. O instrumento, no entanto, assume formas particulares por todo o país, como a *viola machete* no samba-de-roda da Bahia; a *viola-de-cocho* no cururu matogrossense; a *viola caiçara* no litoral paulista e paranaense ou a *viola de repente* em diversas partes da região nordeste. O protagonismo da vertente caipira da *viola* se associa a alguns mecanismos históricos e sociais a serem comentados adiante nesse trabalho.

Olhando um pouco mais de perto percebemos que o percurso da *viola* se estende tanto por os séculos que antecedem sua vivência caipira quanto, a partir dos anos 1980, para além do estereótipo interiorano que boa parte do século XX lhe conferiu. A *viola* figurou tanto como ferramenta de catequização, ainda no século XVI, quanto como instrumento acompanhador de cantigas populares nas esferas cidadinas bem antes que pudéssemos falar em uma “cultura caipira”, ou na dicotomia entre a música urbana e a música rural no Brasil.

O trabalho presente aponta para esse processo de transformação marcante que a viola vive desde as últimas décadas do século XX através da música de quatro nomes que podem ser apontados como os pilares dessa viola renovada da qual falamos: o matogrossense Almir Sater; Tavinho Moura, mineiro da Zona da Mata; o sul-mineiro Ivan Vilela; e o pernambucano Heraldo do Monte. Como a viola percorreu um caminho extenso e cheio de meandros até chegar às mãos desses e de outros violeiros da atualidade traço também um breve histórico da nossa protagonista desde quando radicou-se por essas terras.

Na última seção deste trabalho, faço uma breve descrição do material musical utilizado em um disco de cada um desses violeiros com intenção de apontar algumas das inovações técnicas e de linguagem trazidas por eles ao repertório de viola instrumental sugeridas aqui.

Como forma de esclarecimento indispensável enfatizo que a opção pelo termo “viola moderna” que intitula esse trabalho traz consigo a urgência por uma delimitação clara. A busca por um termo que defina esse movimento mais recente da viola no Brasil não é algo trivial pois expressões como essa utilizada aqui podem ser bastante controversas. Quando se usa “moderno” ou “contemporâneo” aqui não se deseja associar de forma alguma a viola atual com os ideais estético-artísticos do *movimento modernista* ou com aqueles da *música contemporânea*, propriamente. O termo “moderno” no título é empregado com cunho coloquial, reproduzindo a maneira como um violeiro antigo, por exemplo, se dirigiria à música em questão.

A VIOLA E O CAIPIRA

Falar de *viola* é falar de muitas *violas*. Apesar da enorme variedade de termos usados para seu desígnio, *viola caipira* é provavelmente aquele mais correntemente empregado hoje pra se referir ao instrumento de cinco ordens de cordas da família das cordas dedilhadas que aportou em terras tupiniquins já nas primeiras décadas que se seguiram à chegada dos portugueses.

Com quase cinco centênios de história no Brasil, a viola, no entanto, só “se tornou” caipira no século XX. Até a primeira metade do século XIX noticia-se a presença marcante da viola na capital do Império

através de documentos alfandegários e relatos de viajantes sobre festas, danças e cortejos. Em meados do século XVIII havia mesmo no Rio de Janeiro a rua das Violas, estada de fabricantes desse e de outros instrumentos¹. O nome da rua indica, então, a popularidade do instrumento e de seus artífices no epicentro do que se poderia delimitar socialmente como polo urbano brasileiro do período histórico em questão.

Em 1869 a rua das Violas ganhou novo nome e passou a chamar-se rua Teófilo Otoni. A viola, que até então protagonizava o acompanhamento tanto das modinhas e lundus quanto das folias do Divino e outras danças na cidade do Rio de Janeiro, parecia, nesse momento, não se incorporar à proposta da *belle époque* carioca. Vale ressaltar que até o primeiro quartel do século XIX a principal festa popular da capital era a festa do Divino, onde a viola era central no acompanhamento instrumental.

Marcia Taborda (2011) fala sobre uma perfeita assimilação do violão pela sociedade carioca a partir da segunda metade do século XIX. Ainda que esse fato social seja coincidente com o momento de “ruralização” da viola seria simplista falar que nesse ponto histórico o violão substitui a viola na música urbana do Brasil. Os valores da burguesia européia, nos quais a sociedade carioca emergente se espelhava, determinaram a decadência das folias do Divino e de outras representações e ritos populares na capital do Império. A viola como peça fundamental nessas manifestações foi também então afastada do *ethos* urbano. Podemos afirmar que o violão *substitui* de fato a viola somente no acompanhamento das modinhas e lundus, uma vez que esses gêneros urbanos seguiram em alta no século XIX fazendo uso principalmente do violão acompanhando a voz.

Se na cidade do Rio de Janeiro a ampliação do setor médio urbano gerava uma demanda social por hábitos renovados que afastava os ritos e divertimentos populares e aspirava fundamentalmente a maneira parisiense nos costumes isso configurava, no entanto, um fenômeno relativamente local já que no restante do território nacional a população vivia essencialmente sob costumes rurais.

1 Em seu livro *Violão e Identidade Nacional* (2011) a pesquisadora Marcia Taborda cita uma série de violeiros, ou construtores de viola, estabelecidos na rua das Violas. Essa relação foi recolhida pela autora no Almanak da Cidade do Rio de Janeiro – 1792/1794.

No nordeste brasileiro os repentistas e cantadores desde muito se apoiam na viola para entoar seus versos; no samba-de-roda da Bahia a viola machete ainda hoje é o instrumento de cordas central no acompanhamento; no fandango caiçara a viola é indispensável ao lado da rebeca. Nesses universos, e em quase todas as práticas festivas ligadas ao catolicismo compreendidas na cultura caipira², a viola tem longo retrospecto e cadeira cativa até hoje. A variedade tipológica, a diversidade de faturas e a grande variedade de usos da viola por todo território nacional nos mostram como não se pode alegar estritamente pelo caráter técnico a derrocada da viola no Rio de Janeiro do século XIX.

A maior projeção de som, o uso de cordas simples, a uniformidade na forma de afinação e padrões de construção são alguns dos argumentos através dos quais a literatura se empenha em justificar o preterimento da viola frente o violão no cenário carioca oitocentista. Precisamos complementar tais hipóteses pois a grande profusão de afinações relatadas nas pesquisas recentes relacionadas a viola, por exemplo, atesta como a diversidade nesse sentido não foi empecilho para a continuidade de sua prática em muitos cantos do Brasil. Em muitas regiões viola e violão seguiram, ainda, coexistindo, especialmente no universo dos gêneros que compõem o que hoje denominamos de música caipira; o chamado *casal*³.

A antropóloga Elizabeth Travassos comenta como “os instrumentos são artefatos mediadores de relações sociais e percorrem ao longo do tempo carreiras simultaneamente musicais e sociais” (Travassos, 2006, p. 130). A autora ainda traz uma reflexão interessante sobre como viola e violão têm representatividades sociais que se contrapõem sob certo valor simbólico e como isso é determinante na posição de cada instrumento: “Por mais que pertençam à mesma família organológica, violão e viola sinalizam dois universos sociais e simbólicos diferentes: a sociedade tradicional brasileira, predominantemente holística, e a sociedade moderna regida pelo valor do individualismo.” (Travassos, 2006, p. 120)

2 A área que abriga o que chamamos de cultura caipira coincide com a região povoada pelas bandeiras, ou seja, São Paulo, Sul de Minas e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte do Tocantins e norte do Paraná. Segundo Ivan Vilela (2013) essa macro-região é denominada Paulistânia, termo esse criado e definido por Alfredo Ellis Jr.

3 O par viola e violão é popularmente chamado de casal na música caipira.

O pesquisador e violzeiro Ivan Vilela (2013) chama atenção para um outro fator histórico do início do século XIX que, aliado à modernização dos meios urbanos, cooperou para o declínio da viola e dos ritos populares nas grandes cidades. Foram essas as romanizações que buscavam purificar os rituais católicos imbuídos de ritos pagãos e superstições cultivados pela população leiga, o que chamou-se de 'religiosidade colonial' ou 'catolicismo barroco'⁴. As violas, rabecas e outros instrumentos característicos foram sendo compelidos para os interiores e zonas rurais juntamente com esses ritos de "catolicismo popular".

Ainda que no final do século XIX e início do século XX a cidade de São Paulo configurasse espaço urbano significativamente distinto daquele encontrado na cidade do Rio de Janeiro do mesmo período houve também processo parecido com relação ao deslocamento dos festejos e danças religiosas populares, e por conseguinte, da viola.

Se com a transferência da corte portuguesa, nas primeiras décadas do século XIX, para a cidade do Rio de Janeiro havia se importado também os valores e maneiras europeus, é somente nas décadas que antecedem o século XX que a cidade de São Paulo passa a perceber efeito de norma social semelhante. As oligarquias cafeeiras edificavam uma cidade próspera e modernizada, vislumbrava-se assim uma sociedade com hábitos refinados à maneira européia.

O historiador Odilon Nogueira de Matos aponta para esse crescimento acentuado da cidade paulistana nas três últimas décadas oitocentistas quando sua população passa de 31 mil para 240 mil habitantes, de 1872 a 1900. Esse crescimento vigoroso pelo qual passava a cidade de São Paulo envolveu, no início do século XX um fluxo muito grande de migrantes das zonas rurais para a cidade. Tão massivo foi esse movimento que com o tempo muitas dessas festividades foram revitalizadas na cidade.

Ivan Vilela discorre sobre esse movimento de migração da população rural para a cidade em São Paulo e ainda aponta para a presença de muitas Folias de Reis encontradas ainda hoje em centros urbanos da capital paulista e região metropolitana. O autor comenta também sobre fenômeno análogo na Baixada Fluminense e nos morros

4 Esses termos são levantados pela pesquisadora Martha Abreu em *O Império do Divino* (1999).

da cidade do Rio de Janeiro “onde ainda persistem manifestações como as folias, os calangos e o jongo” (Vilela, 2013, p.64).

Houve ainda outro agente fundamental para a afirmação dos valores da cultura caipira, sobretudo da música caipira, no grande centro urbano da Pauliceia na primeira metade do século XX: o disco. Esse advento pode ser considerado um dos elos fundamentais entre a “viola camponesa” e a “viola moderna” tratadas nesse trabalho.

A GRAVAÇÃO E A MÚSICA CAIPIRA

Cornélio Pires, paulista de Tietê, promoveu em 1929 a gravação de uma série de 6 discos com duplas caipiras, causos, anedotas e desafios que tiveram enorme sucesso de vendas. Inicialmente foram produzidas 30 mil cópias dos discos lançados pela Columbia. A iniciativa de Cornélio teve consequências determinantes para o caipira, sua música e para a viola.

Primeiramente, as gravações fariam com que as danças e festividades rurais do caipira, como o cururu, cateretê, caninha-verde e a moda-de-viola, fossem registrados em forma de canção sendo daí em diante passíveis de registro fonográfico. É a partir dessa fase que a expressão ‘música caipira’ ganha a significação como a conhecemos hoje, como a música que vem do universo caipira.

Não é o objetivo desse trabalho discorrer especialmente sobre o desenvolvimento que a música caipira teve a partir da sua gravação, artisticamente ou sob ponto de vista midiático. É importante, no entanto, ressaltar que esse desenvolvimento fonográfico foi um agente fundamental na constituição de artistas ligados a essa música e também à viola.

OS VIOLEIROS

A dimensão do sucesso das duplas caipiras foi algo grandioso e reverbera até os dias de hoje em artistas de uma nova geração que

fazem uso dessa formação vocal, mesmo que com uma música já muito transformada sob ponto de vista estético e conceitual em relação aos gêneros das primeiras gravações. Houve também, paralelamente e com projeção consideravelmente mais modesta, a promoção de instrumentistas ligados a esse universo, sobretudo violeiros.

Muitos destes violeiros desenvolveram trabalhos instrumentais, como Zé do Rancho, Bambico e Tião Carreiro, os três ligados à chamada música caipira ou sertaneja, sem, no entanto, caracterizarem um movimento destacado das modas cantadas ao acompanhamento da viola. Ainda no âmbito caipira, Gedeão da Viola deixou um legado precioso com composições que acabavam por expandir, neste universo, a maneira de se tocar o instrumento.

Se consideramos que todos esses violeiros citados pertencem a uma geração mais tradicional, de certa forma, e que existe, hoje, um movimento mais 'moderno', ou 'contemporâneo', ligado a viola então há um elo incontestável entre essas duas fases: o mineiro Renato Andrade.

Renato foi um dos primeiros a associar dois universos: a formação convencional da música de concerto com a música de tradição popular, sobretudo no âmbito caipira. Como o próprio Renato dizia, em sua obra conviviam 'o concertista e o *capiau*'. Através de uma formação clássica o ex-violinista introduziu elementos novos no universo da música de viola, especialmente com relação à técnica de mão direita. Se sob ponto de vista do desenvolvimento harmônico, em relação à música até então executada na viola, a música de Renato Andrade não logrou um avanço tão significativo como aquele que viria na geração seguinte, sua contribuição quanto às texturas e articulações foi grandiosa.

A VIOLA SEMPRE EM ATUALIZAÇÃO

Renato Andrade é referência para a grande maioria de violeiros das gerações que o sucederam. Entre esses herdeiros de Renato estão os quatro nomes citados anteriormente nesse trabalho. Percebemos essa influência tanto no desenvolvimento técnico quanto no próprio discurso desses violeiros que afirmam ter em Renato uma grande referência.

A opção por falar da viola em seu estado atual através desses quatro violeiros se dá principalmente pelo seu protagonismo indiscutível no cenário relacionado à viola assim como pelo pioneirismo de seu trabalhos, por meio de alguns parâmetros estético-musicais a serem levantados adiante.

Existe, ao mesmo tempo, uma questão de diversidade geográfica-cultural relativa à origem e vivência desses compositores. Almir, enquanto violeiro, está ligado principalmente à tradição de viola do Mato Grosso e da região de fronteira; Tavinho é nascido em Juiz de Fora e traz no seu estilo uma autenticidade que não se pode associar facilmente a uma determinada tradição, no entanto, tem uma vivência musical no norte de Minas Gerais que aproxima sua música da cultura dessa região; Ivan é de Itajubá e está fortemente ligado à cultura caipira do sul de Minas e interior de São Paulo e traz uma influência diversa para perto dessa música; por fim, o pernambucano Heraldo, um ícone para a difusão de uma linguagem nordestina para viola, ainda que seja conhecido maioritariamente como guitarrista.

Almir Sater se associa fortemente à viola como músico e compositor mesmo que em sua extensa discografia, mais de 15 discos, como compositor e intérprete muitas vezes se apresente como violonista e cantor. Almir gravou *Instrumental*, em 1985, e *Instrumental II*, em 1995, seus dois trabalhos dedicados exclusivamente à viola instrumental.

Caboclo d'Água é o primeiro de três discos nos quais o "sócio" da turma mineira do *Clube da Esquina* Tavinho Moura toca exclusivamente viola. Em 1995 lançou *Diadorado* e em 2015, *Beira de Linha*, ambos de viola instrumental. No trabalho mais recente Tavinho toca sozinho em 11 das 13 faixas, o que diferencia esse trabalho dos anteriores nos quais quase sempre havia acompanhamento de outros instrumentos nos arranjos. Tavinho tem outros 14 discos seus gravados atuando como compositor, cantor, violonista e violeiro.

Dentre os violeiros citados Ivan Vilela é aquele que tem a obra mais extensa voltada para o instrumento tendo lançado mais de 10 discos como violeiro, tocando viola solista e também como acompanhador. Formado em Composição pela Unicamp e tendo iniciado a carreira como violonista, Ivan é um entusiasta da cultura caipira, mas não deixa de expressar a pluralidade musical de sua formação e de um universo atualizado nas suas gravações e composições pra viola. Gravou

Beatles e Tião Carreiro além de criar a música de uma ópera caipira, *Cheiro de Mato e de Chão*, com libreto do poeta Jehovah Amaral, e executá-la com uma “orquestra caipira” idealizada por ele, no final dos anos 90. As inovações da viola de Ivan passam por conduções de vozes cuidadosamente construídas e soluções de harmonia pouco usuais à música tradicional além de uma técnica de mão direita expandida na qual as dez cordas passam a ser tocadas de forma independente.

Se os violeiros supracitados todos tem alguma ligação com o violão, o representante nordestino da viola nesse trabalho, Heraldo do Monte, tem uma longa carreira prioritariamente reconhecido como guitarrista. No entanto, a viola permeia o trabalho do pernambucano desde o início da carreira e já nos anos 60 Heraldo introduzia o instrumento em formações pouco usuais para a viola na época, como no grupo Quarteto Novo. Além de *Viola Nordestina* Heraldo gravou o *MPBaby – Moda de Viola*, em 2004, e lança em 2016 o disco *Heraldo do Monte*, no qual apresenta choros seus através da viola acompanhada de seu regional⁵.

OS DISCOS

Nessa seção do trabalho faço uma pequena resenha de um disco de cada um dos quatro violeiros citados que vejo como de influência marcante para a viola instrumental. *Instrumental*, de Almir Sater, lançado em 1985; *Caboclo D'Água*, de Tavinho Moura, em 1992; *Paisagens*, de Ivan Vilela, em 1998; e *Viola Nordestina*, de Heraldo do Monte, em 2001.

5 Eduardo de Lima Visconti escreveu na sua dissertação “A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte” (2005) com foco nas composições e improvisos de Heraldo. Nessa pesquisa o autor expõe uma série de análises de trechos de gravações e entrevistas completas com o próprio músico.

Instrumental I

Em seu primeiro trabalho instrumental, Almir Sater deixa evidente a pluralidade de suas influências e incorpora elementos pouco usuais no universo ligado à música tradicional como bateria eletrônica, cítara e berimbau no acompanhamento de gêneros como o cururu, o chamamê e o arrasta-pé. As soluções harmônicas empregados também mostram a convivência entre uma linguagem mais atual e aquela tradicionalmente empregada sintetizados nas composições e arranjos. Ao longo do disco Almir usa diferentes afinações como *rio-abaixo* (em sol), *natura⁶* e *cebolão* (em mi). Nesse disco alguns nomes conhecidos como Tavinho Moura, Alzira Espíndola, Papete, Zé Gomes, André Gomes, Capenga, Carlão de Souza e Guilherme Rondon, acompanham Almir.

A primeira faixa do disco, *Corumbá*, é um chamamê lento, executado com viola e violão. Almir desenha melodias bem definidas ritmicamente usando escalas duetadas com acompanhamento marcado pelo violão durante toda a faixa. As escalas duetadas são um recurso muito característico da música caipira e da linguagem tradicional de viola ligada a esse universo. Almir faz uso desse tipo de recurso melódico em praticamente todas as faixas do disco.

Bem apoiada na tonalidade de sol maior, há dois elementos que saltam aos ouvidos nessa composição. A melodia inicial parte de um acorde de tônica e vai para a dominante, e logo na sequência há um acorde de segundo grau menor com sétima, onde a melodia se apoia no sétimo grau do mesmo acorde. Essa ocorrência melódico-harmônica acontece diversas vezes nesta música e pode ser reconhecida em muitas outras de Almir, trazendo uma sonoridade que pode ser associada a estruturas harmônicas de gêneros da música *pop*.

Mais adiante, a melodia se apoia numa sétima maior do acorde de tônica durante quase dois compassos completos, o que volta a acontecer conforme a forma da música se repete. Esse tipo de tensão é, também, algo pouco usual no repertório tradicional. Almir usa a melodia sobre a sétima maior do acorde em outras faixas. Ainda nessa mesma faixa Almir faz uso de *bends* na melodia, recurso próprio dos guitarristas

6 Em algumas faixas, em *Doma* por exemplo, Almir usa a quinta corda afinada em sol e não em lá como é mais comumente encontrada na afinação natural.

para chegar-se a uma nota meio tom acima escorregando o dedo que prende a corda na mesma casa.

Em *Luzeiro*, a quarta faixa do disco, Almir combina a bateria eletrônica e o berimbau com a viola e percussão. Com exceção da viola, que pode ser ouvida durante o tempo todo, esses outros elementos entram e saem muitas vezes no decorrer da música. Nessa música ouvimos um recurso que se tornou característico desse violeiro: um ostinato rítmico da mão direita, enquanto a melodia caminha no dedilhado da mão esquerda, sempre acompanhada do bordão repetido. Em *Doma*, o compositor também usa esse ostinato da mão direita. Outro recurso que aparece aqui e que se repete na obra de Almir são as melodias que ora caminham sobre os tempos fortes ora são deslocadas.

Com relação a harmonia, há uma introdução com acordes suspensos (sus), sem terças, seguidos de um acorde com terça maior e menor juntas na mesma oitava, formando uma segunda menor. Esse último pode ser interpretado como um acorde maior com nona aumentada.

A melodia que segue após a introdução está no modo de Si mixolídio, ou seja, tem o sétimo grau rebaixado. A utilização desse modo é comum na música nordestina e no norte de Minas mas não é usual na música caipira, no entanto, o violeiro Tião Carreiro já fazia uso desse modo nos seus pagodes de viola. Almir utiliza esse modo também em outras músicas do disco e tem uma influência perceptível de Tião Carreiro na forma de tocar e compor.

Almir gravou somente duas músicas de autoria de outros compositores. A primeira delas é a conhecida *Rio das Lagrimas*, parceria de Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Piraci. A versão de Almir ganhou uma melodia consideravelmente retocada e harmonia também re-elaborada onde se combinam um acompanhamento com baixo melódico do violão, em modo mixolídio, com arpejos com cordas soltas na viola. Além das adaptações melódicas o violeiro ainda transforma o modo jônio da melodia original em mixolídio.

A segunda faixa não autoral do disco é *Na Piratiniga: de Jeep*, de Tavinho Moura, que gravou o violão cuidadosamente arranjado com a viola de Almir. A forma de viola e violão caminharão no arranjo é consideravelmente distinta das demais faixas do disco. O violão faz melodias em uníssono e em aberturas de vozes com a viola de tal forma

que não fica delimitado, como nas demais faixas do disco, qual instrumento é solista ou acompanhador. Essa forma de diálogo entre esses dois instrumentos é característico do trabalho de Tavinho.

Ainda nessa música, pode-se ouvir duas partes com formas de compassos distintas. Um primeiro momento marcado em divisão ternária que depois passa para binária e, finalmente, volta a parte inicial, como uma estrutura formal em A-B-A.

Em *Doma*, umas das composições instrumentais mais conhecidas de Almir⁷, encontramos vários elementos já levantados aqui. O ostinato rítmico no dedilhado arpejado da mão direita, ao uso do modo mixolídio assim como o deslocamento do tempo forte na melodia inicial e a melodia apoiada na sétima maior do acorde maior de função tônica. Nessa versão Almir usa viola e rabeca que se entrelaçam sem prioridade de acompanhamento ou solo.

Na última faixa no disco, ...*É de Minas pra Riba*, Almir combina viola, rabeca e citara. A faixa tem uma harmonia estática em um acorde em quase toda a música e melodia que se repete na viola, comentada pela rabeca e citara de forma improvisada.

Caboclo d'Água

Quem ouve esse primeiro trabalho de Tavinho com a viola protagonista certamente é remetido a uma atmosfera interiorana, de mato e campo. Tavinho traz, ao longo do disco, uma sonoridade que alia os motivos da música de tradição rural do norte mineiro com um desdobramento de arranjos meticulosamente construídos. Todas as faixas são composições do mineiro ou parcerias exceto *Inhuma*, de Zezinho da Viola.

A sonoridade combinada entre viola e violão é o ponto de partida neste trabalho de Tavinho, ainda que o autor faça uso de formações maiores em algumas faixas do disco. O também mineiro Beto Lopes é o responsável pela execução do violão em mais da metade das faixas do disco e são deles os arranjos de violão nas faixas em que toca.

⁷ Almir Sater divide a autoria e execução dessa música no disco com o violinista Zé Gomes.

É interessante ressaltar que o *casal* — violão e viola — é a formação mais usual na música instrumental para viola no universo dos violeiros tradicionais. Ao mesmo tempo que Tavinho se apoia fortemente nessa configuração instrumental a sonoridade impressa ali está severamente remodelada. Existe uma ideia de unidade muito forte entre os dois instrumentos que executam, em muitos momentos, melodias em uníssono e ainda se aproximam timbristicamente pelo toque da viola sem o uso das unhas.

Assim como Almir, Tavinho também explora as escalas duetadas em praticamente todas as faixas do disco. Há também passagens, como em *Mato Grosso*, onde o compositor parte de um desenvolvimento harmônico simples mas expande a sonoridade através de um acompanhamento com acordes carregados de tensões pouco usuais na música de tradição rural. Ainda em *Mato Grosso*, Tavinho inicia a música no acorde maior de função tônica e logo deixa soar um intervalo de sétima maior na viola. Em seguida surge um acorde de tônica menor com sexta. Esse acorde pode ser interpretado como um quarto grau com sétima, ou quarto *blues*, como é na tratado pela harmonia funcional.

O disco traz uma série de composições que transitam entre tonalidades menores e maiores, como em *Caboclo d'Água*, *Manoelzim da Crôa*, *Encontro das Águas*, *Minas Texas* e *Coração Disparado*. Essa incorporação dos modos menores acontece com pouca frequência nas modas instrumentais para viola tradicionalmente.

Em *Encontro das Águas*, Tavinho opta por acompanhar a viola com piano e violões além de um teclado com timbre de cordas. Nessa faixa os violões foram gravados por Gilvan de Oliveira e Nonato Luiz. Outra faixa com instrumentação inusitada é *Minas Texas*, na qual Tavinho toca violão na primeira parte e volta à viola na segunda. Na primeira parte da música o autor remete à música norte-americana dos antigos filmes de *'bang-bang'* fazendo uso de banjo e violino no corpo instrumental. Na segunda parte, Tavinho expõe um tema de sonoridade mais rural, alusivo à música tradicional mineira, completando a associação Minas - Texas. Essa música fez parte do filme brasileiro homônimo, no qual Tavinho participa atuando⁸.

8 Minas Texas é um filme brasileiro de 1989, com direção e roteiro de Carlos Alberto Prates Correia.

Percebe-se, ao longo desse disco, um recurso técnico bastante recorrente na execução de Tavinho que é o toque repetido na mesma corda, da mesma nota, com indicador e dedo médio da mão direita alternadamente enquanto a melodia é executada pelo polegar. Em *Manoelzim da Crôa*, por exemplo, há algumas passagens nas quais o violleiro usa essa técnica. A técnica de mão direita de Tavinho é bastante singular e utiliza somente o polegar, indicador e dedo médio.

Observa-se também o uso de fórmulas de compassos variáveis em algumas músicas. *Manoelzim da Crôa* também pode exemplificar esse recurso composicional de Tavinho. O deslocamento de tempo da melodia é feito com sutileza de forma que não há uma quebra de fluidez nas passagens onde as fórmulas se alteram. Tavinho afina sua viola em rio-abaixo (em sol maior) com a quinta corda afinada na nota sol.

Paisagens

Ivan Vilela é o mais jovem dos violleiros aqui tratados e, no entanto, é aquele com a discografia mais extensa voltada para a viola. *Paisagens* conta com a participação dos músicos Ricardo Matsuda, Luiz Henrique Fiaminghi, Roberto Magrão Peres, Mané Silveira e João Carlos Dalgalarondo, mas grande parte do disco está centrado nas composições e arranjos cuidadosamente executas na viola.

Há um grande cuidado na construção do equilíbrio de timbres dos instrumentos em todo o disco. Ivan usa o toque nas cordas com unha e a polpa do dedo combinados conferindo à viola um timbre aveludado e com grande controle de harmônicos. Dentre os discos aqui tratados este trabalho é aquele no qual mais claramente pode-se perceber uma influência da música de câmara. Há uma alusão à tradição rural da viola que permeia todo o disco, ora de forma mais direta — como em *Cururu pra São João*, *Catira de Mariamar* ou *No Balanço do Jacá* —, ora velada em cenários sonoros, como proposto em *Paisagens* ou *Calma Roceira*.

Outra característica marcante desse trabalho são harmonias que se estendem através de longos acordes, ou passagens de acordes. Um exemplo dessas harmonias responsáveis por paisagem sonora intensa no disco é *A Força do Boi*, na qual há um desenvolvimento harmônico

elaborado com empréstimos modais e acordes cheio de tensões e, ao mesmo tempo, há um pedal na nota tônica (ré) que se mantém durante praticamente toda a música. Essa forma de construção harmônica, através de condução meticulosa de vozes, é algo marcante no trabalho de Ivan, de uma forma geral, tanto nas composições e arranjos para viola solo quanto na viola como acompanhamento.

Assim como é comum à técnica de alguns violzeiros mais antigos, Ivan usa também os harmônicos em construções melódicas. Isso acontece na introdução de *Pra Matar a Saudade de Minas*, *Nananenem*, *Paisagens e Solidão*. A forma como essa técnica é utilizada, usando indicador apoiando a corda e o dedo médio pinçando a corda, deriva da técnica violonística e permite que se possa executar harmônicos em praticamente todas as alturas.

Uma das extensões técnicas iniciadas por Ivan é a possibilidade de uso das dez cordas de forma independente. Pode-se ouvir esse uso na introdução de *Armorial*, onde só é tocada a corda ré aguda do quarto par enquanto a melodia é executada no primeiro e segundo par. Nessa mesma música há também um ostinato melódico enquanto o baixo da viola faz um caminho melódico nos pares graves. Em *Armorial*, Ivan usa o modo mixolidio em uma referência à sonoridade nordestina já que a música é uma homenagem ao Movimento Armorial, idealizado em Recife nos anos 1960.

As duas músicas do disco que não são composições de Ivan ganharam versões com teor estético consideravelmente distinto. Em *Saudade da Minha Terra*, de Goiá e Belmonte, o arranjo com violão e rabeca não pretende se afastar muito da estética tradicional dessa guarânia, apesar de algumas soluções harmônicas particulares do arranjo. Já na célebre *Asa Brasa*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, o arranjo para viola solo apresenta re-harmonizações e alterações melódicas, além de interlúdios com melodias próprias da versão. O *Baiãozim Calungo* é a outra música do disco que faz referência ao nordeste, além de *Asa Branca*, *Armorial* e *A Força do Boi*.

Viola Nordestina

Heraldo do Montz, como único representante nordestino entre os quatro violeiros abordados nesse trabalho, se distingue também pelo fato de ter se voltado para a viola após uma formação fundamentalmente construída através da guitarra, e não do violão. Heraldo faz soar na viola sonoridade de timbre notadamente distinta dos três demais pelo fato de pinçar as cordas com palheta⁹. Por conseguinte, sua forma de tocar viola é mais melódica, assim como a dos violeiros repentistas do nordeste brasileiro.

Neste disco Heraldo gravou músicas próprias e de outros compositores, todos nordestinos, sempre usando sua viola de 12 cordas. Como o próprio Heraldo comenta, a sua opção tanto pela viola de 12 cordas, e não 10, quanto pela afinação natural — ou seja, idêntica à do violão — se justifica pela facilidade de execução que isso lhe proporciona, por conta de sua prática enquanto guitarrista. Heraldo coloca, ainda, que no nordeste não existe a mesma padronização na variedade de afinações e que cada violeiro afina da forma que lhe convém¹⁰.

O disco inteiro é feito somente com instrumentos de cordas dedilhadas e percussão. A sonoridade, portanto, está direcionada para uma reprodução do som acústico. Nas faixas *Darlene Triste*, *Maria Bethania* e *Estrela Maga dos Ciganos*, Heraldo opta pelo casamento antigo entre violão e viola. O violão que faz esse acompanhamento tem, aqui, cordas de aço dando sonoridade particular ao duo, evidenciando um timbre mais apoiado nas frequências médias e na abundância de harmônicos.

Há nesse trabalho de Heraldo uma estética voltada para melodias simples e modais, características correntes da música de viola no nordeste. Em faixas como *Rapadura*, *Roseira do Norte*, *Viola Nordestina*, *Cabocolinho* e *Janga* as melodias são construídas sobre o modo mixolídio com o quarto grau aumentado, modo muito usual na música

9 Ivan Vilela comenta que como consequência das instâncias administrativas portuguesas estarem mais voltadas para o nordeste durante muitos anos durante o período colonial, por conta da cana-de-açúcar, algumas maneiras cultas se firmaram também na forma de tocar. O uso da palheta e a forma mais melódica do que harmônica de se tocar foram algumas dessas heranças (2013).

10 Essa afirmação colabora com a hipótese de que o processo de gravação da música caipira, promovido por Cornélio Pires, foi determinante para a delimitação dos toques e das afinações da viola caipira. =

nordestina. Quando há uma tendência modal em tonalidades menores, o modo dórico é o mais frequente, como em trechos de *Viola Nordestina* e *Lágrima Nordestina*.

Mesmo usando a palheta há muitos momentos no disco em que Heraldo realiza acordes e melodia, simultaneamente, na viola. A faixa que dá nome ao disco é toda tocada dessa forma e varia entre melodia acompanhada por uma nota tônica pedal e melodias construídas só com acordes. Nessa música aparece o quarto grau aumentado também em modo dórico.

Heraldo explora uma variedade de ritmos nordestinos no acompanhamento, como o maracatu em *Janga* ou a ciranda em *Primeiro Sorriso*. Na versão da valsa-choro *Maria Bethânia*, de Capiba, Heraldo mostra como enxerga a viola como instrumento apto ao universo do choro. Essa intenção se concretizou recentemente em forma de disco em *Heraldo do Monte*, lançado em 2016 e composto por choros autorais tocados na viola.

CONCLUSÃO

A grande profusão de recursos musicais, que podem ser tomados como inovadores, notados nos trabalhos desses músicos aqui citados mostra como existe um processo sólido de contínuo caminhar ligado à música de viola no Brasil. Essa continuidade se dá desde a chegada do instrumento nesse continente e se a imagem que se estabeleceu como dominante é aquela associada a uma linguagem essencialmente caipira, existe, no entanto, um lastro enorme tanto para o passado quanto para o estado presente da viola que ainda carece de um olhar mais próximo.

O fato da viola ter sido, a partir de determinado momento histórico, tomada nos braços da população fundamentalmente camponesa em muitas regiões do Brasil fez, fortuitamente, com que não houvesse uma padronização tanto com relação à sua construção quanto com relação à forma de se tocar o instrumento. O material tratado na última seção desse trabalho confirma essa multiplicidade associada ao instrumento em questão e como há uma estrada aberta para um vasto campo de possibilidades de sonoridade e uso em geral da viola.

Esse movimento de retomada da viola na cidade parte também do desejo de alguns de trazerem um pouco do campo para os grandes centros, 'ruralizando' a forma de se viver ali. Os valores de solidariedade, comunhão e a ligação com a natureza são carregados pela viola e pela música. A viola é, mais uma vez, um agente simbólico de enraizamento e mediação em um tempo de transformações aceleradas no mundo atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1989.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2a ed. Brasília, Viola Corrêa, 2002.

FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

LIMA, Cássio Nobre de Souza. *A viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado. UFBA, 2008.

MATOS, Odilon Nogueira de. A cidade de São Paulo no século XIX. São Paulo, Revista de História da USP, v. 10, n. 21-22, 1955.

MORAIS, Manuel. *A viola da mão em Portugal*. Zaragoza, Revista Aragonesa de Musicologia XXII, 2006.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. 2004. Dissertação de mestrado, UFSC.

_____. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. 2009. Tese de doutorado, UFSC.

PEREIRA, Vinícius Muniz. *Entre o Sertão e a Sala de Concerto: Um Estudo da Obra de Renato Andrade*. 2011. Dissertação de Mestrado, Unicamp.

SANDRONI, Carlos. *Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade*. Estudos avançados vol.24, no.69, p.373-388, 2010.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2001.

SARDINHA, José Alberto. *Tradições Musicais da Estremadura*. Lisboa, Ed. Tradisom, 2000.

TABORDA, Márcia. *A viola de arame: origem e introdução no Brasil*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 21, dezembro 2002.

_____. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo, Art. Editora, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. *O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)*. In: VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda. (org), 2006. *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 2006.

VEIGA de OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, [1964] 2000.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Artigo na Revista de Cultura Artística de Piracicaba, n 3, 2009.

_____. *Vem viola, vem cantando*. Estudos avançados. USP, 2010.

_____. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. Editora da USP. 2013.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação de Mestrado. 2005, Campinas, Unicamp.

Sobre o autor

Possui graduação em Física — Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007) e graduação em Música — Licenciatura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2012). Atualmente é Professor convidado da Universidade do Estado de Santa Catarina e mestrando na Universidade de São Paulo.

Recebido em: 19/09/2016

Aprovado em: 04/04/2017

VIOLA CAIPIRA: CRIAÇÃO E REFLEXÃO ESTÉTICA BASEADAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO, NO TIMBRE E NO GESTO MUSICAL

VIOLA CAIPIRA: AESTHETIC CREATION AND REFLECTION BASED ON FREE IMPROVISATION, TONE AND MUSICAL GESTURE

Fábio Rodrigo Serpe
Universidade Federal do Paraná
fabioserpe@gmail.com

Prof^o. Dr^o. Roseane Yampolschi
Universidade Federal do Paraná
ryampolschi@gmail.com

Resumo

O autor desta pesquisa desenvolve um trabalho artístico na área de criação musical a partir de uma aproximação entre a viola caipira, desde seu contexto performático e sócio-cultural, e o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a improvisação, timbre e gesto. Este trabalho tem por finalidade apresentar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a ampliar o seu repertório. Desse modo, o autor se vale de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira – tanto do ponto de vista de seus materiais musicais como dos resultados sonoros gestuais mais idiomáticos –, do estudo de processos de escrita e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* deste instrumento e de outros afins na música atual. Estas atividades serão complementadas com a livre improvisação servindo como reservatório de materiais experimentais a serem desenvolvidos durante a composição. Posteriormente, será elaborado um memorial, com detalhamento das decisões relevantes tomadas durante o processo compositivo, bem como uma reflexão sobre as escolhas estéticas, gestos e técnicas utilizadas.

Palavras-chave: viola caipira; livre improvisação; composição musical; música contemporânea.

Abstract

In this research we intend to develop an artistic work in music through a rapprochement between the *viola caipira*, considering its performance and socio-cultural status, and the field of contemporary composition, particularly through studies about free improvisation, *timbre* and musical gesture. This work aims at developing new sound and compositional possibilities to the *viola caipira* in order to expand its repertoire. Thus, this research will be based initially on a deep analysis of characteristic elements from the traditional *viola caipira* repertoire — from the point of view of its musical materials and of its distinct idiomatic gestural results —, and on the study of writing processes and extended techniques in the performance of this instrument as well as others alike in current music. These activities will be complemented with free improvisation serving as reservoir of experimental materials to be developed during the composition. Later, a memorial will be done with details of the relevant decisions taken during the compositional process, as well as a critical thinking on the aesthetic choices, gestures and techniques worked out in this work, as a whole.

Keywords: free improvisation; *viola caipira*; musical composition; contemporary music.

Lista de figuras

Figura 1. Célula rítmica mais frequente do Cateretê (CORRÊA, 2000, p.171).

Figura 2. Aumentação constante, exemplo do autor.

Figura 3. Compassos iniciais de Cateretando, peça e transcrição de Fábio Serpe.

Introdução

Este artigo deriva de uma pesquisa de mestrado que envolve a criação de uma peça para viola caipira solo — *Cateretando* — e a reflexão sobre o seu processo compositivo, partindo da possibilidade de uma investigação de recursos próprios, técnicos e gestuais da viola caipira, e da aproximação com o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a livre improvisação, timbre, gesto e de elementos musicais recorrentes no repertório da música contemporânea.

A finalidade deste trabalho é criar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a expandir o seu repertório. Assim, do ponto de vista artístico, o desenvolvimento deste trabalho implica gerar recursos técnicos e procedimentos gestuais para a viola; conceber uma escrita particular por meio da junção de elementos constitutivos característicos dos universos da música contemporânea e da viola caipira; e explorar novos materiais no instrumento, levando-se em conta o detalhamento das decisões relevantes tomadas durante todo o processo de composição. Desse modo, o autor deste trabalho se vale de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira, da livre improvisação como prática musical e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* da viola caipira e de outros instrumentos afins, na música atual. Desta forma, a livre improvisação serve como reservatório de materiais experimentais que são desenvolvidos durante a composição. O desenvolvimento desta pesquisa inclui, como ferramenta pré-composicional e composicional, a organização de *event clusters*, ou seja, de gestos que se manifestam durante o andamento da improvisação, tendo sempre em mente a busca pela expressão individual. Esta procura passa pela maneira como está sendo organizado e reorganizado o material musical, abrindo a possibilidade de libertação de hábitos adquiridos e já consolidados, com o propósito da criação de uma peça que mantenha continuidade, entusiasmo e coerência.

Livre Improvisação

Leonardo Aldrovandi e Bruno Ruviaro definem improvisação como “a criação de um trabalho musical ou da forma final de um trabalho musical enquanto ele se dá no tempo” (2001, p. 68), ou seja, o conceito de improvisação se refere à elaboração ou finalização de uma obra à medida em que é executada. Segundo Luis Leite (2014), a prática improvisatória está presente desde a música eclesiástica antiga até os dias de hoje, apresentando grande relevância especialmente nos âmbitos da música instrumental influenciada pelo jazz e da música contemporânea.

De acordo com Costa, Iazzetta e Villavicencio (2013), a prática da livre improvisação surgiu na segunda metade do século XX, unindo as concepções de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Vinko Globokar, Terry Riley, La Monte Young, e o desenvolvimento do jazz, que nesta época tinha no *Free Jazz*¹ uma de suas ramificações. Durante esta época, houve influências mútuas entre compositores da música de vanguarda e de jazz, ambos universos artísticos exercendo grande impacto um no outro. O virtuosismo instrumental tornou-se um elo que se desenvolveu entre essas duas tradições musicais, e experiências com técnicas estendidas ampliaram as possibilidades sonoras dos instrumentos. “O uso de atonalidade, texturas densas, ritmo assimétrico ou não-métrico” (NUNN, 1998, p. 11) são exemplos comuns ao jazz e à música de vanguarda que antecederam a improvisação livre praticada hoje em dia.

Em suas pesquisas, Derek Bailey³ (1930-2005) fornece perspectivas de como contextualizar a improvisação. Segundo o músico, há duas formas básicas de improvisação: a “improvisação idiomática” e a “improvisação não idiomática”, também chamada de livre improvisação. Amplamente mais utilizada, a improvisação idiomática ocorre a partir de um gênero ou forma musical específica e apresenta materiais que são próprios de seu estilo: por exemplo, um choro, blues ou jazz (este fortemente associado à improvisação). A *performance*, então, é limitada de acordo com regras convencionais, valores e restrições de uso que orientarão a interpretação.

1 Especialmente pelas mãos de John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Charles Mingus, Sun Ra e Eric Dolphy.

2 No original: *the use of atonality, dense textures, asymmetrical or non-metrical rhythm*.

3 A partir de meados da década de 60, Bailey dedicou-se a estudar e explorar as possibilidades da utilização da livre improvisação.

Para Rogério Costa, a livre improvisação não é um gênero musical, nem uma tendência composicional. Trata-se de uma prática musical “que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas” (COSTA, 2015, p. 119). Por este motivo, é esperado que no momento em que uma peça é livremente improvisada, a personalidade do(s) músico(s) definirá as particularidades do que está sendo executado. Este raciocínio vem ao encontro do pensamento de Bailey, que reconhece que as características de uma obra improvisada se estabelecem por meio “da identidade sonora, musical, da pessoa ou pessoas que estão tocando” (BAILEY, 1992, p. 83). De acordo com Costa (2013), como a prática da livre improvisação não está presa a alguma atividade musical específica, a própria improvisação, neste caso, propicia meios para a dissolução daqueles materiais previamente já incorporados que orientam as *performances*; ou, de outro modo, ela possibilita uma “permeabilidade das fronteiras” entre os materiais musicais, sua organização e articulação, e os “sistemas musicais”⁴. Nesse sentido, a utilização da livre improvisação abre um grande leque de possibilidades criativas ao se buscar uma fuga de referências explícitas a sistemas musicais estabelecidos — tendo em vista construir a cada momento “uma coerência do discurso musical [...] a partir da experiência musical de cada intérprete e de sua habilidade de adaptação contínua ao contexto sonoro que se desenrola no tempo” (COSTA, IAZZETTA e VILLAVICENCIO, 2013, p. 3). Do ponto de vista de Costa (2015), o músico, com a experimentação e manipulação dos materiais durante a livre improvisação ambiciona criar processos de organização dos materiais que devem ser contextualizados. Em suas palavras: “Improvisação desfruta a curiosa distinção de ser, de todas as atividades musicais, a mais amplamente praticada e a menos reconhecida e compreendida”⁵ (COSTA, 2015, p. 119).

Viola caipira

Com o intuito de buscar uma voz particular durante esta pesquisa composicional, a viola caipira foi escolhida principalmente por fazer parte de praticamente todas as produções musicais do autor há

4 Em suas palavras: “uma possibilidade que se configura através da dissolução entre os idiomas musicais ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais”, configurando “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (COSTA, 2013, p.35).

5 No original: *Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood.*

mais de dez anos e por oferecer amplas possibilidades de execução. Apesar da utilização de gestos que tradicionalmente fazem parte do vocabulário da viola caipira, o material composto para esta pesquisa, esteticamente, não tem comprometimento com a linguagem tradicional do instrumento. A viola chegou ao Brasil no século XVI, trazida pelos portugueses. Hoje, sua utilização está disseminada em todas as regiões do país e inserida em diversas formas de manifestação da cultura brasileira. Nesse sentido, a relevância do instrumento em nossa cultura ainda vigora como “símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro” (OLIVEIRA, 2004, p. 16).

Os primeiros esforços voltados à aproximação entre a viola caipira e o universo da música contemporânea vieram na década de 1960, através do compositor Theodoro Nogueira⁶, que atuou de forma pioneira no estudo técnico-musical do instrumento e também do ponto de vista de sua interpretação e “integração no repertório da música de concerto” (PEREIRA, 2011, p. 92). Segundo Corrêa (2014), as atividades de Nogueira colaboraram fortemente para a expansão da utilização da viola no Brasil, tanto em relação ao seu uso em diversos estilos quanto no contexto público em que ela era tocada – fato este compreendido pelo pesquisador como “gênese do avivamento⁷ da viola caipira⁸” (p. 112). Em sua tese, Corrêa (2014) faz um levantamento dos compositores “não violeiros” que escreveram para o instrumento, chegando a um número inferior a trinta obras, desde a década de 1960. Há muitas décadas a utilização da viola está consolidada no Brasil, mas, de acordo com a pesquisa de Corrêa, seu uso ainda se dá majoritariamente entre cancionistas e as orquestras de viola, abrindo caminho para o tema proposto nesta pesquisa.

6 “Theodoro Nogueira (1913-2002), compositor, violonista erudito e aluno de Camargo Guarnieri, passou a compor especificamente para viola (solo ou com orquestra) principalmente a partir de 1962”. (PINTO, 2008, p. 22).

7 Corrêa denomina de avivamento o movimento de “expansão do uso da viola no Brasil, para outros estilos de música e para outros públicos” (2014, p. 112).

8 A partir da década de 1980, começou a aparecer “um novo segmento musical e um nicho de mercado próprio da viola caipira, caracterizado, sobretudo, pela música instrumental, com forte tendência às peças solas” (DIAS, 2010, p. 97). Esta efervescência da viola na cultura brasileira ocorreu principalmente por meio dos trabalhos dos compositores e violeiros Almir Sater, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Paulo Freire, Tavinho Moura e Fernando Deghi. Cada compositor buscou desenvolver os seus trabalhos a partir de influências distintas, desse modo formando, como um todo, “um repertório de qualidade musical condizente com o alto nível da música instrumental brasileira” (CORRÊA, 2014, p. 159).

Cateretando: modelo, referente e base de conhecimento

A peça *Cateretando* vem sendo desenvolvida em “sessões” de improvisação/composição. Deste modo, nesta pesquisa os materiais experimentais gerados por meio da livre improvisação são fundamentais para a exploração de elementos constitutivos durante o desenvolvimento desta composição. Alberto Abreu, em sua dissertação *Procedimentos composicionais de Walter Smetak*, chama a atenção para o fato de que é impossível apagarmos lembranças musicais convencionadas socialmente, como “percutir, soprar, friccionar ou tanger um instrumento” (2012, p. 48). A musicóloga Sabine M. Feisst (2009, p. 3), por sua vez, complementa esta ideia ao afirmar que mesmo quando feita como “uma espécie de escrita automática⁹”, a improvisação irá refletir “a experiência do subconsciente musical do performer¹⁰”. Para esses autores, desfazer-se de lembranças é impraticável, pois os sentidos e valores presentes em nossa história cultural, pessoal e musical são importantes para fundamentar e guiar as nossas atividades de compor e tocar; assim, o que já está cristalizado pela experiência necessita ser constantemente manipulado. Desse modo, mesmo compreendendo que aqueles sentidos e lembranças geram limites concretos na prática composicional e improvisatória, o autor desta pesquisa tem por objetivo se afastar de códigos musicais já internalizados e assimilados, em parte, com a finalidade de ampliar os seus horizontes pré-composicionais e composicionais.

Quando o processo de criação se realiza com base na livre improvisação, há elementos que podem ser pensados antecipadamente, antes mesmo do primeiro contato com o instrumento. Por exemplo, em *Cateretando*, o uso do capotraste para fins de afinação *a priori* gerou escolhas e materiais musicais relevantes para a concepção da obra. Decidiu-se que ele seria colocado apenas nos três primeiros pares de cordas, na segunda casa, de modo a formar um misto de duas tonalidades comuns da afinação Cebolão¹¹, a mais utilizada¹² na viola caipira. A forma geral da peça, alturas, número de compassos e duração não foram planejadas antecipadamente.

Para o etnomusicólogo Bruno Nettl (1998), mesmo antes do início da improvisação é possível sabermos que material será usado como

9 No original: *As a kind of 'automatic writing.*

10 No original: *The performer's subconscious musical experience.*

11 A Cebolão em Ré, do par agudo para o grave, é formada por Ré, Lá, Fá sustenido, Ré, Lá. A Cebolão em Mi mantém os mesmos intervalos, mas um tom acima. Dessa forma, na *Cateretando*, considerando o uso do capotraste, temos Mi, Si, Sol sustenido, Ré, Lá.

12 CORRÊA, 2014, p. 83.

base da sua *performance*. Uma abordagem que auxilia a compreensão dos processos de improvisação em *performances* individuais envolve a identificação de um ponto de partida. Para este ponto de partida tem sido usado o termo *modelo* (1998, p. 13). O modelo pode ser um motivo, material temático, uma sequência harmônica etc., e a sua compreensão dependerá do contexto musical em questão. De acordo com Costa (2013), o músico e psicólogo Jeff Pressing (1946-2002) estabeleceu uma forma de compreender a improvisação a partir da perspectiva dos processos psicológicos envolvidos na sua prática, desenvolvendo dois conceitos que podem ser considerados como “reformulações e extensões da noção de modelo”: *referente e base de conhecimento*¹³.

Para Pressing, o referente aponta para “um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais” que restringem a prática da improvisação. Estas restrições, segundo o autor, “orientam e auxiliam a produção de materiais musicais¹⁴” (PRESSING, 1998, p. 52). Desse modo, o referente poderá ser um tema musical, um motivo, mas também um estado de espírito, uma emoção, um processo físico, ou a própria história do(a) intérprete — praticamente qualquer imagem que permita ao improvisador um sentido de compromisso, disposição e continuidade.

Conforme a proposta de criação de *Cateretando*, a pesquisa de ritmos tradicionais do universo da viola caipira foi fundamental para a concepção e construção da peça; a decisão tomada foi a de se usar a “indeterminação” como princípio básico para encontrar o ritmo da peça. Costa compreende que o conceito de indeterminação trata da relação da composição com o intérprete, que recebe “um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA, 2009, p. 21). Nesse caso, o resultado da experiência musical criado através de meios indeterminados tem o objetivo de ser espontâneo e único¹⁵. Para Thomas Nunn (1998), os conceitos de indeterminação¹⁶ e improvisação

13 No original: *Reformulations and extensions of the notion of a model*.

14 No original: *Referent: “a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical material”*.

15 Cage usava o acaso para se isentar de tomar decisões durante o seu processo composicional. Assim, as alturas poderiam ser determinadas em processos como jogos de dados, cartas ou I Ching — como em *Music of Changes* (1951).

16 David Cope, no capítulo *Indeterminacy* de seu livro *Techniques of the Contemporary Composer* (1997, p. 161-168), define indeterminação como qualquer processo cujo resultado final, ou parte do resultado, não pode ser totalmente previsto. Aldrovandi e Ruviano (2001) delimitam a utilização dos termos indeterminação, acaso e aleatório “às composições em que o compositor, de forma consciente e deliberada, abre mão (em maior ou menor grau) do seu controle sobre um ou mais aspectos da obra — ou também abre espaço para o acaso no interior do próprio processo criativo” (p. 24-25).

tornaram-se parte importante da música contemporânea, incluindo elementos que estejam fora do controle do compositor e que ampliem suas fronteiras.

Para esta pesquisa, o livro *A arte de pontear a viola* (2000) de Roberto Corrêa forneceu a célula rítmica que foi utilizada como ponto de partida/modelo para a composição. O livro foi aberto na página 171, e nela há a célula rítmica mais frequente do cateretê:



Figura 1. Cateretê

Dessa forma foi definido que o material a ser composto derivaria do cateretê, assim, o título foi escolhido com base na manipulação que este ritmo receberia: *Cateretando*. Mas como este material começaria a ser manipulado?

Em *The technique of my musical language* (1956), Olivier Messiaen (1908-1992) apresenta de forma minuciosa a técnica de manipulação rítmica por ele empregada e que serviu como ponto de partida para o início da composição de *Cateretando*. Esse sistema rítmico consiste em predeterminar como as figuras rítmicas podem ser alteradas. Por exemplo, é possível adicionar um ponto de aumento a cada figura rítmica (chamada de *aumentação constante* — quando um novo valor é adicionado a todas as células); utilizar *aumentação inexata* dos valores (quando um novo valor é adicionado a algumas figuras); pode-se *disolver* o ritmo (os valores são substituídos por valores menores) etc.

Em *Cateretando*, encontra-se o arranjo de figuras rítmicas de *aumentação* com valor constante. Assim, é possível associar esta configuração rítmica com o conceito de modelo proposto por Pressing — um ponto de partida que gera limites e que orienta o fazer musical.

Exemplo de *aumentação* com valor constante.

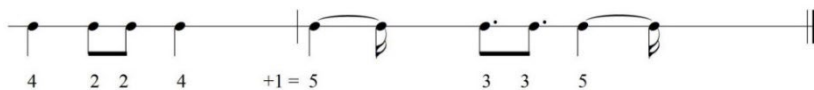


Figura 2. Neste tipo de alteração, é atribuído um valor numérico proporcional para cada célula e para o valor da alteração. No exemplo acima, a semínima é 4, a colcheia é 2, e assim por diante. 4, 2, 2 e 4 somados a 1 formarão 5, 3, 3 e 5.

Dessa forma, a célula rítmica do cateretê tornou-se o referente, seguindo o modelo proposto por Pressing. O trabalho engajado com esses materiais pode ser explorado com o intuito de auxiliar ou refinar o trabalho do intérprete de várias maneiras. Por exemplo, à medida que o referente fornece material para variação, o músico necessita menos “capacidade de processamento” (1998, p.52) no desenvolvimento desses materiais. Em geral, o referente está disponível para o(a) improvisador(a) antes da *performance*, permitindo então uma pré-análise e planejamento. Algumas variações específicas podem ser pré-compostas, de modo a diminuir a ansiedade daquele músico antes da execução. Assim, de acordo com a experiência de cada *performer*, o referente auxilia na criação de uma estratégia para facilitar as decisões particulares e as trocas entre os músicos, tanto do ponto de vista estrutural como emocional. Nesse sentido, o referente é uma ferramenta importante na construção de um contexto de criação que envolve ambos, o ouvinte e o intérprete.

Em *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation* (2013), Costa investiga os conceitos propostos por Pressing no contexto da livre improvisação e busca “ao mesmo tempo aprofundar e expandir o entendimento destes conceitos com vistas a uma aplicação mais abrangente” (p. 412). Para o pesquisador, os princípios da improvisação livre se opõem às ideias de modelo e referente. Durante a livre improvisação, não há uso de referente de forma explícita. Ao considerar o referente como um guia durante uma *performance* coletiva de livre improvisação, o “passado torna-se uma espécie de um reservatório crescente de recursos, formas, figuras, gestos, sons, texturas, procedimentos etc.¹⁷” (COSTA, 2013, p. 416) que, de imediato, poderão ser manipulados da maneira que o(a) improvisador(a) desejar.

17 No original: *The past becomes a kind of ever growing reservoir of resources, forms, figures, gestures, sounds, textures, procedures etc.*

Outra ferramenta visando a fluência da improvisação resulta da criação, e desenvolvimento do que Pressing (1998) chamou de *base de conhecimento*. Para ele, o que diferencia músicos inexperientes de *experts* está na riqueza e profundidade da organização do próprio conhecimento, resultando em soluções mais apropriadas e raciocínio mais rápido. Assim, Pressing assinala que este conceito é mais abrangente que o conceito de *referente*, à medida que “inclui materiais, trechos, repertório, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, memória hierárquica de estruturas e esquemas¹⁸” (PRESSING, 1998, p. 53). Vale notar que a *base de conhecimento* inclui, desse modo, não apenas o que o *performer* domina sobre um determinado gênero, como padrões de interpretação, procedimentos e sonoridades características, mas também toda a história de escolhas composicionais e preferências composicionais que definem o estilo pessoal do(a) improvisador(a). Na livre improvisação este conceito é expandido, de maneira a englobar todo *background* musical do(a) *performer*. No que diz respeito ao livre improvisador, Costa (2013, p. 417) alega que a *base de conhecimento* é composta por todas as memórias musicais pessoais de longa duração, armazenadas “sob a forma de um *know-how* (perceptivo, emocional e habilidades motoras) e um *know-that* (do ilimitado universo de materiais sonoros, que precedem o musical)¹⁹”. O que diferencia exatamente *base de conhecimento* e *referente*, de acordo com Costa (2013, p. 414), não é sempre tão claro. O seu ponto de vista é o de que uma diferenciação apenas baseada em significados que, por sua vez, apontam para a dicotomia “interno” e “externo”, como esses conceitos poderiam sugerir, é instável: em uma livre improvisação, um *referente* de hoje (externo) pode se tornar parte da *base de conhecimento* (interno) de amanhã. Assim, o que nos permite fazer a distinção entre modelo, referente e base de conhecimento?

Os conceitos propostos por Nettl (1998) – modelo/ponto de partida, e os de Pressing (1998) – referente/base de conhecimento são muito semelhantes, mas é possível fazer uma distinção. Enquanto que a base de conhecimento inclui a bagagem referente às habilidades motoras e relativa ao conhecimento conceitual, a história de escolhas composicionais e as preferências que definem o estilo pessoal do músico, o referente estabelece o contexto e fornece o modelo/ponto de

18 No original: *Knowledge base: broader in scope, it includes materials, excerpts, repertoire, perceptual strategies, problem-solving routines.*

19 No original: *in the form of a know-how (perceptual, emotional and motor skills) and a know-that (of the unlimited universe of sound materials, that precedes the musical).*

partida. Portanto, é perfeitamente possível que a escolha do material a ser utilizado seja feita previamente. Uma vez que o *referente*, até certo ponto, pode ser considerado um modelo externo, mesmo em uma improvisação livre, é provável, e até esperado, que o(a) improvisador(a) decida, antes mesmo da primeira nota a ser tocada, o universo a ser manipulado, universo este que faz parte de sua *base de conhecimento*. O ato da improvisação, especialmente em estágios avançados, requer seleção consciente e inconsciente de um reservatório de materiais musicais que foram adquiridos ao longo do tempo, inclusive a experiência do músico com o seu instrumento. Corrêa afirma que “o domínio dos fundamentos técnicos (do instrumento) resulta em melhores *performances* e, por decorrência, maior liberdade para a criação, seja na improvisação ou na composição” (2014, p. 157).

Em *Improvisation: Methods And Models*, Pressing (1987) explica como pode se desenvolver a improvisação a partir dos modelos por ele propostos. Em seu modo de ver, a alma dos modelos de improvisação é o encadeamento de ações que se desenvolvem através do tempo. Estas ações são chamadas por ele de “*event clusters*”²⁰. Os *clusters* são decompostos em aspectos próprios que, por sua vez, podem ser decompostos em objetos, características e processos. A sistematização dos *event clusters*, quando do momento da improvisação, pode se dar de duas maneiras, de acordo com Menezes (2010, p. 11). Ela ocorre “por associação”, quando há graus de continuidade entre os conjuntos de eventos; ou “por interrupção”, quando a tolerância do intérprete em relação ao número de repetições de um evento for ultrapassada. O conceito de *event clusters* serve para ilustrar como o compositor desenvolveu o seu processo de improvisação por meio do gesto, possuindo sempre em mente a busca pela expressão individual.

Com as alterações propostas pelo sistema rítmico de Messiaen, a célula rítmica principal do cateretê (figura 2) foi desmembrada em várias outras que serviram como base para a improvisação que gerou o primeiro gesto²¹ (*event cluster*) da peça:

20 “conjunto de eventos”.

21 “O gesto é um objeto que manifesta sua qualidade de entidade determinada, ao mesmo tempo como estrutura e como unidade percebida, mas sua configuração tem em vista sua própria desagregação. Sua razão de ser não é perdurar, nem tampouco se repetir dentro do espaço-temporal das obras. Define-se, ainda, por seus constituintes paramétricos, que só se justificam quando reorganizados e recombinaados para formar outros gestos aparentados” (CASTELLANI, 2011, p. 190).

Cateretando

Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D

5=A 4=D 3=F# 2=A 1=D

Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

l.v.
(sempre que possível)

$\text{♩} = 70$

Viola caipira

mf *p* *rit.*

IX IX VII IX XIV IX VII XIV M.D. M.S.

Figura 3.

O primeiro compasso, com harmônicos executados para testar a sonoridade da viola com o capotraste em apenas três pares de cordas, propiciou o estado mental a ser seguido nos compassos seguintes. O compasso 2 surgiu em seguida, a partir da improvisação sobre um dos desmembramentos do motivo rítmico do cateretê. Cada novo gesto poderia ou não ser retrabalhado. Até o compasso 7, quase tudo o que é mostrado na figura 3 foi executado na primeira sessão de composição/improvisação, exceto o trecho do compasso 4, com *tapping* (T), e do compasso 7, inseridos posteriormente, seguindo um método: o material considerado promissor é tocado novamente, até que, a partir deste ponto, a *performance*, em si, exerce “sua própria influência cumulativa e generativa²²” (NUNN, 1998, p. 9), gerando o material definitivo.

Em *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver* (2014), Costa traz algumas considerações sobre como improvisação e composição se relacionam. Por via de regra, em uma composição destaca-se a premeditação, com o(a) autor(a) buscando controle sobre o processo criativo, enquanto que na improvisação a criação enfatiza “a prática, o jogo, a experimentação” (p. 2), com grande grau de imprevisibilidade em relação ao produto final. Costa defende que a livre improvisação não é

22 No original: *its own cumulative and generative influence*.

um “vale-tudo desestruturado”, mas uma atividade de estruturação que coordena “corpos, mentes, instrumentos e o fluxo sonoro em um ambiente específico”. Logo, tanto a improvisação quanto a composição carregam consigo elementos comuns a ambas atividades, como: estrutura, forma, conteúdo, contraste, densidade, intensidade, variação, repetição, unidade, desenvolvimento, “pensamento figural, gestual, textural, conceitual” (p. 5-6) etc.

Para o pesquisador, no caso da livre improvisação solista, de certa forma praticada em *Cateretando*, perde-se a imprevisibilidade decorrente da interação entre músicos; porém, da mesma forma, “busca-se criar uma *performance* que mantenha continuidade e ímpeto a partir da utilização de um amplo repertório de materiais e procedimentos agenciado pela imaginação e pela invenção constante”. Trata-se de um fluxo de pensamento e quando o(a) improvisador(a) solista tem a chance de trabalhar todos os parâmetros da música, coloca “em ação o seu pensamento musical, englobando na mesma *performance*, um “percepto musical efêmero, irrepitível” (2014, p. 12), totalmente ligado à imaginação. Nunn alega que a imaginação é tão vital para a prática da livre improvisação, que é dado como certo que o(a) *performer* seja imaginativo(a), pois sem imaginação uma improvisação não avançará. “Nada é tão chato como uma improvisação livre sem imaginação!”²³ (1998, p. 23). Do ponto de vista de Menezes (2010), diferentemente de outros estilos ou gêneros musicais em que o resultado final é o objetivo, na livre improvisação a ênfase é maior no processo do que no produto final. Isto significa que a sua utilização permite liberdade de caminhos e objetivos, desse modo corroborando com os argumentos de Costa (2014).

23 No original: *Nothing is quite as boring as a free improvisation without imagination!*

Conclusão

A aproximação entre os universos da viola caipira e da música contemporânea é relevante e possível à medida que, ainda como símbolo identitário da cultura caipira, é legítimo ampliar os recursos técnicos da viola, os seus padrões de interpretação e as experiências estéticas que a acompanham ao longo de sua história. Essa busca pela aplicação consciente de novos elementos ao processo compositivo corrobora com o pensamento do educador Keith Swanwick²⁴ (1979). A sua teoria parte do princípio que “a composição é uma ferramenta poderosa para desenvolver a compreensão sobre o funcionamento dos elementos musicais, pois permite um relacionamento direto com o material sonoro” (1979, p. 43), tornando mais palpável o processo de criação de um material pessoal e original a serviço da expressividade. Assim, o contato com a livre improvisação tem se mostrado relevante para o autor desta pesquisa, no sentido de apontar para novas possibilidades composicionais e técnicas de execução do instrumento. Esta nova relação musical direta com os materiais musicais tem servido, até o momento, para estear o desenvolvimento, a compreensão e a aplicação consciente destes novos elementos ao processo compositivo, tornando mais concreto o processo de criação de um trabalho artístico a serviço da expressividade.

Portanto, esta pesquisa auxilia na abertura de caminhos para que a viola caipira seja gradualmente incorporada, de maneira constante e perdurável, em um universo cultural, da música contemporânea, no qual ela, hoje, ainda não é vinculada.

24 SWANWICK, Keith. A basis for Music Education. Londres, Routledge, 1979.

Referências

ABREU, Alberto José Simões de. Procedimentos composicionais de Walter Smetak. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. "Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea". São Paulo, 2001. Disponível em: <https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf>. Acesso: 05/09/2015.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. 1 ed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1992.

CASTELLANI, Felipe Merker. "Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea". In ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL USP, UNESP, UNICAMP, 2, São Paulo. Anais... São Paulo: UNESP, 2011. p. 188-199.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de pontear a viola*. 1 ed. Brasília, Viola Corrêa, 2000.

CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. "Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation". In XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. Anais do XXIII Congresso da Anppom. Natal, Editora da Anppom, v. 1, 2013, p. 412-420.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENCIO, Cesar. "Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação". Special Volume Sonic Ideas: Musical Creativity, v. 10, 2013, p. 120-135.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. "Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver". In Departamento de Música da ECAUSP, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/348183/mod_resource/content/0/EMA.pdf>. Acesso: 22/03/16.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. "A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias". *Revista Música Hodie*, v.15, n.1, 2015, p. 119-131.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. 2010. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo.

FEISST, Sabine. John Cage and improvisation — an unresolved relationship. In NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. *Musical improvisation: art, education, society*. Chicago, Board of Chicago, University of Illinois, 2009. p. 38-51.

LEITE, Luís. "Improvisação ao violão na música instrumental contemporânea e a contribuição de Nelson Veras". IN III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓSGRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM. Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 3, 2014, p. 1105- 1114.

MENEZES, José Manuel Amaro de. *Creative process in free improvisation*. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia para Músicos) - Universidade de Sheffield, Sheffield.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Paris, Alphonse Leduc, 1956.

NETTL, Bruno. An art neglected in scholarship. In NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 1-23.

NUNN, Thomas. *Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation*. San Francisco, Tom Nunn, 1998.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PEREIRA, Vinicius Muniz. *Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PRESSING, Jeffrey. "Improvisation: Methods And Models". In SLOBODA, John. *Generative processes in music*. Oxford, Oxford University Press, 1987. p. 1-50.

PRESSING, Jeffrey. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. p. 53-54.

Sobre os autores

Fábio Rodrigo Serpe é mestrando no PPGMúsica da UFPR, na área de concentração Interpretação/Processos criativos, linha de pesquisa Teoria, Criação Musical e Estética Musical. Graduado em Licenciatura em Música pela UNESPAR/EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, com atuação em composição, produção musical, performance, arranjo e gravação.

Roseane Yampolschi é compositora e professora da Universidade Federal do Paraná. Realizou, na área de Criação Musical, o Doutorado na Universidade de Illinois (EUA, 1996) e o Mestrado na Eastern Illinois University (EUA, 1991). Como compositora, tem recebido prêmios, bolsas e distinções no Brasil e no exterior. Sua produção artística abarca a criação de trabalhos nas áreas musical e interdisciplinar. O seu interesse na pesquisa está voltado para questões relacionadas ao gesto musical e a relevância do corpo na criação musical, à estética da música e ao campo interdisciplinar.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 15/12/2016

A CULTURA DA VIOLA CAIPIRA NA REGIÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI-MG: UMA ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS¹

THE BRAZILIAN VIOLA CULTURE IN THE REGION OF SÃO JOÃO DEL REI, MG: ANALYSIS OF TRAJECTORIES

Cássio Tadeu de Resende
Universidade Federal de São João Del-Rei
cassioufsi@yahoo.com.br

Resumo

Este estudo pretende refletir acerca da cultura de viola na região de São João del-Rei na segunda metade do século XX. Através da análise de bibliografia especializada, periódicos de época e, sobretudo com base em relatos de violeiros e foliões, conseguimos traçar um pouco da trajetória deste instrumento na região. Identificamos uma forte presença da viola nas manifestações populares na segunda metade do século XIX e uma escassez deste instrumento na cidade, nas práticas de música popular ao longo do século XX.

Palavras-chave: Viola; cultura da viola; Música popular; São João del-Rei.

1 A discussão presente neste texto é parte de um trabalho de conclusão de curso intitulado "A cultura da viola caipira na região de São João del-Rei-MG na segunda metade do século XX", sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho e defendido no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei em 2014. É também uma extensão da comunicação de pesquisa apresentada no congresso da ANPPOM, Vitória - ES, 2015.

Abstract

This study intends to reflect on the culture of viola at the São João del Rei area in the second half of the century. XX. Through literature analysis specialist periodicals season and especially on the basis of guitar players and revelers reports we can trace some of the history of this instrument in the region. We identified a strong presence viola in the popular culture in the second half of the nineteenth century and a shortage of this instrument in the city in popular music practices throughout the twentieth century.

Keywords: Brazilian viola; viola culture; Música popular; São João del-Rei.

Introdução

A viola de arame, instrumento ancestral à moderna viola caipira, foi trazida ao Brasil durante o período de colonização pelos jesuítas portugueses, que a usavam como instrumento de acompanhamento das canções religiosas para catequizar os índios da região.

O instrumento foi largamente difundido em Portugal, sendo muito popular nos jograis e cantares trovadorescos. Documentos datados de 1459 relatam que a viola não era bem vista pelos procuradores da cidade de Ponte de Lima, pois certas pessoas a utilizavam, tocando e cantando, com o intuito de roubar as casas, dormir com suas mulheres, filhas e criadas. (CORRÊA, 2002, p.21-22)

Nesta mesma obra, encontram-se pesquisas relacionadas aos tipos de violas em Portugal e na América portuguesa:

A viola no Brasil, além de manter inalteradas as principais características do instrumento português, preservou seu forte caráter popular. Ainda hoje é instrumento muito difundido — encontrado em todas as regiões brasileiras — e presente em várias de nossas manifestações tradicionais (CORRÊA, 2002, p. 24).

Alguns estudos sobre música popular citam a viola de Queluz como um marco na produção e na cultura da viola no Brasil do século XIX:

A viola artesanal que alcançou maior fama foi a viola de Queluz – atual cidade de conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais – produzida ali, onde havia várias oficinas, no final do século XIX e início do XX. A viola de Queluz seguia o modelo da antiga viola toeira de Portugal, apresentando doze cordas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas últimas com três cordas, cada – um bordão e duas cordas finas (CORRÊA, 2002, p. 23).

A Viola de Queluz ficou muito famosa no Brasil, cujos principais construtores foram as famílias Meirelles e Salgado da antiga cidade de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete – MG. A produção desses instrumentos se deu entre o século XIX e meados dos anos 1930 e 1940 do século seguinte. Já no fim da década de 1950, sua construção foi interrompida devido à fabricação de violas em larga escala pelos fabricantes Tranquilo Giannini e Del Vechio, gerando uma competição desigual em termos de valor final, comparada aos instrumentos produzidos pelas famílias Meirelles e Salgado.

Atualmente, a cultura da viola está relacionada ao ambiente rural, tanto que nos referimos a ela como Viola Caipira, Viola Sertaneja, Viola Cabocla, Viola de Cocho, entre outras denominações. No entanto, Ivan Vilela cita no início de seu artigo, *A Viola*, a seguinte frase: “Apesar de nos remeter ao mundo rural, a viola foi antes um instrumento urbano, tanto em Portugal quanto no Brasil”. Vilela também descreve que:

É importante lembrarmos que inúmeras manifestações que achamos serem tipicamente rurais desde seu surgimento, tiveram sua origem nos centros urbanos da colônia como é o caso da Dança de São Gonçalo e das Folias do Divino. Estas sempre se fizeram acompanhar da viola (VILELA, 2008-2009, p. 8).

Se num primeiro momento, a viola foi fundamental para a constituição da musicalidade no ambiente urbano, num segundo momento, o instrumento firmou suas raízes no sertão, no mundo rural.

Na busca por indícios que nos permitissem percorrer os caminhos da viola em São João del-Rei, utilizamos, para este trabalho, um conjunto variado de fontes, incluindo artigos de jornais datados do fim do século XIX, bibliografias de cunho historiográfico sobre a viola e entrevistas semiestruturadas com quatro violeiros e um folião de reis, personagens importantes para a cultura local da viola.

Músicas populares em São João del-Rei no fim do século XIX

Aspectos importantes foram observados na crônica de Severiano de Resende “As Consoadas em São João del-Rei” do jornal “O Arauto de Minas”, datado de 24 de dezembro de 1880. Tais aspectos estão relacionados a instrumentação, gêneros e locais onde eram executadas as músicas da época.

Em um trecho desta crônica, Severiano de Resende descreve como eram as festividades que antecediam o natal em São João del-Rei,

À noite, nas casas de gente remediada ou de haveres, reúne-se selecta sociedade — toca-se piano, canta-se uma modinha brasileira, um romance francez, um trecho do Trovador, da Traviata, forman-se pares e dança-se.

As classes menos favorecidas da fortuna ou mesmo os pobres também se reúnem e se divertem.

Quem às dez horas da noite passar pelo Tijuco há de ver illuminada a velha chacra de S. Caetano, antiga habitação de um celebre Guarda-môr, d’onde partem festivos sons da faceira viola, em harmonia com os de afinada rabeca, de machetes e pandeiros, misturando-se as vozes dos cantores ao arruído de forte sapateado de mestres batuqueiros e adestradas marchadeiras.

Como este, há muitos cateretês, no Barro, no Morro da Forca, no Pau do Angá e no alto das Mercês: e, cidade toda illuminada tem um aspecto encantador e festivo, apresentando uma vista pittoresca as casinhas, que estão semeadas pela serra, cujas luminárias brilham ao longo com efeito maravilhoso².

Notamos uma clara divisão social, a qual reflete diretamente nos gêneros musicais e em uma instrumentação distinta utilizada pelos indivíduos de uma e outra classe. As classes mais abastadas tinham suas práticas musicais centradas no piano, que era utilizado para acompanhar modinhas supostamente brasileiras e excertos de ópera italiana,

² Jornal “O Arauto de Minas”, São João del-Rei, 24 de dezembro de 1880, ANNO IV, Numero 39.

muito comuns à época. Em contrapartida, a população com um poder aquisitivo inferior utilizava uma instrumentação diversificada, indicando um fazer musical mais coletivo. Podemos observar ainda, que o ambiente da viola estava inserido em um contexto popular na região e em bairros característicos de manifestações musicais de tradição oral.

Identificamos, além da viola, um grupo de instrumentos típico daquele período, como a rabeça, o machete – que se assemelha ao atual cavaquinho – e o pandeiro, completando com cantorias e sapateados ao ritmo dos cateretês. O termo cateretê já denominou baile popular em Minas Gerais e segundo Jairo Severiano,

[...] o catira ou cateretê é uma dança rural das regiões Sudeste e Centro-Oeste, originária de uma antiquíssima dança indígena, que o Padre José de Anchieta adaptou para as festas católicas. No primeiro século da colonização, ele a usava para fazer o índio dançar e cantar textos cristãos trazidos para o tupi (SEVERIANO, 2008, p. 236).

Rosa Nepomuceno ainda completa,

O catira tem momentos bem definidos: no início, é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando 'peripécias' com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas (NEPOMUCENO *apud* SEVERIANO, 2008, p. 236).

Na segunda metade do século XIX, observamos informações que nos levam a acreditar que a viola era bem difundida na região de São João del-Rei, fazendo parte de um ambiente popular festivo e religioso, como observamos em um outro trecho da mesma crônica de Severiano de Resende:

- Bonitol! O armador é bem caprichoso! Como esta bem arranjadinho o menino Jesus em sua caminhada ao pé da manjedoura, onde ruma o gado!
- Vovó é de galinha aquele grande ovo?
- Não é não, sinhá, aquilo é ovo de ema.

E nestas interrogações, em respostas e explicações, leva o tempo esquecido e só deixam o Presépio depois de minucioso exame, voltando de novo á visita no dia de Anno-Bom e Reis, para notar a aproximação dos magos, os quais já percorrem a cidade, representados por um grupo de guapos rapazes, que vão de casa em casa, cantando ao som da viola, da rabeca, de esganiçada clarineta, da caixa de guerra, do réque-reque — e recolhendo as oferendas que recebem.

Cheias de emoção e poesia, as festas de S. João del-Rei gravam no coração suaves e saudosas recordações³!

São observadas, neste trecho, informações importantes ligadas às manifestações populares e religiosas em diferentes camadas sociais. Severiano de Resende cita no texto a presença da Sinhá, que pode indicar o envolvimento das classes abastadas nestas manifestações. Outra informação pertinente diz respeito ao grupo que denominamos hoje como Folia do Divino. Este era presente naquela época, porém o autor não denomina o referido grupo que anda de casa em casa ao som da rabeca, viola, clarineta, reque-reque e caixa de guerra, recolhendo oferendas com tal denominação, apenas informando que era um grupo de rapazes com boa aparência.

Ao fim deste século, São João del-Rei encontrava-se em um forte desenvolvimento comercial, ligando diversas partes da região, caracterizando-se assim, como um pólo comercial importante para os moradores e indivíduos residentes, definitivamente ou não, nesta região. Ana Paula Mendonça de Resende cita em sua tese de mestrado intitulada *A Organização Social dos Trabalhadores Fabris em São João del-Rei: O caso da Companhia Industrial São Joanense (1891/1935)* a seguinte reflexão em torno da constituição da cidade:

Na sociedade são-joanense é difícil separar e definir o que seria o urbano e o que seria o rural, uma vez que essas definições se perdem na realidade analisada, em que se verifica a existência de uma migração intensa e também o fato de que o “tecido urbano” se alastra em direção ao campo, preservando, quando muito “ilhas de ruralidade” (RESENDE, 2003, p. 22).

3 Jornal “O Arauto de Minas”, São João del-Rei, 24 de dezembro de 1880, ANNO IV, Numero 39.

Quando citamos os trechos da crônica de Severiano de Resende, juntamente com esta descrição, conseguimos definir um pouco do que seria a cultura urbana atrelada ao ambiente rural naquele período. Como nosso objetivo consiste em pesquisar o ambiente de viola na região de São João del-Rei e considerando aspectos observados acima, podemos apontar um pouco da vivência da viola em ambientes distintos, tais como festas populares, comemorações religiosas, tanto na área urbana como na área rural daquele período.

A cultura da viola nas vozes dos violeiros da cidade

Neste trabalho, consideramos como cultura de viola, todas as práticas culturais que envolvem este instrumento na região e suas manifestações musicais, tanto de tradição oral (folias, congados, reisados), como as práticas individuais e profissionais da música regional e sertaneja como um todo. A cultura da viola conecta afetivamente indivíduos de diferentes regiões, tanto em ambientes rurais ou urbanos e, através da memória cultural que ela agrega, acaba por atuar também como agente construtor de identidades e histórias de vida.

Para investigarmos a cultura da viola em São João del-Rei na segunda metade do século XX, encontramos poucas referências bibliográficas. As entrevistas foram as principais fontes utilizadas nesta pesquisa. Nossos colaboradores foram Sr. João Batista do Nascimento (Seu Matias), José dos Santos da Silva (Zé da Viola), Antenor Mariano Neto (Barroso), Sebastião Carvalho Silva (Tião do Fole), Francisco Antonio Lobo Leite (Chico Lobo).

Antes de iniciarmos uma análise detalhada deste contexto cultural, vamos caracterizar os perfis de cada indivíduo que contribuiu com seus depoimentos.

Sr. João Batista do Nascimento é folião e nasceu em 1924, no Rio das Mortes, distrito da cidade de São João del-Rei - MG. Seu Matias formou sua primeira folia em 1947, ainda neste distrito.

Sr. José dos Santos da Silva é violeiro e nasceu em uma fazenda denominada "Fazenda Serrinha" perto do Engenho de Serra no Município de São João del-Rei - MG, em 1944. O Sr. José é conhecido na região por Zé da Viola.

O Sr. Antenor Mariano Neto é violeiro e nasceu em São Miguel Arcângelo (Cajuru), zona rural de São João del-Rei, em 1947. Barroso, apelido que o acompanha desde a época de colégio, é um grande amante da arte da viola desde pequeno, quando teve seu primeiro contato com a viola através do rádio, aos 12 anos de idade.

Sebastião Carvalho Silva é sanfoneiro por profissão e violeiro nas horas vagas, nasceu na zona rural da cidade de Conceição da Barra de Minas, a aproximadamente 45 km de São João del-Rei, em 1948. Tião do Fole foi o apelido adquirido por volta de 1980, quando começou a exercer a profissão de sanfoneiro.

Francisco Antonio Lobo Leite nasceu em São João del-Rei, em 1963. Chico Lobo é bem conhecido não só em sua cidade de origem, como também nacional e internacionalmente como um grande violeiro, cantor, compositor e cultivador da cultura raiz.

A transcrição das entrevistas foi feita de forma literal, realizando pequenas alterações na transposição da linguagem falada para a escrita, a fim de facilitar o entendimento do leitor.

Influências locais, a importância das Folias de Reis e do rádio

Em princípio, não obtivemos relatos de viola que se encontrassem, de fato, de uma forma predominante no fim dos anos 1940 e início dos anos 1950 na região. Como o Seu Matias comenta, por volta de 1947, quando iniciou sua primeira folia no Rio das Mortes, não tinha viola, sendo que a primeira viola que entrou em sua folia foi por volta de 1980.

Chico Lobo conta como foi sua primeira influência com a música local e com a viola,

Primeiro eu nasci num berço de música né? Por causa do papai. O papai como sempre cantava pra gente... O papai na verdade é seresteiro, tocava violão, mas o papai gostava muito de música caipira também, porque na juventude dele, ele já teve dupla caipira, então também foi um contato que eu tive com essa música caipira. (...) A lembrança que eu tenho era de uma folia que entrou aqui

em casa que o papai recebia e tinha viola na folia, agora não sei... Não me lembro qual das folias, que na verdade eu era criança... Era o mestre que tocava a viola, que deveria ser o instrumento principal da folia, hoje a gente percebe aqui em São João que o acordeom substituiu, mas ainda tem umas duas ou três folias que ainda tem viola aqui em São João.⁴

Neste trecho, podemos observar pontos importantes, como a influência da família, grupos folclóricos e a viola presente na Folia de Reis, além de observar como o acordeom veio a substituí-la nesta manifestação religiosa.

Barroso comenta que em 1959 quando morava na roça, sua irmã comprou um rádio de pilha e, com isso, ele teve seu primeiro contato com as músicas de “Tonico e Tinoco” e “Moreno e Moreninho”, consequentemente, com a viola, pois segundo ele, não se via viola em sua região (Povoado de São Miguel Arcângelo). E a partir de então, o músico se interessou em adquirir uma viola para aprender os toques que ouvia na roça pelas ondas do rádio. De acordo com Barroso,

A gente tinha a liberdade de pegar o passarinho, lá na roça, o canarinho, então a gente pegava e a gente vendia pra um rapaz que vendia aqui em São João, a gente dava pro rapaz, ele dava um trocadinho a gente, a gente passava, aí eu fui juntando pra comprar essa violinha, da pequena⁵.

Zé da Viola teve a sua primeira experiência musical com a Folia de Reis, onde seu pai era integrante e tocava cavaquinho. Ele também ouvia música sertaneja, tais como “A Marca da Ferradura”, “Tristeza do Jeca” e “O Menino da Porteira” nas vozes dos mais antigos de sua região, pois não existia rádio em sua casa no ano 1960. Segundo ele, “na época, quase que não tinha rádio não, era uma vez ou outra que você via esses rádios, desses rádios de pilha grande, não tinha rádio, televisão⁶”.

Tião do Fole também foi influenciado na música por sua família:

4 Chico Lobo em entrevista, São João del-Rei, 26/12/2013.

5 Barroso em entrevista, São João del-Rei, 04/12/2013.

6 Zé da Viola em entrevista, São João del-Rei, 07/12/2013.

Nós tínhamos uma influência assim, porque o meu avô, o meu avô, ele era um folião, então antigamente... Hoje se chama conjunto de reis, (...) Então a gente cresceu naquele meio (Folias)... E aquilo dando esse entusiasmo de música, então eu, meus irmãos, meus tios, e a rapaziada da região ali, a gente fazia uso, fazia uma "ajuntadazinha" assim à tarde, ou na minha casa ou na casa de algum dos outros lá, e a gente então brincava de tocar, e lá tinha uns senhores, meu tio, meu avô, eles afinavam os instrumentos pra nós, nós tocávamos um pouco desafinava, voltava lá pra afina de novo⁷.

Podemos apontar neste relato, informações importantes no fazer musical, não só de Tião do Fole, mas também de seus companheiros. O conjunto de reis na fala de Tião do Fole se refere à Folia de Reis, nos apontando como esta manifestação popular estava bem inserida na região. Observamos também como essas manifestações influenciavam diretamente os mais jovens, criando uma proximidade com a música local. Com a participação de familiares na Folia, os mais jovens eram levados a participar, de forma que estes se reuniam para brincar de tocar, com o auxílio dos mais experientes.

Seu Matias contou que seu avô era tocador de rabeca e integrante da Folia de Reis, da qual ele tem vaga lembrança. Aprendeu os primeiros toques ao violão com seus 18 anos, em 1942, influenciado pelo Sr. Alberto, tocador de violão e morador da região, que o ensinou os toques de Folia. O restante aprendeu com os companheiros do povoado onde morava.

Observamos em um primeiro momento que a Folia de Reis está diretamente ligada a todos os entrevistados. Inicialmente estes indivíduos eram influenciados por esta cultura e por seus familiares que, ou participavam das folias, ou eram bem próximos dessa manifestação. Os instrumentos que compunham a Folia de Reis na metade do século XX, segundo nossos entrevistados, eram: cavaquinho, violão, acordeom, pandeiro, caixa e xique-xique. Apenas em raras citações aparece a viola.

Quando os violeiros começam a ter um contato com a viola ouvida ao rádio, entendemos que neste ponto é que nasce a vontade

7 Tião do Folzem entrevista, São João del-Rei, 30/11/2013.

de tocar este instrumento. Tião do Fole e Zé da Viola neste período já tinham algum conhecimento de instrumentos de cordas, que aprenderam a tocar na Folia de Reis, como cavaquinho e violão. Acreditamos que o rádio foi importante para esse contato com a viola, pois os relatos nos mostram como a viola não estava presente na região dos entrevistados, e que o rádio foi importante para essa cultura de viola na cidade. Segundo Tião do Fole,

Como eu to te dizendo a viola era um instrumento muito difícil, de ter na região, ela tinha pouco acesso e eu quando moleque lá na roça né? Eu consegui através de um Senhor que foi lá ao interior de São Paulo, trouxe uma viola e me vendeu essa viola, então nos anos [19]58, [19]59 por aí⁸.

Os outros violeiros entrevistados compactuam com Tião do Fole quando dizem que era difícil encontrar alguém que tocasse viola na região onde moravam, sendo o rádio, o principal meio de contato desses violeiros com a viola, a partir de seu surgimento, no final da década de 1950. O rádio foi, portanto, um importante mediador entre a viola e o indivíduo no contexto dos nossos entrevistados. Através dele, observamos que novos olhares se deram a este instrumento na região no início da segunda metade do século XX, fazendo com que as pessoas tivessem contato com uma música feita longe dali, ou mesmo que reavivasse na região práticas desse instrumento comuns há um século antes.

Chico Lobo conta que além das influências por ele sofridas pelo seu pai, que é seresteiro, e pela Folias de Reis e Serestas, quando pequeno foi bastante influenciado também pelo rádio,

Ai a questão de ouvir música, de ouvir rádio, eu começo a me interessar por um tipo de música que era diferente do pessoal da minha idade e normalmente esse tipo de música tinha viola, então na época, nos anos [19]70, final dos anos setenta, [19]76, [19]77, eu começo a escuta uma música que vem do nordeste, do movimento Armorial, e tinha viola, eram três grupos, Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda e Quinteto Armorial. Em Minas Gerais tinham alguns grupos também que usavam viola na formação, que era "Grupo Agreste", "Grupo Raiz", um do norte de minas. E eu ouvia muito disco do Geraldo Vandré, que já tinha viola. (...) E eu vendo aqueles solos de viola das músicas caipiras aqueles

8 Tião do Fole em entrevista, São João del-Rei, 30/11/2013.

"Riffs" (...) A gente ouvia mais Torres e Florêncio (Raul Torres e Florêncio) que foi mais na origem, Tonico e Tinoco que tinha viola. Tião Carreiro, eu comecei a ouvir mais quando eu já descobri a viola, aí eu fui pro Tião Carreiro pra ouvir, mas não era o que eu ouvia inicialmente não. Eu ouvia muito aqueles clássicos que era do João Pacífico o Raul Torres que era Cabocla Tereza, Pingo D'água, Chico Mulato, Chico Mineiro e Moda de Viola, mas as modas de viola de Torres e Florêncio, depois eu não sei como eu consegui LP de Raul Torres e Florêncio, LP's das década de [19]40 e [19]50, eu consegui isso, e eu ouvia⁹.

Podemos, com essa informação, relacionar outros entrevistados neste contexto, pois foi também, através do rádio, que Barroso, Zé da Viola e Tião do Fole ficaram mais próximos da viola, cada um com uma vivência ímpar em relação às músicas que lhe interessavam, levando-os para este universo moderno da viola. Com esta mesma citação, conseguimos observar ainda um fazer musical vindo do Movimento Armorial no nordeste do país, no qual a viola estava inserida, e diferente dos outros entrevistados, esse movimento influenciou claramente o violleiro Chico Lobo através do rádio, deixando rastros importantes ligados ao músico nos dias de hoje.

Observada de uma forma mais clara a importância do rádio em meio à música, segundo nossos entrevistados, essa observação é reforçada também pelos dados coletados na obra de J.L. Ferrete.

Voltemos, contudo ao disco, ao rádio e à música popular. Foi dito que essa tríade se entrelaçou dependentemente de forma tal que, para finalidades comerciais, não mais pode se separar. O rádio não conseguiu sobreviver comercialmente sem o popular, e nesta esteira resignadamente o disco, prestigiando a música equivalente (FERRETE, 1985, p. 116).

Podemos observar a eficácia deste meio de comunicação que ajudou a unir o que nossos violleiros já tinham adquirido em manifestações culturais locais, como a Folia de Reis e Serestas, e o que estava vindo de novo nas ondas do rádio, como em caso específico ao som da viola, agregando um valor importante ao fazer musical desses

9 Chico Lobo em entrevista, São João del-Rei, 26/12/2013.

indivíduos, contemplando uma visão mais diversificada deste meio, sem abdicar da cultura adquirida.

Roberto Corrêa comenta em seu livro *A Arte de Pontear Viola* como a evolução dos meios de comunicação, dentre outros fatores, podem ter contribuído para alterações significativas da música tradicional caipira. Segundo ele,

Em nossa história recente, a luz elétrica, o êxodo rural, a evolução dos meios de comunicação e mais uma série de fatores acabaram provocando, em maior ou menor grau, alterações significativas na música tradicional caipira, e, mesmo, a sua descontinuidade.

No entanto, não apenas os fundamentos destas manifestações permanecem guardados na memória do povo, como alguns elementos musicais vão sendo repassados, mesmo que desvinculados das funções de origem. São os toques de viola, as maneiras de se entoar a voz, os ritmos percussivos, os trejeitos na dança, melodias, versos, toadas e muito mais, criações com autorias pouco definidas, ou cujas autorias se diluíram no tempo, e que se foram apurando no gosto popular (CORRÊA, 2002, p. 64/65).

Podemos estabelecer relações intrínsecas com nossos entrevistados, pois como descrito anteriormente, todos, em um primeiro momento, tiveram uma vivência musical bem próxima com influências na família e na Folia de Reis e, em um segundo momento, se aproximando desta evolução tecnológica que na época foi o rádio.

Considerações Finais

Podemos observar pontos importantes ligados a cultura da viola na região de São João del-Rei. Um deles é que existem indícios que não se constituiu uma cultura de viola de uma forma sólida nesta região, ao longo do século XX. Por outro lado, no século XIX, nos pareceu que o ambiente de viola estava mais presente na cidade. Podemos observar também uma predominância da Folia de Reis em ambos os séculos na região e que esta Folia foi bem significativa na vida de nossos entrevistados. O rádio pode ter influenciado diretamente nossos entrevistados.

Através da crônica de Severiano de Resende, encontramos rastros da viola na cidade de São João del-Rei na década de 1880, em festividades populares e comemorações religiosas, em um ambiente predominantemente urbano no qual estava inserida. Já no século seguinte, observamos que a viola perdeu um pouco de seu espaço na cidade, migrando para o meio rural.

Em um contexto geral desta pesquisa, podemos apontar a viola como um instrumento pouco difundido na região até a aparição do rádio, por volta de 1960. Com esta tecnologia, surgiram novos violeiros, que foram influenciados, desde pequenos, pela música local. No fim do século XX e início do século XXI é observado um crescimento no ambiente musical com o uso da viola na cidade.

Referências Bibliográficas

CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. 2º Ed., Brasília: Viola Corrêa produções artísticas, 2002.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado – Viola caipira ou sertaneja?* 1º Ed., Editora Brasil - America, FUNARTE 1985.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. *O Estilo Raiz Maneiras de (Re) Pensar o Sertão*. Anais do III Congresso Internacional de História da UFG. Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

JUNIOR, Alair Ignacio dos Santos. *Cascatinha e Inhana. Uma História Contada às Falas e Mídia*. 1º Ed. maio de 2010, São Paulo: Anna-blume, 2010.

RESENDE, Ana Paula Mendonça. *A organização social dos trabalhadores fabris em São João del-Rei :O caso da Companhia Industrial São Joanense. 1891/1935*. 2003, Dissertação Mestrado, UFMG.

RESENDE, Severiano. *As Consoadas em São João del-Rei*. O Arauto de Minas. São João del-Rei, nº39, ano IV, p.2, 24 dez. 1880 <http://memoria.bn.br/pdf/715131/per715131_1880_00039.pdf> Último acesso em: 10 de agosto de 2016.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira – Das origens à modernidade*. 1º Ed., São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular brasileira*. Edição brasileira 1998, São Paulo: Editora 34, 1998.

VILELA Ivan, *A Viola, Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. 2008-2009, disponível em: <<http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>> Último acesso em 06 de março de 2016.*

Entrevistas

Antenor Mariano Neto (Barroso) em entrevista concedida a Cássio Tadeu de Resende, São João del-Rei, 04/12/2013.

Francisco Antonio Lobo Leite (Chico Lobo) em entrevista concedida a Cássio Tadeu de Resende, São João del-Rei, 26/12/2013.

João Batista do Nascimento (Seu Matias) em entrevista concedida a Cássio Tadeu de Resende, São João del-Rei, 02/12/2013.

José dos Santos da Silva (Zé da Viola) em entrevista concedida a Cássio Tadeu de Resende, São João del-Rei, 07/12/2013.

Sebastião Carvalho Silva (Tião do Fole) em entrevista concedida a Cássio Tadeu de Resende, São João del-Rei, 30/11/2013.

Sobre o autor

Cássio Tadeu de Resende é natural de São João del-Rei - MG. Licenciado em música com habilitação em violão pela Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, Estudou também na Universidade de Música Popular – BITUCA, concluindo o curso ao fim de 2016. Pesquisador em educação musical e cultura popular, desenvolve estudos sobre a viola caipira no âmbito histórico na região de São João del-Rei, como também métodos de ensino do instrumento. Atualmente é professor de violão no Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier e ministra aulas de viola caipira no projeto “Viola na Escola”, projeto desenvolvido em parceria entre Instituto Chico Lobo, Universidade Federal de São João del-Rei e Prefeitura Municipal de São João del-Rei, onde se leva o ensino do instrumento a zona rural da cidade.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 28/03/2017

A VIOLA EM CONSTRUÇÃO: A AÇÃO DA TRADIÇÃO E DA CONTEMPORANEIDADE SOBRE A VIOLA DE DEZ CORDAS NO SÉCULO XXI

THE VIOLA UNDER CONSTRUCTION: THE ACTION OF TRADITION AND CONTEMPORANEITY ON THE TEN-STRING VIOLA IN THE 21ST CENTURY

Renato Teixeira Almeida
Universidade Federal de Minas Gerais
caetanoviola@gmail.com

Flavio Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
flaviobarbeitas@ufmg.br

Resumo

O objetivo desta comunicação é tentar compreender quais os elementos que, atualmente, se fazem presentes e atuantes para a construção da viola caipira, ou viola de dez cordas. Para tal procurou-se entender o processo de formação da tradição caipira do instrumento e como essa tradição se apresenta frente à ação dos movimentos contemporâneos e suas miscigenações, nos dias de hoje. Baseado na dissertação de mestrado defendida em 2013 pelo autor, na qual foram feitas uma avaliação histórica da viola, bem como entrevistas com nomes importantes, além da aplicação de questionário avaliativo com violeiros e amantes da viola pode-se sugerir que estas duas forças não são excludentes, mas antes se combinam para a construção da viola de dez cordas do século XXI.

Palavras-chave: viola caipira; tradição; contemporaneidade; viola de dez cordas.

Abstract

The aim of this communication is try to understand which are the elements that, nowadays, are present and acting to the constrution of viola caipira, of ten strings guitar. For that, we try to comprehend the formation process of folk tradition of the instrument and how this tradition act within the contemporary movements and their miscegenations, nowadays. Based on master degree thesis presented on 2013 by the author, in which were made a historical evaluation of viola, interviews with important persons of the instrument, and the application of an evaluative questionnaire with viola players and lovers we can suggest that these two forces are not excludents. Instead of that, they act togheter to built the ten strings guitar in 21th century.

Keywords: ten strings guitar, tradition, contemporaneity.

A viola de dez cordas¹, como se sabe, é um instrumento que possui, no Brasil, intensa relação de significação com a cultura interiorana e rural, também chamada de caipira. Tal relação, em certa medida, remonta aos primórdios da colonização quando, no contexto da religiosidade católica ibérica, o instrumento foi utilizado pelos jesuitas na catequização de indígenas. Em Portugal, seu país de origem, a viola já se fazia presente, desde muito antes, no acompanhamento de festejos religiosos e populares, tanto nas cidades como em regiões campesinas. O contato da viola com o sertão brasileiro foi potencializado pelos bandeirantes e seus herdeiros que, instalados no interior do país, constituíram a Paulistânia – berço da cultura caipira (CÂNDIDO, 2011; VILELA, 2011) – e prosseguiu com os tropeiros que circulavam pelo interior do país com bois, cavalos e mantimentos, além, é claro, de histórias e canções (NEPOMUCENO, 1999) que vieram fortalecer a íntima relação do instrumento com o mundo caipira. Rosa Nepomuceno descreve bem a importância da viola no contexto do sertanejo antigo:

E, nessa vida estradeira não podia faltar a violinha de arame, amarrada na sela, embrulhada num pedaço de

1 O instrumento é também conhecido como viola caipira, viola de pinho, viola de arame, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla (CORRÊA, 2002).

pano. Cantar era a única diversão e o combustível moral na caminhada(...)Choravam as saudades e narravam causos nas modas de viola e cururus feitos no lombo do animal ou ao pé do fogo, à beira do caldeirão de feijão (NEPOMUCENO, 1999, p. 82).

A simbiose entre a viola e o universo cultural caipira foi de tal ordem que o instrumento se tornou o que Charles Peirce, embasado em sua teoria dos signos, define como um índice dessa cultura.

Para Peirce (conf. TURINO, 2008), um índice aponta para a contiguidade entre signo e objeto, de tal forma que a presença de um produz automaticamente o reconhecimento do outro. Essa contiguidade se estabeleceu de tal maneira que a viola passou a ser conhecida mesmo como *viola caipira*, numa fórmula em que o adjetivo se torna tão naturalizado que “desaparece” em benefício de um “substantivo composto”. A cultura da paulistânia² caipira toma a viola para si como sua representante legítima, presença indispensável na vida social e religiosa do camponês, onde quer que a música fosse uma necessidade.

Mas, historicamente, nem só de cultura caipira viveu a viola no Brasil. Assim como em Portugal, ela foi também bastante utilizada em práticas musicais mais urbanas — se assim podemos dizer — desde o século XVI até o final do século XIX, de tal forma que a viola era o cordofone mais utilizado nas vilas brasileiras, como inclusive atestam certos relatos da literatura. Por exemplo, *As Denúncias de Pernambuco*³, que descrevem uma comédia encenada em 1580 ou 1581, em Olinda, na qual os versos eram cantados com o acompanhamento de uma viola. No mesmo texto, um trovador acusado de execução de trovas profanas explica que elas haviam sido interpretadas ao som da viola. (TINHORÃO, 1998). A literatura cita também alguns tocadores de viola famosos e atuantes nos centros urbanos brasileiros entre os séculos XVII e XVIII, como por exemplo: Gregório de Matos, Lourenço Ribeiro, Domingos

2 Formada após o fim do ciclo das bandeiras, no século XVIII, a região denominada por Antônio Cândido de Paulistânia, se define como o local de nascedouro da cultura e do modo de vida caipira. Englobam o que hoje seria o estado de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e o leste de Mato Grosso e Mato Grosso do sul.

3 *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil — Denúncias e Confissões de Pernambuco 1593-1595*, 1ª ed. Conjunta, fac-símile das edições de 1929 “Denúncias de Pernambuco 1593-1959”, editada por José Antônio Gonsalves de Mello, Recife, UFPE/Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1984, pp. 42-43 (Citação retirada de TINHORÃO, 1998, p. 47).

Caldas Barbosa. Na mesma linha, TABORDA (2004) relata que, ainda no final do século XIX, no Rio de Janeiro, a viola era usada tanto para o acompanhamento das *músicas dos barbeiros* (considerada pela autora como a mãe do choro), quanto dos saraus nas casas da elite carioca, ou, ainda, nas folias do Divino.

E é só então, em fins do século XIX, com a chegada da guitarra francesa — conhecida entre nós como violão⁴ — que a viola perde seu espaço e suas funções tanto nas casas grandes quanto nas danças populares citadinas. As razões para isso, discutidas por GISELA NOGUEIRA (2008), parecem estar relacionadas à uma procura por um “ideal republicano” e à consequente busca de novos símbolos inspirados em fontes políticas, sociais e culturais europeias, mais precisamente, francesas. Gisela relata que:

O ideal republicano, dividido, não poderia contemplar a realidade como se apresentava. Preponderante era a formação de um ideário apresentado sob forma de simbologia que o identificasse. Assim sendo, tudo o que se mostrava retrógrado ou anacrônico, incluía-se a viola, deveria, tão simplesmente, desaparecer (NOGUEIRA, 2008, p. 48).

O ideal republicano, grosso modo, levou a música brasileira da época a uma separação em dois grandes conjuntos: a música considerada *séria*, erudita ou clássica; e a música *chula* ou popular, esta subdividida em duas outras categorias: uma incorporada pela mídia da época e que, assim, recebia “permissão” social, e uma outra, praticada ainda nas ruas e principalmente no campo, que deveria desaparecer. A viola está a serviço desta última e sua utilização passa a ser estigmatizada (NOGUEIRA, 2008, p. 68). De forma muito resumida, é assim que o instrumento, antes presente na cultura do país de uma forma bem mais geral, passa à condição de pária do ideal republicano e, expulso da cidade, encontra guarida exclusiva na cultura caipira. Nesse universo, a viola associa-se cada vez mais à dimensão religiosa, incorporada nos festejos que passam a ser conduzidos pelos *caboclos* do interior do país, e ali mantida viva e ativa culturalmente.

4 O nome violão é originário de uma comparação com a viola quando da sua chegada no Brasil. Por ser um instrumento semelhante, mas de maiores dimensões do que a viola, recebe o nome que sugere o aumentativo desta: uma viola grande, ou seja, um violão.

Ao longo do século XX, num processo decorrente da própria modernidade, diminui paulatinamente a distância cultural entre o sertão e as cidades. Como resultado, as práticas musicais com a viola absorvem possibilidades novas, típicas do mundo urbano, que a deslocam, ao menos parcialmente, de seu universo simbólico rural. O nome que se apresenta como precursor desse movimento de reaproximação é Cornélio Pires que, em 1929, produz os primeiros fonogramas de duplas caipiras. Esse deslocamento do sertão para as salas de gravação é um evento de tal ordem que produzirá ao longo do tempo várias modificações no uso da viola. Uma delas, porém, é imediatamente verificável e se dá no plano simbólico: a viola é suspensa do tradicional papel na coesão sociocultural do bairro caipira para acompanhar canções que são, antes de tudo, objetos comerciais, mercadoria. Sobre isso, Ivan Vilela, citando o professor José de Souza Martins relata que “as gravações fizeram essas músicas saltarem do seu uso ritual, sagrado ou profano, para atenderem uma demanda do mercado” (VILELA, 2011).

No cenário contemporâneo, a viola se encontra sob a ação de duas linhas de força bem distintas: de um lado, o conjunto dos laços identitários que a vinculam à tradição caipira e reforçam os processos, usos, e relações que o instrumento tem com essa cultura; de outro, as influências modernizantes que sugerem uma ruptura com essa tradição através de demandas da produção musical ligadas ao ambiente urbano. Apesar de essas duas linhas de força já se apresentarem atuantes no contexto da viola desde a década de 1930, é a partir do início da década de 1970 que elas podem ser mais claramente percebidas. Isso é devido à entrada no contexto de um grupo de jovens, nascidos ou claramente formados no contexto urbano, que começam a se interessar pela viola caipira. Apesar de uma formação cultural tipicamente urbana, muitos com titulação acadêmica (em música ou em outras áreas) e alguns até mesmo instrumentistas premiados, a maioria descende de famílias de origem interiorana. Não podemos, assim, falar que o mundo cultural caipira lhes é de todo desconhecido. Nomes como o sul mato-grossense Almir Sater, o paulistano Renato Teixeira, e os mineiros Roberto Corrêa e Paulo Freire, dentre outros, inicialmente promovem, da cidade, uma tentativa de retorno mais ou menos idealizado aos usos caipiras da viola, tentando decifrar seus segredos e toques característicos. Sobre isso, Roberto Corrêa relata que:

Eu comecei em Brasília, eu estava no curso de física, isso foi em 77. E uma das questões que surgiu foi que não havia

método de ensino. (...) E aí eu passei a ir atrás, fui na biblioteca, na UnB, não achei nada. Aí eu passei a ir atrás dos violeiros antigos pra aprender os toques, as levadas, as afinações (Roberto Corrêa, em entrevista concedida ao autor).

Os *novos violeiros*, contudo, não se voltam para o mundo caipira “de malas vazias” e bastaria essa constatação para evitar a caracterização de seu movimento como um “resgate”, como é comumente divulgado. Não seria, na verdade, apenas um desejo de retorno às formas tradicionais de uso da viola que os motivou, dadas, inclusive, as inúmeras divergências de contexto social, cultural, econômico e geográfico. Mais que isso, esse movimento pode ser compreendido sob o signo da procura bem moderna de novas informações estéticas, ainda que a novidade, aqui, se apresentasse nas vestes de um passado tradicional, sagrado ou até mesmo mítico. Ocorria, na verdade, a releitura de um processo cultural que era bem distinto da experiência pessoal de cada um desses jovens (ainda que pontos de contato existissem) e que acabou por dar origem a um cenário fundamentalmente novo para a viola. A resposta do violeiro Almir Sater, um dos nomes mais respeitados pela nova geração da viola e considerado, talvez, o precursor do movimento chamado de *neo-caipira*, ilustra muito bem esse quadro:

Eu não tenho tradição de viola caipira. Mas, assim, na minha formação de Campo Grande, de música, assim, eu sempre fui, assim... a gente saía, nos domingos pra almoçar fora, tinha aqueles conjuntos paraguaios. Dois violões, uma requinta, um contrabaixo de pau, um bandoneón, e grandes cantantes, né? E minha formação musical foi ouvindo esses caras, assim...somando mais rock’n roll, Pink Floyd, Beatles, Blues, música latinoamericana dos Andes, que eu gosto muito de charango. Eu gosto muito dessas coisas, essas misturas de sons. Minha tradição está mais por aí! Eu escutava muita viola caipira no rádio. Sintonizava em ondas curtas, antigamente lá de São Paulo e ficava escutando os velhos violeiros pontear a viola. Eu era pequenininho e botava na cabeceira da cama e escutava, de noite, os violeiros tocando (Almir Sater, em entrevista concedida ao autor).

Independentemente do que promoveu esse movimento, o que se observa, então, é que por meio dele se concretizou um lado do processo mais amplo de expansão cultural (práticas, concepções, valores, mercantilização) da cidade em direção ao campo, com a apropriação,

e consequente ressignificação, de uma prática musical até aquele momento localizada mais ou menos à margem dos interesses e das dinâmicas do mercado urbano.

Após um resumo crítico da história da viola no qual se procurou demonstrar a presença e a ação dessas forças supracitadas, o objetivo que se apresenta é de tentar compreender como essas forças atuam sobre a “reinvenção” contemporânea desse “novo” instrumento que estamos designando como *viola de dez cordas*. Para tal, é fundamental caracterizar mais detidamente cada uma delas. Na primeira, observa-se que os laços identitários com o universo caipira determinam uma prescrição de performance para a viola, exercendo um caráter normativo e invariável que só se reforça à medida que o tempo se prolonga. Cria-se, então, uma tradição caipira da viola em moldes que poderíamos basear na abordagem de Hobsbawn & Ranger (1997) que consideram o estabelecimento de uma relação de continuidade com um passado uma importante característica para a formação ou invenção de qualquer tradição.

Nesse contexto, podemos pensar que a relação da viola com a sua tradição caipira é que lhe dá o caráter de autenticidade que rapidamente se transmuta em poder. A presença e a sonoridade da viola fazem o ouvinte estabelecer uma conexão simbólica com a cultura caipira. A frase “*A viola carrega o sertão dentro do seu bojo*”, tão repetida por grande parte dos violeiros, encontra aí seu fundamento.

Todavia, a trajetória da viola, quando confrontada tanto com um passado mais remoto, de acordo com o que foi brevemente demonstrado anteriormente, quanto com o presente exhibe um cenário mais conflituoso do que faz crer o relato mais plano da tradição. No caso do presente, se a história cultural se resumisse a um jogo de causas e efeitos, seria possível até supor que as influências urbanas que promoveram modificações profundas no uso da viola teriam o poder de soblapar completamente as práticas tradicionais anteriores, com uma total desfiguração do instrumento. É óbvio que as coisas não se dão dessa maneira. Em termos culturais, e o que se observa é que as inovações não só não eliminam as relações tradicionais, como muitas vezes as reforçam.

De acordo com Handler e Linnekin, (1984, apud SANDRONI, 2011) como o discurso que enuncia a tradição é construído num presente, a problemática que envolve uma herança pura requer reflexão:

As tradições não são autênticas nem espúrias, pois se por “autênticas”, entendermos uma herança pura e imutável do passado, então todas as tradições autênticas são espúrias; mas, se (...) a tradição é sempre definida no presente segue-se que todas as tradições espúrias são autênticas (HANDLER & LINNEKIN, 1984, p. 273; apud SANDRONI, 2011, p. 103).

A definição de Handler e Linnekin (1984), de certa forma, fundamenta a força da tradição caipira que a viola adquiriu após o estabelecimento de suas funções nos bairros caipiras, como já descrito, mas não a partir de uma relação pura e exclusiva com esse contexto. A viola se tornou caipira já devido a modificações de seus outros usos, originários de Portugal, em um tempo histórico anterior. Isso permite considerar que a viola se fez caipira através de ressignificações de práticas ainda mais antigas. Nada de substancialmente revelador aqui: a cultura é mesmo um processo de trocas contínuas e incessantes que se estabiliza apenas em narrativas. É preciso, então, flagrar momentos decisivos em que as práticas culturais tomam a forma de relatos e geram a rede simbólica correspondente, não necessariamente para desconstruí-los, mas para, historicizando-os, inibir posturas excessivamente reativas. Assim, evidenciar que a tradição caipira é já uma ressignificação de práticas preexistentes não diminui em nada sua importância ou seu prestígio, nem a torna uma tradição espúria em sentido depreciativo. Antes, reforça a sua autenticidade no sentido dado por Handler e Linnekin.

Na verdade, esse movimento de manutenção e de modificação dos usos e funções socioculturais da viola de dez cordas parece ser inerente e estar constantemente presente na história do instrumento. Podemos compreender esse movimento por diretrizes teóricas inspiradas no que Deleuze & Guattari (1997) definem como “fenômeno de borda”. Em certo momento identifica-se o desejo pela manutenção das identidades que constituem determinado objeto — a viola, no nosso estudo. As forças ligadas à identidade criam um centro de manutenção de usos e funções que, por consequência, afasta o objeto da periferia, da fronteira, do local onde se encontram as possibilidades de troca e de modificação desta. No entanto, o processo prevê que, de tempos em tempos, surjam, produzidas internamente ou vindas de fora, forças ou pulsões que visam o distanciamento do centro e portanto da manutenção do *status quo*, em busca das fronteiras, em busca das trocas e misturas com o “novo” e o “desconhecido”. Esse distanciamento do centro é produzido pelo que os autores denominam de “feiteiro” ou “outsider” que, ao

ameaçar esse *status quo* com suas iniciativas inicialmente incômodas e desagradáveis, provoca uma inquietação que propicia as mudanças que parecem ser essenciais para a sua sobrevivência. Podemos, mesmo que sob o risco de ser tendencioso, designar os papéis das duas forças em ação no caso: de um lado, a tradição caipira da viola; de outro, o universo urbano e seu conjunto de novas demandas e práticas culturais.

As conclusões encontradas na dissertação de mestrado (ALMEIDA, 2013), em que foram feitos questionários com violeiros e amantes da viola⁵ bem como entrevistas com nomes de grande importância para o instrumento⁶ sugerem que a influência urbana que se infiltra no mundo caipira da viola, com a conseqüente entrada de novos signos e novos usos, não tem o poder nem tampouco a intenção de apagar a prática anterior. Todas as respostas obtidas pelo questionário construído para a presente pesquisa nos direcionam para um desejo de que a viola esteja presente na maior quantidade de situações possíveis e das mais diversas formas possíveis, o que certamente não exclui seu uso, digamos, tradicional caipira. Além do questionário aplicado, alguns depoimentos colhidos entre pessoas de nome no mundo da viola atual não possui um sentido diferente das respostas obtidas. O relato do violeiro Paulo Freire de uma discussão sobre técnicas de mão direita entre ele e seu mestre Manoel de Oliveira deixa clara a tranquilidade do violeiro antigo frente a inovações:

(...) lá na casa do Seu Manoel...ele tinha um violão, e eu peguei o violão e toquei um choro. Aí ele começou a observar e falou assim: "Paulo, você toca bonito, e coisa e tal, e não sei quê". E a mão direita do violeiro lá só usa o polegar e o indicador. Aí seu Manoel falou assim: "Mas você usa os outros dedos também". Eu falei: "É Seu Manoel, eu uso os outros dedos mas, eu quero tocar viola do seu jeito, usando esses dois dedos, com o indicador que sobe e desce, como se fosse uma palheta". Tem um svinge ali, um molho que vai nesses dois dedos. E Seu Manoel falou assim: "Você tá muito certo. Você toca igual eu com os dois dedos. Mas usa os outros que você também sabe usar" (...). E o meu caminho

5 Foram feitos, para a dissertação, questionários normatizados aplicados em duas situações: no seminário "Voa Viola", que aconteceu em Belo Horizonte, entre os dias 11 e 13 de maio de 2012 e na "Roda de Viola do Mercado Novo". Conhecido ponto de encontro de violeiros caipiras em Belo Horizonte.

6 Foram entrevistados para a dissertação os violeiros, Roberto Corrêa, Almir Sater, Badia Medeiros e Paulo Freire e a produtora cultural Myriam Taubkin.

era usar os outros dedos, quer dizer, era usar o que eu tinha aprendido de Bossa Nova, de choro, de improvisação, de jazz (Paulo Freire, em depoimento dado ao autor).

Em entrevista para a revista Viola Caipira, o mestre Gedeão da Viola⁷, falecido em 27/07/2005, ao ser perguntado sobre o uso da viola em outras situações, conduz sua resposta na mesma direção:

Quem manda é quem está tocando e eu dou força pros meus alunos fazer isso. Eu normalmente ensino música caipira e música paraguaia, que é o meu estilo. Mas eu dou força para os meus alunos tocar qualquer tipo de música: internacional e brasileira. Na minha época a música internacional era a paraguaia e mexicana; hoje é americana e europeia (Revista Viola Caipira vol. 12, p. 33).

Parece que, realmente, numa chave de interpretação marcada pelas diretrizes de um mercado de signos globalizado, os sujeitos da pesquisa aceitam e incorporam recursos técnicos e estéticos de diferentes origens, caipiras ou urbanas, nacionais ou estrangeiras, para “colorir” suas performances atuais.

Podemos, então, afirmar, apoiado nas pesquisas para a dissertação de mestrado (ALMEIDA, 2013) que o desejo da grande maioria dos amantes da viola não é a separação dela do seu uso antigo e de suas aplicações e significações tradicionais, pelo menos as relacionadas ao mundo caipira. Em todas as respostas do questionário, a importância da manutenção da viola como índice caipira foi considerada, no mínimo, quase tão importante quanto a sua miscigenação com o contemporâneo. E essa é a mesma opinião de vários nomes importantes, principalmente os relacionados ao movimento neo-caipira. O violeiro Roberto Corrêa diz da importância do conhecimento dos toques tradicionais:

Então, (a viola) é um instrumento que tem uma tradição e que não chegou completa n’agente porque não era obra escrita. Então você veja a importância desses toques que os violeiros nos trazem, porque são reminiscências de centenas de anos atrás. Então, primeiramente agente tem que

7 Gedeão da Viola (1945-2005) acompanhou, durante 16 anos, o violeiro Tião Carreiro e também Téo Azevedo, fazendo afinações na viola e participando de gravações. foi considerado no início dos anos 2000 como um dos quatro melhores violeiros do Brasil, além de ser o principal tocador de viola autêntica. (<http://www.dicionariompb.com.br/gedeao-da-viola>)

cultuar esses toques. (Roberto Corrêa em depoimento dado ao autor).

O violeiro Paulo Freire segue no mesmo sentido de valorização da tradição caipira da viola.

É super importante ir lá pro Urucuia, encostar no Seu Manoel, encostar no Seu Badia, qualquer mestre desses e aproveitar o máximo deles, que não deixa de ser uma escola. Eu vou estudar viola erudito em Paris, mas eu vou estudar viola no sertão do Urucuia. Eu acho a mesma coisa (Paulo Freire, em depoimento dado ao autor).

Esse excerto do depoimento do violeiro Paulo Freire pode nos dar uma pista de como essas duas forças se relacionam, na realidade. O que parece transparecer é que essas linhas de pensamento com relação à viola — o desejo pela manutenção da tradição e a vontade de novos “usos” para o instrumento — apesar de aparentemente antagônicas, são, na verdade, complementares. Como um ciclo de criação, manutenção e destruição, podemos dizer inclusive, que a existência de uma é responsável pela manutenção da outra. Podemos dizer que uma tradição só permanece forte se, ao mesmo tempo em que é mantida em seu cerne, ela passa por modificações e adaptações no decorrer dos anos e das gerações.

Podemos sugerir uma compreensão dessas relações sob a luz de outro conceito criado pelos autores DELEUZE & GUATTARI (1997), o conceito de *ritornello*. Os autores descrevem esse conceito através de 3 situações-exemplo: 1- uma criança canta no escuro para espantar o medo. Esse canto cria um centro de conforto, de calma, um *status quo* que promove a formação de um centro calmo e estável promotor de segurança e estabilidade. 2- Uma mulher liga o rádio enquanto realiza as tarefas domésticas ou uma música é cantada a plenos pulmões para dar sentido a uma comemoração. Isto produz uma delimitação de um espaço, é traçado um círculo em torno do centro e determinado um limite para esse espaço que, então se separa do todo. 3- Esse círculo formado é aberto, quebrado, por onde as forças escapam e se misturam às forças que estavam antes fora dele. Ainda de acordo com DELEUZE & GUATTARI (1997), essas três situações-exemplo não podem ser entendidas como “três movimentos em evolução, mas como três aspectos numa só e mesma coisa: o *ritornello*”.

O conceito de *ritornello* define, então, que um “meio” ou um “território” (a viola, no nosso caso) se mantém às custas de movimentos de territorialização e desterritorialização de si mesmo, isto é, de construção, desconstrução e reconstrução de sua identidade, e assim por diante. Entretanto, não podemos falar que essa desconstrução seja de tal vulto que promova uma destruição completa desta. Se assim fosse, teríamos, a cada reconstrução, um instrumento diferente e totalmente separado do seu uso anterior. A cada movimento de *ritornello* algo permanece e vai, com o tempo, construindo uma imagem que forma o instrumento, no nosso caso, a viola de dez cordas. A reconstrução histórica da viola feita no presente trabalho deixa bastante claro esse movimento.

Podemos sugerir, então que, o instrumento que atualmente é chamado de viola de dez cordas é o resultado das várias situações históricas de tradições nas quais ele esteve inserido e de posteriores deslocamentos para uma nova função e conseqüente formação de uma nova tradição e assim por diante. Tanto a prática da tradição quanto os “novos usos” são importantes e agem em conjunto, cada um a seu tempo, para que a viola de dez cordas seja mantida viva e atuando no decorrer dos anos. Podemos dizer que ela passa, no momento atual, por uma expansão de suas possibilidades causada pela valorização das miscigenações promovidas pelas relações urbanas e pelo mundo contemporâneo. Mas, a história nos mostra que o que, hoje, é considerado novidade pode, futuramente, ser entendido como uma nova tradição da viola de dez cordas.

Referências

ALMEIDA, Renato Teixeira. *Viola de Dez Cordas – Entre a Tradição e a Contemporaneidade*. 2013. Dissertação. Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte.

CÂNDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 11^o Ed. Rio de Janeiro: Ed.Ouro sobre azul, 2011.

CORRÊA, Roberto. *a Arte de Pontear a Viola*. 1^o Ed. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 2002.

DELEUZE, Giles. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Ed. 34, 1997.

HOBBSBAUM, E & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira – Da Roça ao Rodeio*. 1^o Ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NOGUEIRA, Gisela Pereira. *A viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese. USP, São Paulo.

LEMOIS, Pedro. “10 anos sem Tião Carreiro”. *Revista Viola Caipira*, vol. 4, p. 18-23, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Tradicionalidade e suas controvérsias no Maracatu de Baque-virado*. In V ENABET. Belém. P. 101-107, 2011.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. 1^o Ed., Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Ed. 34, 1998.

_____. *Domingos Caldas Barbosa, O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. Ed. 34, 2004.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. Tese. USP, São Paulo.

Sobre os autores

Renato Teixeira Almeida, mestre em música pela Escola de Música da UFMG, Doutor em Ciências Biológicas pelo ICB-UFMG. Tem seu interesse direcionado especialmente para os estudos a viola de dez cordas, conhecida como viola caipira, seja no seu contexto histórico, relacionado à construção e formação da cultura caipira, seja nas suas atuais relações com o mundo contemporâneo. Atua como professor de viola desde 2002 e foi, durante seu mestrado, responsável pela disciplina optativa “viola de dez cordas” na graduação da Escola de Música da UFMG.

Flavio Barbeitas é violonista, natural do Rio de Janeiro, Flavio Barbeitas é Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ, Doutor em Estudos Literários pela UFMG/ Universidade de Bologna (Itália) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1996, atua como professor de violão e de disciplinas musicológicas na Escola de Música da UFMG nos níveis de graduação e pós-graduação. Paralelamente às atividades didáticas e artísticas, tem especial interesse teórico pela relação da música com a literatura/linguagem e com a cultura brasileira de um modo geral. Na UFMG, lidera o Núcleo de Estudos em Música Brasileira (NeMuB) e participa dos grupos de pesquisa Resgate da canção brasileira, dedicado ao gênero “canção de câmara”, e Intermídia, ao lado de professores e artistas ligados às áreas de Literatura e Artes Cênicas.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 16/12/2016

A VIOLA CAIPIRA NO DANDÔ: CULTURA POPULAR E MEIO AMBIENTE

VIOLA CAIPIRA (TEN-STRING GUITAR) IN THE DANDÔ PROJECT: POPULAR CULTURE AND ENVIRONMENT

Jussânia Borges Corrêa
Universidade de Brasília
jubcorrea@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo investiga o Projeto Dandô – Circuito de Música Dércio Marques, buscando compreender seus significados, bem como o papel da Viola Caipira nesse contexto. O texto discute autores como Geertz (2012), Merriam (1964), Seeger (2008), Blacking (1974), Cambria (2015), Titon (2016), Vilela (2013), Brandão (2005, 2008, 2009), dentre outros. Foi realizada uma etnografia de dois espetáculos do projeto Dandô em Brasília, com os violeiros João Arruda e Victor Batista, e verificou-se que as músicas apresentadas transmitem um discurso de defesa da cultura popular e do meio ambiente. Este entrelaçamento entre música e natureza nos reporta à Ecomusicologia, que pode oferecer novas abordagens para enfrentar problemas antigos de música e cultura através de estudos conectados com as preocupações ambientais.

Palavras-chave: Cultura popular; Etnografia; Viola caipira; Ecomusicologia.

Abstract

This paper investigates the Dandô Project — Dércio Marques Music Circuit, attempting to understand its meanings, as well as the role of the Viola Caipira in this context. The text discusses authors such as Geertz (2012), Merriam (1964), Seeger (2008), Blacking (1974), Cambria (2015), Titon (2016), Vilela (2013), Brandão (2005, 2008, 2009), among others. Through an ethnographic study of two concerts within the Dandô Project, in Brasília, it was verified that the songs performed, as well as the instrumental performances themselves, convey a discourse related to the defense of popular culture and of the environment. This interconnection between music and nature refers us to the field of Ecomusicology, which may offer new approaches to tackle old problems of music and culture through studies that are connected with environmental concerns.

Keywords: Popular culture; Ethnography; Viola caipira; Ecomusicology.

Introdução

Este trabalho, desenvolvido como parte de pesquisa mais ampla sobre os significados da viola caipira, foi realizado no âmbito da disciplina Etnografia da Música do Programa de Pós-graduação “Música em Contexto” da Universidade de Brasília, durante o segundo semestre de 2015. Ao observar o Projeto “Dandô - Circuito de Música Dércio Marques,” buscou-se compreender o universo que envolve essa nova forma de fazer e disseminar a cultura popular, seus significados, bem como o papel da Viola Caipira nesse contexto.

A importância do fazer cultural na formação de identidades do “povo” de uma nação é explicitada em Rocha enquanto “[...]versões’ da vida; teias, imposições, escolhas de uma ‘política’ dos significados que orientam e constroem nossas alternativas de ser e de estar no mundo” (ROCHA, 2004: 35).

Observa-se ainda o caráter cultural dinâmico abordado por Laraia (2001) nos falando que a cultura é resultante de um processo de aprendizagem, através da socialização, no qual o indivíduo se integra ao grupo com que convive. Laraia afirma que “os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de

uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura” (LARAIA, 2001: 36).

Assim, e segundo Geertz, é importante que o estudo das culturas não se caracterize “como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2012: 4), ultimando pesquisadores e artistas a voltarem-se para o estudo dos significados do saber popular.

Brandão (2005) nos fala que a falta de entendimento do intercâmbio entre tudo que existe no universo, vem levando a humanidade a seguir uma trilha perigosa.

Se nas ciências da natureza, da pessoa e da sociedade há algo que esteja seguindo um rumo equivocado e perigoso, um dos motivos pode ser uma perda da compreensão das interações entre todas as coisas, entre todos os planos, entre o tudo do todo que somos, estrelas e flores, astros e pessoas, parte de uma mesma teia da vida, fração de uma mesma tessitura do universo (BRANDÃO, 2005: 19).

A experiência cotidiana de criação de culturas de vida solidária, biodiversa e sustentável deverá continuamente buscar responder muitas perguntas que ficam no ar, e que devemos repensar as ciências tendo por base a arte e o saber do povo (BRANDÃO, 2005).

Se o nosso trabalho tem sido o de uma busca solidária de felicidade humana através da cultura vivida, também, como o saber, a vida, a arte do povo, e o seu poder ancestral de união e de luta, como inserir isso em um trabalho voltado a repensar as ciências e as tecnologias com que pensamos nós mesmos e nosso mundo, em busca de uma nova lógica da natureza e de uma nova ética do ambiente? (BRANDÃO, 2005: 24).

Somos os únicos seres capazes de tornar um deserto reverdecido e reinventar uma Terra inesgotável, assim como também “somos os únicos seres que podem destruir o planeta em que vivemos e a “nave-casa” em que vagamos, geração após geração, pelo universo” (ibid). A conscientização e educação ambiental se tornam ações primordiais,

para colaborar na construção de um novo futuro baseado em ações ecológicas sustentáveis¹.

O universo musical abordado pela viola caipira e pela música como um todo, exprime toda uma série de significados sociais, como afirma Merriam (1964) sobre a importância da função da música para compreendermos o funcionamento de uma sociedade:

As funções e as utilizações de música são tão importantes quanto as de qualquer outro aspecto da cultura para a compreensão do funcionamento da sociedade. A música está inter relacionada com o resto da cultura; ela pode efetivamente moldar, fortalecer e canalizar comportamentos sociais, políticos, econômicos, linguísticos, religiosos, entre outros. Letras de músicas podem revelar muitas coisas sobre uma sociedade, e a música é extremamente útil como um meio de análise de princípios estruturais² (MERRIAN, 1964: 15).

O projeto “Dandô – Circuito de Música Dércio Marques” faz parte de um movimento de reavivamento da cultura popular que vem crescendo no Brasil nas últimas décadas, por meio de resistências de grupos locais, performances em espaços diversos, pesquisas, encontros de cultura, festivais, bem como de músicos que compõem para diversas trilhas sonoras, espetáculos, documentários, novelas, mostras e filmes, valorizando a música regional. A Viola Caipira está inserida neste contexto de resistência cultural, sendo por excelência, um instrumento musical do meio rural, difundido em todo país, traduzindo formas lúdicas de socialização (MESTRES DA VIOLA, 2011). Está presente em diversas manifestações tradicionais da cultura popular, como a dança de São Gonçalo, as Folias de Reis, a festa do Divino, o cateretê, os desafios, o fandango, o cururu, a catira, a moda de viola, a toada, o batuque, o samba de roda e o rasqueado, compondo uma riqueza de diversidade de estilos e sotaques.

1 Em 1987, por meio de uma pesquisa de opinião, constatou-se que 90% dos brasileiros vivendo nos antigos domínios da Mata Atlântica nunca tinham ouvido falar dela, “o modo do seu desaparecimento foi apagado do banco de memória até de sua classe média” (BRANDÃO, 2005: 69).

2 The functions and uses of music are as important as those of any other aspect of culture for understanding the workings of society. Music is interrelated with the rest of culture; it can and does shape, strengthen, and channel social, political, economic, linguistic, religious, and other kinds of behavior. Song texts reveal many things about a society, and music is extremely useful as a means of analysis of structural principles (MERRIAN, 1964, p. 15).

Nesse sentido, este trabalho faz uma etnografia de dois espetáculos do projeto musical Dandô, em Brasília, com os violeiros João Arruda e Victor Batista, e busca compreender e identificar os significados musicais de suas performances na Viola Caipira e a interação com a plateia presente, bem como os significados para os ouvintes. Além das observações durante os espetáculos, foram realizadas algumas conversas informais com alguns músicos e membros da plateia participante.

O Projeto Dandô – Circuito de Música Dércio Marques

O projeto “Dandô – Circuito de Música Dércio Marques” foi idealizado em 2013 pela cantora, compositora e pesquisadora de raízes musicais, a paulistana Kátya Teixeira, e busca uma interação musical por todo o país, por meio do intercâmbio entre artistas de várias regiões, como uma caravana musical que já passou por mais de 30 cidades brasileiras. Em cada edição um artista local atua como anfitrião, recebendo e abrindo o espetáculo para o convidado, ocorrendo um bate papo entre artista(s) e plateia fechando a apresentação. O projeto faz uma homenagem ao músico Dércio Marques, nascido em Uberaba/MG, falecido em junho de 2012. Durante sua carreira, Dércio uniu cantadores de toda parte, de várias gerações, estilos e culturas.

O Circuito Dandô foi vencedor do “Prêmio Brasil Criativo” na categoria música, promovido pelo Ministério da Cultura, em 2014, e em 2015 foi lançado o CD *“DANDÔ – Circuito de Música Dércio Marques – um canto em cada canto do Brasil”* que recebeu reportagens como a do Jornal Galeria – A Tribuna (SP):

São pesquisadores interessados nos sons brasileiros que insistem em não morrer, apesar da devastadora ação da indústria cultural. O nome do evento, inspirado em Dércio Marques, não poderia acertar melhor no sentido da homenagem. Dércio foi um grande menestrel brasileiro que deixou uma obra insuperável e imprescindível, circulou por toda parte do Brasil e da América Latina, recolhendo os cantos e sons que ouvia dos povos mais longínquos e remotos, desde as canções e os toques de violão do argentino Atahualpa Yupanqui até o Coral das Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha entre uma infinidade de outras manifestações (BITTENCOURT, 2015).

Inicialmente, a motivação para este trabalho surgiu em agosto de 2015, durante o show de Marcelo Taynara, artista de Uberaba/MG, no Circuito Dandô em Brasília, que muito impressionou a plateia por trazer em seu trabalho elementos de sua descendência negra e indígena, denotando ainda uma influência do clube da esquina e do congado. Além de compositor, arranjador e instrumentista autodidata, Marcelo possui uma marca peculiar agregando em sua performance efeitos vocais de pássaros, cachoeiras e outros sons da natureza e de percussão.

Com o intuito de investigar outras performances de artistas participantes do Dandô, uma análise etnográfica mais detalhada foi realizada em setembro e novembro de 2015 em outros dois espetáculos com os violeiros João Arruda e Victor Batista, principalmente por serem estes importantes tocadores do instrumento Viola Caipira, que buscam levar uma mensagem voltada para cultura popular e o meio ambiente.

Dandô em Brasília

No ano de 2015, em Brasília/DF, o Circuito Dandô foi realizado uma vez ao mês às terças feiras na Casa da Cultura Brasília, um espaço que funciona na Quadra 703 da Asa Norte, na casa da cantora e professora de Canto Erudito Janete Dornelas, um local aberto para música cultura e arte, aulas particulares e em grupo, pequenos espetáculos e eventos.

No projeto Dandô, em um clima descontraído, como um sarau ou reunião de cantoria, a plateia vem constituindo-se de violeiros, músicos, jornalistas, ambientalistas, universitários, amantes da música popular brasileira, bem como de amigos e familiares dos artistas, onde todos são levados a participar do show de forma interativa.

O Dandô com João Arruda

No dia de 22 de setembro de 2015, o violeiro João Arruda, nascido em Campinas/SP, foi recebido na Casa da Cultura Brasília. Além de multi-instrumentista, cantor, pesquisador e produtor fonográfico, João Arruda mescla em seu trabalho composições de sua autoria e cantigas e brincadeiras do folclore brasileiro e de compositores que se expressam por meio da cantoria e da cultura popular, como João do Vale (MA) e Elomar Figueira de Melo (BA).

O violeiro Domingos de Salvi foi anfitrião que abriu o show tocando algumas músicas instrumentais na viola caipira, e João Arruda, entrando pela plateia, na sequência cantou a última dessas músicas instrumentais, um Boi do Maranhão: *Cheguei / com meu batalhão de ouro / vim trazer prazer de São João / Eu ainda estou firme / e meu povo / faz tremer o chão / com pandeiro e matraca / maracá de prata na mão*³.

Além da Viola Caipira e da voz, João Arruda toca um tambor grande, e usa gungas atadas em seus tornozelos: conjuntos de recipientes como pequenas latinhas/chocalhos, típicas das festas de congado, moçambique, e reisado de Minas Gerais. Durante o show, em algumas canções típicas da cultura popular, João sapateia marcando o ritmo com o som das gungas, incentivando a plateia que o acompanha com palmas e voz. Assim como ocorre nas manifestações de grupos folclóricos, não só os músicos participam, como toda a comunidade envolvida.

Em outro momento, João fala de sua viola de cabaça fazendo um trocadilho, dizendo que ela foi “composta” pelo amigo luthier⁴ e compositor Levi Ramiro que foi quem “construiu” a próxima música que ele cantou tocando nessa viola: *Toco viola de noite, aprecio o firmamento / viola tem som de bicho / quando traz um guizo dentro, / é coruja que arrepia quando solta o seu lamento. / Viola vem lá do mato, / lá do meio da quiçaça / de cocho, de buriti, / de madeira ou de cabaça / [...]*. João conta que esta é uma das músicas de seu 2º CD *Venta Moinho*, que foi gravado em 2013, na casa da mata do Sítio Rosa dos Ventos⁵ em Pocinhos do Rio Verde, nas montanhas do sul de Minas Gerais, em meio ao som do ambiente natural, pássaros e bichos.

Durante sua performance, João conta diversos “causos” relacionados ao repertório musical e à sua trajetória cultural de contato com a cultura popular, e na sequência convida ao palco o violeiro mineiro Erick Castanho. Juntos cantam *Chão de Reis*⁶, seguida de *Chapéu de*

3 A música “Maracá de Prata” foi composta por Humberto Barbosa Mendes, falecido em 20 de janeiro de 2015 em São Luiz do Maranhão, conhecido como Humberto de Maracanã, do Bumba Boi de Maracanã.

4 Profissional que trabalha com a arte de construção e manutenção de instrumentos musicais.

5 O Sítio Rosa dos Ventos é uma proposta de pousada solidária chamada também pelo dono, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, de Casa de acolhida. Livro livre consta no site do sítio, com obras de Brandão. Disponível em: <http://www.sitiiodarosadosventos.com.br/>. Acesso: 08/09/2016.

6 Composição de João Arruda, João Mendes e Cassiano Nogara.

*Palha⁷: O meu chapéu é de palha / Meu sinhô, buritizeiro / Minha can-
tiga é de vento / Meu amor, verdadeiro. / Minha casa rebocada / Por
dentro e por fora não / Por dentro cravos e rosas / Por fora, manjeriçã.
/ Nasce a lua, nasce o sol / Estrela matutina / Só tiro o meu chapéu /
Pra você, sinhá menina [...].*

João Arruda prossegue fazendo diversas quadras do sertão, de domínio público adaptadas pelo violeiro mineiro Josino Medina, e finalizando a apresentação chama ao palco o violeiro organizador do Dandô em Brasília, Pedro Vaz, seu anfitrião Domingos de Salvi, e a cantora percussionista Inez Cabocla. Pedro toca uma violinha pequena feita de buriti⁸, e Inez canta e toca tambor de folia, todos juntos em animada cantoria, com participação da plateia.

O Dandô com Victor Batista

Em 17 de novembro de 2015, Pedro Vaz foi o anfitrião recebendo o violeiro mineiro Victor Batista na Casa da Cultura Brasília. Victor é de Belo Horizonte e mora atualmente em Pirenópolis/GO. Pedro abre com três músicas instrumentais: uma dos Beatles; uma composição própria; e *Luzeiro* do violeiro compositor Almir Sater.

Victor sai do camarim localizado atrás da plateia e segue até o palco pedindo licença para entrar cantando uma Folia de Reis seguida de trovas de domínio público adaptadas por ele. A plateia é convidada por Victor a acompanhar uma das trovas com ritmos de palmas que ele ensina. A seguir Victor canta *Círculo das ilusões*⁹, a canção que inspirou Kátya Teixeira para o nome do Projeto Dandô, e que foi composta para Dêrcio Marques: *Dandô ô dandei /olha o vento que brinca de dandá / Ele vem pra levar as andorinhas ou quem sabe a canção pra uma janela / Saciar o ipê que se formou e roubar suas flores amarelas / Senhor vento, eu não quero ser primeiro, mas preciso uma ponga pelo ar / Quero ser bandoleiro como vós e no balanço do mar poder cantar / [...].*

7 Composição de João Bá e Luiz Carlos Bahia.

8 Palmeira nativa do Cerrado, abundante nas veredas.

9 Esta composição de João Bá e Klécio Albuquerque foi gravada por alguns músicos, dentre eles, Dêrcio Marques em seu álbum duplo *Segredos Vegetais* (vinil - 1988, CD - 1993).

Depois de cantar uma composição de sua autoria *Manchete do Tico-tico*, Victor conta um caso sobre São Gonçalo do Amarante, um santo de Portugal protetor dos violeiros. Segue tocando na viola duas músicas instrumentais, tradicionais do cancionero caipira, *Saudade da minha terra*¹⁰ e *Rio de Lágrimas*¹¹, e a plateia de forma espontânea acompanha cantando junto. Victor comenta então sobre a recente tragédia ambiental em Minas Gerais, na cidade de Mariana, lamentando as populações das cidades e comunidades que dependem do rio doce contaminado com a lama e minério da barragem que rompeu no início do mês inundando a cidade de Bento Rodrigues e toda a região ao redor.

Seguindo a apresentação, o violeiro recita um poema falando de flores, matas, rios, cerrado das nascentes, gabirola, cajuzinho, com o refrão: *vivo e defendo a natureza*. Victor fala um pouco sobre a Serra dos Pirineus em Pirenópolis, que ele conta ser um santuário de duas nascentes, da bacia do Paraná e da bacia do Tocantins, vai desaguar em Mar del Plata, na divisa do Brasil com a Argentina. O violeiro comenta que esse fato só pode dizer que tudo está ligado e nós energeticamente estamos todos ligados, o que se faz aqui vai refletir depois, e que um exemplo está com as mudanças climáticas e a chuva que demora.

Para finalizar o show, todos cantam juntos com a plateia a música de domínio público *Riacho de Areia*¹²: *Beira-mar, beira-mar novo / Foi só eu é que cantei / Ô beira-mar, adeus dona / Adeus riacho de areia. / Vou remando minha canoa [...]*.

Conversando com a plateia

Antes do início e após o término do Dandô com Vitor Batista, realizado na Casa da Cultura Brasília em novembro, ocorreu uma conversa informal com algumas pessoas da plateia.

Conversando primeiramente com Inez Cabocla, 54 anos de idade, uma das organizadoras do Projeto Dandô em Brasília, cantora e artista de cultura popular, ela falou da importância da música de Dércio

10 Composta pela dupla Goiá (1955-1981) e Belmonte (1937-1972).

11 Composta por: Lourival dos Santos, Tiço Carreiro, e Piraci.

12 Essa música de domínio público do Vale do Jequitinhonha/MG foi recolhida e adaptada por Frei Chico e Lira Marques, gravada pelo Coral Trovadores do Vale, Dércio Marques e diversos outros músicos.

Marques em sua vida, e que o conheceu há 40 anos, junto com o trabalho de Elomar, a partir daí acompanhou o trabalho deles, inclusive criando seus filhos com a música de Dêrcio. Inez informa que este artista era um peregrino, participava de manifestações da cultura popular nas comunidades e apoiava o trabalho de quem não tinha condições de divulgar, e complementa dizendo que o trabalho da Kátya é mais ou menos nesse formato, visando a continuidade do trabalho do Dêrcio.

Quando conversei com um jornalista de 48 anos de idade que estava registrando o evento, ele disse se considerar antes de ser jornalista, um apaixonado pela cultura popular, e explicou um pouco sobre a forma solidária e acolhedora de como funciona o Dandô, que envolve várias pessoas, colaborando com a hospedagem, passagens, alimentação. Walter ressaltou a importância dessa nova forma de se fazer a cultura popular, onde a participação é de um público de qualidade, que quer conhecer e que vai passar para frente uma cultura que não pode se perder, contrapondo aos interesses das grandes empresas para grandes públicos.

Já uma jovem estudante de antropologia na UnB expressou o quanto a música toca sua alma, e diz se sentir atraída pelo som da Viola Caipira, relacionando-o com a terra, admirando a versatilidade do instrumento, bem como a beleza das músicas, além de gostar muito da natureza e do estilo musical do Projeto Dandô.

O anfitrião do Dandô, Pedro Vaz, 27 anos, violão, formado em Licenciatura em Música na UnB, organizador com Inez do Projeto Dandô em Brasília, falou sobre a importância da convivência e aprendizado musical que é proporcionada em sua experiência junto aos músicos integrantes do Dandô, comentando que considera esse processo como uma escola, pois muitos deles têm muita bagagem e muita informação.

Breve discussão

A cultura popular e a música regional no Brasil vêm lutando para se manterem vivas por meio de iniciativas como esta do projeto Dandô. Assim como aborda Rocha (2004), em várias sociedades, o etnocentrismo se ajusta com a lógica do progresso, com a ideologia da conquista e da riqueza, com uma forma de viver que exclui a diferença. Por isso, "conhecer a diferença, não como ameaça a ser destruída, mas como

alternativa a ser preservada, seria uma grande contribuição ao patrimônio de esperanças da humanidade” (ROCHA, 2004: 30).

Renovar e reciclar sempre nossos conhecimentos e pesquisas sobre a cultura brasileira dentro das peculiaridades de cada região é importante para enriquecer o campo de conhecimento acadêmico. Como afirma Rice (2008), temos que buscar um novo fundamento filosófico para nossas pesquisas e tentar mediar as divisões que herdamos do Iluminismo ocidental e das tradições científicas pré-modernas. Observa-se no projeto Dandô, a valorização e divulgação da variedade cultural brasileira.

As canções apresentadas nos shows do Dandô nos levam muitas vezes a interessar conhecer uma determinada cultura. Pesquisas e trabalhos nesse sentido podem levar também a uma revitalização de uma cultura local, assim como nos explica Cambria (2015):

Se a diferença pode chegar até nós mediada pela indústria cultural ou personificada nos indivíduos ou grupos entre nós que consideramos como “outros” (não importa se nossos compatriotas ou estrangeiros), nós também viajamos para encontrá-la em outros lugares (ou, nos lugares do “outro”). [...] Este trabalho pode, às vezes, oferecer também a oportunidade de revigorar as culturas em questão (CAMBRIA, 2015: 09).

Cambria (2015) nos dá o exemplo de um projeto cujo objetivo original era a organização de espetáculos culturais em uma região, a serem vendidos e consumidos pelo turismo cultural. “Adotando estratégias participativas de pesquisa, e colocando em diálogo etnomusicologia, desenvolvimento comunitário e ação ambiental, seus significados mudaram significativamente, favorecendo a reconstrução da própria comunidade e seu empoderamento” (CAMBRIA, 2015: 10). A proposta do Dandô funciona circulando os espetáculos em várias regiões do Brasil, semeando, valorizando e divulgando a cultura regional, estimulando ações culturais de comunidades locais, bem como, de órgãos públicos ou privados.

Assim como aborda Oliveira Pinto (2012), a música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos através da uma performance ou acontecimento sonoro, podendo

afetar participantes individuais e assim influenciar em decisões nas esferas não-musicais.

As mensagens musicais do Dandô reportam não só à valorização da cultura brasileira de raiz, como também ao meio ambiente e a nossa sobrevivência no planeta. Como menciona Vilela (2013), os valores falantes na cidade, como a solidariedade, a preocupação maior com o ser que com o ter, e um jeito tranquilo de ver o mundo, colaboram para reacender culturas brasileiras ligadas ao campo.

Com o neoliberalismo, a obra de arte se transforma em mero produto de vendagem, e paralelamente com a globalização, ocorre um efeito colateral aliado a ideia ecológica de preservação das diversidades ambiental e cultural e também a desilusão com o 'sonho da cidade grande' fizeram as pessoas voltarem seu olhar para o campo de forma menos dicotômica [...] (VILELA, 2013: 118).

Além do pensamento ecológico que também defende a preservação da diversidade cultural, Vilela (2013) nos fala de outros fatores reenraizantes importantes.

Apesar de toda a situação de desenraizamento causada pela monocultura no campo e pela monocultura na cidade a partir da supressão das culturas locais em troca de uma cultura de consumo, sazonal, temos presenciado um renascer das culturas e dos valores locais em várias partes do país e do mundo. [...] Também dissemos que a desilusão com o sonho da cidade grande tem feito as pessoas, agora impossibilitadas de retornar às suas raízes geográficas, buscarem valores que nortearam outrora sua formação. [...] (VILELA, 2013: 147).

Verifica-se que as músicas e canções apresentadas nas edições do Dandô possuem significados além do som e remetem muitas vezes à história de vida de cada ouvinte que se identifica com os causos cantados pelos artistas, e, muitas vezes, acompanha as canções cantando junto com os músicos durante a performance, o que também se confirmou por meio das entrevistas realizadas com músicos e participantes nos dois eventos. Seeger (2013) nos chama a atenção para esse ponto abordando os efeitos exercidos pelas canções sobre as pessoas como não estando limitados aos efeitos físicos dos sons, podendo fazer relembrar sua terra, sua juventude, alegrias ou perdas da vida. Seeger

afirma que “não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano” (SEEGER, 2013: 244).

Segundo Blacking (1974), deve haver relações estruturais próximas entre a função, o conteúdo, e a forma da música, e ainda afirma que “se queremos avaliar o valor da música na sociedade e na cultura, devemos descrevê-la nos termos das atitudes e dos processos cognitivos que a sua criação envolve, e das funções e dos efeitos do produto musical na sociedade” (BLACKING, 1974: 37).

O repertório musical que vem acompanhando o projeto Dandô, do qual a Viola Caipira é instrumento quase sempre presente, é recheado de histórias de amor e convivência com a natureza, como mostram as letras das canções apresentadas neste trabalho. O Dandô então passa a ter um papel também de disseminar através da música valores socioambientais como o cuidado com a nossa mãe Terra – nossa casa, nossa morada. Como afirma o físico, teórico ecologista Fritjof Capra (2002), tudo nesse universo está interligado em uma teia infinita, entre plantas, homens, animais, a “teia da vida”, cujo equilíbrio se encontra ameaçado pelos impactos sociais e ecológicos.

A preocupação para uma nova consciência ambiental vem permeando diversos setores de nossa sociedade, bem como é tema de debate em encontros ecológicos e culturais que ocorrem no país e no mundo em defesa da vida na Terra e da diversidade cultural dos povos em que nela vivem. Tais manifestações são importantes para colaborar em frear os sérios desajustes sociais e de sustentabilidade do meio ambiente, e a arte pode desenvolver um importante papel nesse sentido. Japiassu (1975) nos alerta que diante do monopólio da racionalidade científica, se faz necessário reconstituir a imagem quebrada do homem, reforçando sua identidade pessoal e sua relação com os outros seres vivos, pois a ciência e a manipulação técnica sobre a natureza vêm causando danos com prejuízos incalculáveis, afetando diretamente a qualidade e sobrevivência de vida em todo planeta.

Propondo uma conexão intersubjetiva feita através do som, Jeff Todd Titon (2016) aborda como uma ontologia sonora pode conduzir a uma epistemologia relacional e a uma atividade comunitária, em contraste com a consciência instrumental e racionalidade econômica. A partir daí, uma comunidade sonora pode se apresentar bem integrada, com trocas sociais e culturais, atuando de forma cooperativa e não

competitiva, cujas trocas econômicas tendem a manter relacionamentos pessoais ao invés de impessoais e contratuais, contrapondo ao individualismo, egoísmo e conveniências (Titon, 2016).

Uma ontologia sônica da Viola Caipira relacionada à terra é um exemplo prático dessa abordagem, apontando para um comportamento ecológico dos violeiros por meio de suas composições instrumentais e cantadas, chegando a desenvolver um papel importante de conscientização ambiental, seja de forma proposital ou apenas por se apresentar intrínseca ao toque da viola.

Enquanto disciplina acadêmica recente, a Ecomusicologia preocupa-se com o estudo da música, cultura e natureza, e considera as questões musicais e sonoras de forma inter-relacional à ecologia e ao meio ambiente em seu estado natural. Como em várias composições do universo musical da Viola Caipira, o entrelaçamento vida/natureza é um forte aspecto que acompanha e caracteriza estas manifestações, de forma intrínseca e orgânica, formando um campo vasto de conhecimento a ser pesquisado.

Considerações finais

O projeto Dandô – Circuito de Música Dércio Marques, vêm também colaborar na construção de valores ecológicos e sociais, expressos como, por exemplo, nas mensagens musicais, e na solidariedade e vivências entre músicos e participantes do projeto, assim como nos fala Rocha, “O plano onde as diferenças se encontram, onde o “eu” e o “outro” se podem olhar como iguais, onde a comparação se traduz num enriquecimento de possibilidades existenciais, é o plano mais amplo e profundo de um humanismo do qual o etnocentrismo se ausenta” (ROCHA, 2004: 37).

Pesquisar o saber, o cantar e o viver de nosso povo, leva à reflexão sobre a importância de se conhecer esse universo não privilegiado em nossa sociedade. Brandão (2009) diz que ainda conhecemos pouco de nossas manifestações culturais:

(...) entre os dias da vida cotidiana e os da festa, como as lendas, os contos, os mitos, e mais ritos e rituais dos festejos e das celebrações, entremeadas com as criações de artes e artesanato de múltiplas culturas sem fundo, de tão férteis

e fecundas, sobre as quais, depois de tanto tempo e tanto estudo, conhecemos ainda tão pouco (BRANDÃO, 2009: 18).

Assim como também, é possível sensibilizar as pessoas em busca de uma sociedade sustentável para frear o risco de destruição, como afirma Brandão (2008):

A proposta de uma sociedade sustentável participa de todo um conjunto de palavras, ideias e ideários que sonham transformar mentes e sensibilidades de pessoas. Mudanças de padrões e modos de ser e viver, de sentir e pensar, que aos poucos nos convertam à uma compreensão de que os desejos pessoais e coletivos de conquista desenfreada e de uma equivalente sede de acumulação de bens e de poderes nos conduzirão a uma inevitável competição destruidora (BRANDÃO, 2008: 137).

Nesse sentido, por meio da investigação etnográfica dos dois espetáculos do projeto musical “Dandô” em Brasília, respectivamente o dos violeiros João Arruda e Victor Batista, verificou-se nas composições e performances a construção de um discurso em defesa da cultura popular articulada àquela em defesa do meio ambiente disseminando preocupações pelo ecossistema, como apresentado no campo epistemológico emergente da Ecomusicologia em cujo quadro teórico-metodológico este trabalho se enquadra.

Referências bibliográficas

BITTENCOURT, Julinho. Projeto premiado chega ao disco. MPB – Jornal Galeria. A Tribuna. Santos: 6 de maio de 2015.

BLACKING, John. “Música na sociedade e na cultura”. In: BLACKING, John. *How Musical is Man? Seattle and London*: University of Washington Press, 1974. p. 24-37 [Traduzido por Guilherme Werlang, não publicado].

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O saber, o cantar e o viver do povo. 19º volume. São Paulo: Coleção Cadernos de Folclore, 2009.

_____. Minha casa, o mundo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008.

_____. As Flores de Abril. Movimentos sociais e educação ambiental. Campinas: Autores Associados, 2005.

CAMBRIA, Vicenzo. "Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica". *Música e Cultura: revista on-line de etnomusicologia*, n. 3, 2008. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/108>. Acesso: 23/08/2015.

CAPRA, Fritjof. As conexões ocultas - ciência para uma vida sustentável. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix LTDA, 2002.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p. 03-21.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao Pensamento Epistemológico*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MERRIAM, Alan P. *Capítulos 1 e 2. The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MESTRES DA VIOLA, *Uma viagem musical pelo rio São Francisco*. Associação Nacional dos Violão de Brasil, Belo Horizonte: 2011. 1 DVD.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso: 20/10/2015.

RICE, Timothy: "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". In: BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

ROCHA, Everardo P. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. Revisão Técnica de André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira. Cadernos de campo, São Paulo: 2008. n. 17, p. 1-348. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/47695/51433>. Acesso: 24/09/2013.

TITON, Jeff Todd. *Toward a Sound Ecology*. Fall 2016 Conference of the American Musicological Society — Southwest Chapter. Abilene Christian University-City Square in Downtown Dallas: 511 N. Akard, Suite 200, Dallas, TX 7520. Saturday, October 1, 2016.

VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História - Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Sobre a autora

Jussânia Borges Corrêa estudou no Conservatório Estadual de Música Renato Fratreschi em Uberaba - MG. Especializada em Ciências Sociais no Trabalho em Comunidades pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, atuou 14 anos com povos indígenas, principalmente com a Kàpey — União das Aldeias Krahô e a Escola Agroambiental Catxêkwyj (Terra Indígena Krahô - TO), nas áreas: Educação ambiental, Uso sustentável do Cerrado e Segurança alimentar. Formada em Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília - UnB e no Curso Técnico em viola Caipira pelo Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP/EMB. Atualmente é aluna de mestrado do Programa de Pós-graduação "Música em Contexto" do Departamento de Música/ Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB, na área de concentração "Teorias e Contextos em Musicologia".

Recebido em: 09/09/2016

Aprovado em: 25/01/2017

CARINHOSO, DE PIXINGUINHA, PARA VIOLA DE 10 CORDAS SOLO: ARRANJO E ANÁLISE

CARINHOSO, BY PIXINGUINHA, FOR 10 STRINGS SOLO VIOLA: ARRANGEMENT AND ANALYSIS

Prof. Dr. Marcus Ferrer
Escola de Música
Universidade Federal do Rio de Janeiro
marcusferrer@uol.com.br

Resumo

A viola vem se desenvolvendo no Brasil ao longo de cinco séculos e tem participado/ajudado na construção das tradições culturais do país. Além do vasto repertório já consolidado, nosso olhar volta-se para outros ambientes culturais/musicais e procura testar, basicamente por meio de composições, de arranjos e de transcrições, a possibilidade utilização deste instrumento. Neste artigo, apresentaremos uma das linhas/ambientes com os quais temos lidado, como foco de nossa pesquisa com a viola — o Choro, com um arranjo da obra Carinhoso, de Pixinguinha.

Palavras-chave: Viola de 10 cordas; Choro; Arranjo; Análise.

Abstract

The viola has been developing in Brazil for five centuries and has participated/helped in the construction of the country's cultural traditions. In addition to the vast repertoire already consolidated, our focus turns to other cultural/musical environments and seeks to test, basically through compositions, arrangements and transcriptions, the possibility of using this instrument. In this article, we will present one of the lines/ environments with which we have dealt, as the focus of our research with the viola — the Choro, with an arrangement of the work Carinhoso, by Pixinguinha.

Keywords: 10-String Viola; Choro; Arrangement; Analysis.

Lista de Figuras e de Exemplos musicais

Figura 1. Nomenclatura da viola. (fonte: Moura e Freitas ,2000 , p.9).

Figura 2. Conhecendo a viola. (fonte: Araújo, 1999, p.10).

Figura 3. Anatomia da viola. (fonte: Viola, [s.d.], p.10).

Exemplo musical 1. Afinação Rio abaixo (Sol maior).

Exemplo musical 2. Extensão em Rio abaixo.

Exemplo musical 3. Cinco pares de cordas.

Exemplo musical 4. Notação musical da afinação Rio abaixo (Sol maior).

Exemplo musical 5. Resultado sonoro da notação de dois acordes. (fonte: arranjo de "Carinhoso").

Exemplo musical 6. Notação normal e as cordas oitavadas.

Exemplo musical 7. Transposição.

Exemplo musical 8. Transposição.

Exemplo musical 9. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 10. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 11. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 12. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 13. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 14. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 15. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 16. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 17. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 18. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 19. Esquema das mudanças rítmicas da melodia.

Exemplo musical 20. Alterações na melodia original.

Exemplo musical 21. Alterações na melodia original.

Exemplo musical 22. Dobramento de terça.

Exemplo musical 23. Dobramento de terça.

Exemplo musical 24. Dobramento de terça.

Exemplo musical 25. Dobramento de terça.

Exemplo musical 26. Dobramento de terça.

Exemplo musical 27. Dobramento de terça.

Exemplo musical 28. Dobramento de sexta.

Exemplo musical 29. Contração melódica.

Exemplo musical 30. Contração melódica.

Exemplo musical 31. Ornamentos.

Exemplo musical 32. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 33. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 34. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 35. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 36. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 37. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 38. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 39. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 40. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 41. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 42. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 43. Mudanças na harmonia.
Exemplo musical 44. Mudanças na harmonia..
Exemplo musical 45. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 46. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 47. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 48. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 49. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 50. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 51. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 52. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 53. Referências extra-partitura.
Exemplo musical 54. Forma.

1. Introdução

Apresentamos neste artigo uma proposta de inserção da viola de 10 cordas na prática interpretativa do Choro. Para compreendermos se é possível construir uma ponte entre a viola e o Choro, elaboramos o arranjo da obra “Carinhoso”, de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna). Para que possamos demonstrar de forma consistente o resultado dessa proposta, utilizamos a análise musical como ferramenta.

Tendo como partida uma relação afetiva com este instrumento¹ e uma vontade de contribuir para um alargamento de seus horizontes, muitas vezes, o interesse por ele tem sido direcionado para outros ambientes musicais diferentes da chamada música caipira e/ou sertaneja, e das manifestações das festas populares. Essa intenção de ultrapassar o seu meio musical mais tradicional tem como referência a história do desenvolvimento do violão. Este instrumento conseguiu transpor barreiras e transformar-se em um instrumento polivalente, rico em possibilidades e que, atualmente, pode ser utilizado para interpretar praticamente qualquer tipo de música, seja solo ou de câmara, popular, erudita ou contemporânea. Tal característica permitiu que ele se disseminasse em todas as camadas sociais e em países com culturas totalmente diferentes. Como resultado, afora sua popularidade e sobrevivência ao longo de séculos, temos uma enorme quantidade e variedade de repertório. O que nos interessa particularmente é o fato de que, enquanto uma parte desse vasto repertório seja constituído por obras escritas para o violão, uma outra parcela é formada por transcrições e arranjos. Por conseguinte, a produção de arranjos para a viola pode se definir também pela ampliação do seu universo musical.

Além da forte relação com o instrumento, mais dois outros fatores foram determinantes para a realização do arranjo: nossa experiência de cerca de trinta anos com o Choro² e; a formação acadêmica em Composição³.

1 Nosso primeiro contato com a viola deu-se ainda na infância na casa dos avós, em São Lourenço, Sul de Minas Gerais, por meio das Folias de Reis. Mais tarde, no início da década de oitenta, como profissional, tocando e compondo no instrumento.

2 Como violonista de 6 e de 7 cordas, compositor e arranjador.

3 Bacharelado em Composição, Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado em Composição, Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Não é nossa intenção trazer para o trabalho discussões teóricas e metodológicas, comparando e discutindo os critérios adotados. As definições estão expressas de forma concisa, delimitando objetivamente o caminho proposto para o desenvolvimento do trabalho. Assim, a guisa de exemplo, ao definirmos o termo “arranjo”, procuramos fazê-lo de forma mais objetiva possível e não entramos na questão da discussão sobre outros termos correlatos como transcrição, versão e adaptação.

Ao definirmos a forma de análise e a linha comparativa de exposição, estaremos delimitando nossa metodologia. A análise foi desenvolvida sobre determinados itens definidos a partir do próprio material do arranjo.

Como já exposto no início, este trabalho de arranjo tem como finalidade demonstrar as potencialidades da viola na interpretação do Choro.

2. A viola de 10 cordas

A viola aqui referida, é um instrumento de estrutura semelhante ao violão, mas um pouco menor, com cinco pares de cordas. Há diversos manuais e métodos de viola que trazem algum desenho ou foto do instrumento como meio de identificação, indicando também os nomes de suas partes constituintes. Selecionamos três exemplos, retirados de métodos diferentes: “Nomenclatura da viola”, de Reis Moura⁴; “Conhecendo a viola”, de Rui Torneze⁵; e “Anatomia da viola”, de Braz da Viola⁶.

4 Moura, Reis & Freitas, Marcos Villaça. Descomplicando a viola. Brasília: ed. autor, 2000, p. 9.

5 Araújo, Rui Torneze de. Viola caipira: estudo dirigido. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999, p.10.

6 Viola, Braz da. Manual do violeiro. São Paulo: Ricordi, 1999, p.10.

4.2 Nomenclatura

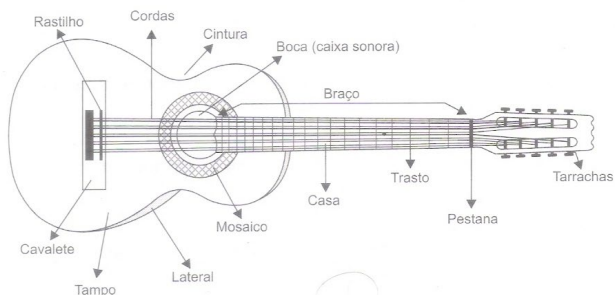


Figura 1. Nomenclatura da viola. (fonte: Moura e Freitas, 2000, p. 9).

Conhecendo a Viola

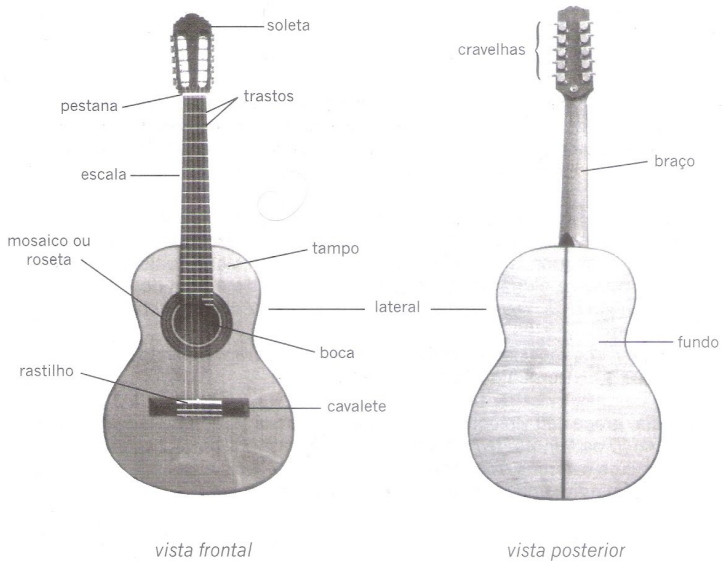


Figura 2. Conhecendo a viola. (fonte: Araújo, 1999, p. 10).

Anatomia da Viola

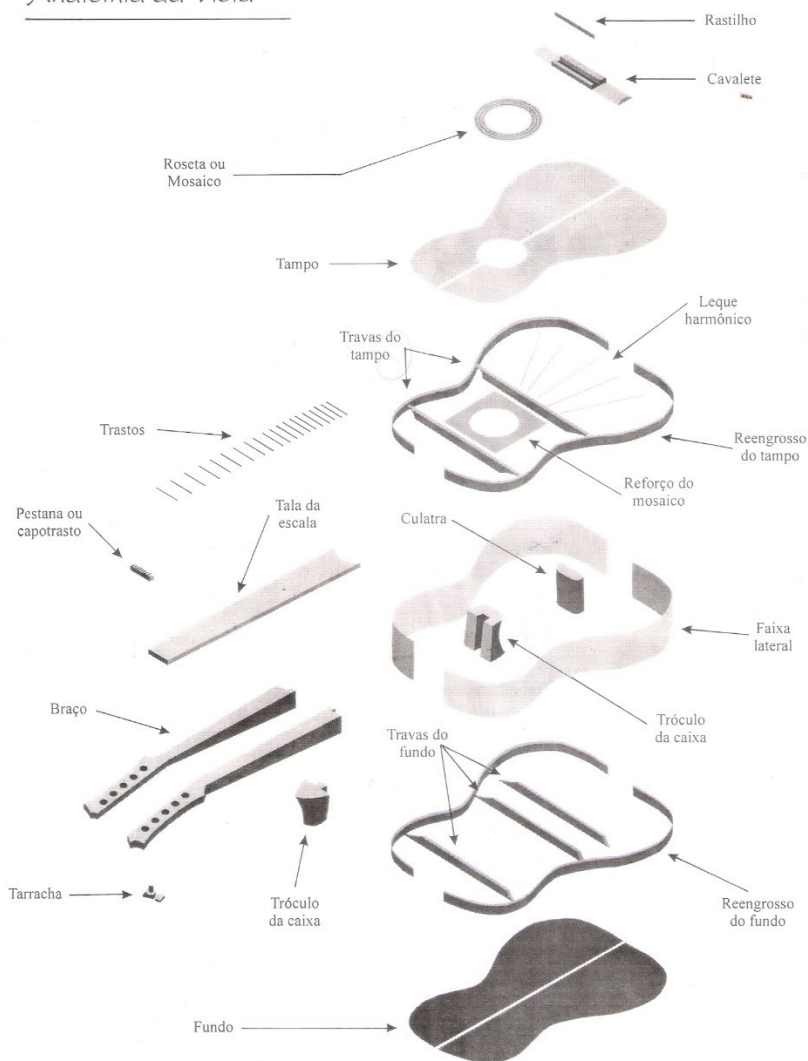


Figura 3. Anatomia da viola. (fonte: Viola, [s.d.], p.10).

Essas três figuras mostram pequenas diferenças entre si, sendo mais acentuadas na última. A figura 3, de Brás da Viola, é a mais diferente e

provavelmente está relacionada ao fato de o autor ser, além de violeiro, um reconhecido luthier. Ele mostra o desenho de uma viola desmontada, nomeando também as partes internas de sua construção. A viola que utilizamos é um instrumento moderno semelhante às figuras 1, 2 e 3, e, após a observação das ilustrações, torna-se clara a sua identificação.

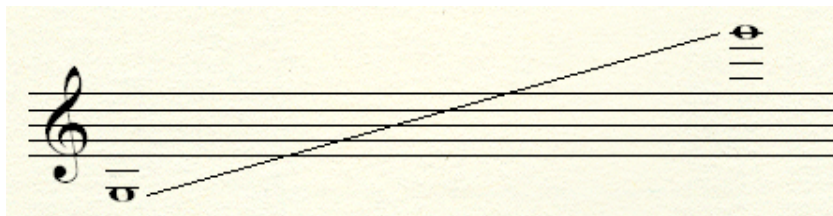
2.1 Afinação e Extensão

Faz-se necessária uma definição com relação à afinação pois há uma grande variedade. Adotamos uma afinação bastante utilizada na região Centro-Sul do Brasil (Corrêa, 2000, p.33) denominada Rio abaixo (Sol maior):



Exemplo musical 1. Afinação Rio abaixo (Sol maior).

Escolhida a afinação, a extensão fica praticamente definida. O exemplo a seguir mostra uma extensão delimitada por nós especificamente para o arranjo. Sabemos que, de acordo com as especificidades de cada instrumento, há pequenas diferenças quanto à nota mais aguda, mas de uma forma geral a extensão indicada pode ser utilizada como referência para a maioria das violas, tanto as produzidas em fábricas quanto aquelas manufaturadas por luthiers.



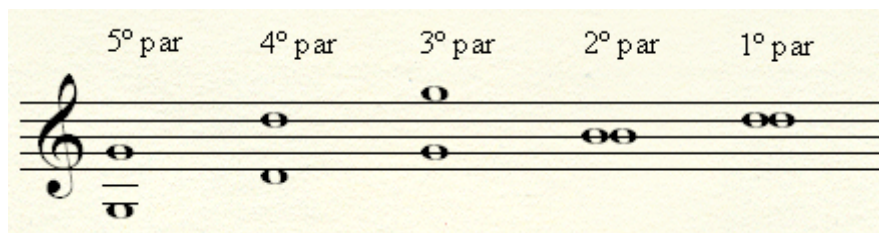
Exemplo musical 2. Extensão em Rio abaixo.

Com respeito à escrita musical, utilizamos duas formas de notação bastante utilizadas atualmente (em conjunto ou individualmente): a cifração alfa-numérica (cifra) e o pentagrama.

O sistema de notação por cifração alfa-numérica não define, a priori, um instrumento específico para a sua leitura e pode ser interpretado por qualquer instrumento harmônico: viola, violão, piano, cavaquinho etc. As partituras de Choro, notadamente aquelas para instrumentos melódicos, se caracterizam pela combinação entre pentagrama e cifração⁷. Em nosso artigo, não utilizaremos a notação em tablatura. Tanto o arranjo quanto a análise estarão notados em pentagrama e a cifra será também utilizada na análise.

2.2 Notação da viola no pentagrama

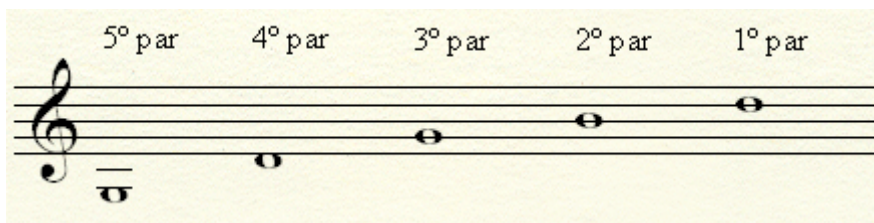
A viola é composta de cinco pares de cordas, sendo os dois primeiros pares uníssonos e os demais oitavados, como mostra o exemplo a seguir:



Exemplo musical 3. Cinco pares de cordas.

A notação musical deve ser feita como se cada par fosse apenas uma corda, mas tendo em mente que os três pares mais graves (5º, 4º e 3º) estarão soando também oitavados.

⁷ Carneiro (2001) cita uma cifração antiga utilizada no Choro: 1º, 2º, 3º e Preparação. Respectivamente, Tônica, Dominante, SubDominante e Dominante secundária.



Exemplo musical 4. Notação musical da afinação Rio abaixo (Sol maior).

A seguir, mostraremos dois acordes, retirados do arranjo da obra “Carinhoso”, de Pixinguinha, nos quais demonstraremos as diferenças entre a notação e o resultado sonoro de fato, decorrente da combinação das cordas oitavadas e uníssonas, e da transposição:

Exemplo musical 5. Resultado sonoro da notação de dois acordes. (fonte: arranjo de “Carinhoso”).

2.3 Técnicas de mão direita

No arranjo de “Carinhoso”, apenas o polegar é utilizado.

2.3.1 Para equilibrar o som da viola

A viola é um instrumento com um desequilíbrio sonoro natural. Observando-se a composição do encordoamento, vimos (exemplo musical 3) que os cinco pares de cordas não são todos organizados da mesma maneira, alguns estão em uníssono e outros oitavados. Essa diferença também é responsável por esse desequilíbrio, pois os pares de cordas em uníssono (1 e 2) têm um som “menos encorpado” do que os pares oitavados (3, 4 e 5).

Além disso, em razão dos pares de cordas oitavados, a viola não tem o bordão (o som do baixo como o violão) e isto influi diretamente na montagem do acorde. A nota referente ao baixo do acorde é oitava também uma oitava acima, o que, de certa forma, “embaralha” a noção de fundamental e também de inversão do acorde.

Tais características têm que ser observadas pelo intérprete e pelo arranjador. Se, em um arranjo, utilizarmos-nos da fórmula “melodia acompanhada com acordes” (na qual a melodia é tocada na “ponta”, na voz mais aguda), a melodia estará sendo tocada principalmente nas cordas 1 e 2, justamente aquelas com amplitude menor e, o que seriam os baixos dos acordes de acompanhamento, serão tocados nas cordas graves⁸ (4 e 5), aquelas com maior potência sonora.

A seguir, transcrevemos um pequeno trecho do arranjo de Carinhoso, no qual podemos observar a notação para a viola e, logo depois, o mesmo trecho com uma outra notação, onde foram incluídas as cordas oitavadas. O trabalho do intérprete é tentar traduzir o efeito do segundo trecho (notado com as cordas oitavadas) para o mais próximo possível da notação do primeiro trecho. A melodia está na voz “da ponta”, com hastes para cima.

8 Lembrar que essas cordas são oitavadas.



Exemplo musical 6. Notação normal e as cordas oitavadas.

Assim, o intérprete terá que equilibrar essa diferença natural que a viola apresenta utilizando-se de uma técnica apurada de mão direita no ataque das cordas.

3. Do arranjo e sua interpretação

O Choro alimentou a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro a partir do fim do século XIX (Tinhorão, 1974) e continua presente na cultura carioca. Ele surgiu no Rio de Janeiro, é um produto cultural da cidade e está fortemente associado a ela. Há uma enorme quantidade e variedade de obras produzidas dentro deste gênero musical⁹.

Sabemos que uma das principais características do Choro é a maneira de executar, que está também na essência do seu “nascimento”, como descreveu Tinhorão: “O aparecimento do Choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos

9 Ao nos referirmos ao Choro, estaremos nos reportando tanto ao estilo interpretativo, quanto ao gênero musical. Não é nossa intenção discutir a relação entre gênero e estilo. Alguns pesquisadores abordaram este assunto em suas teses e dissertações, relacionando-o especificamente ao Choro e podemos sintetizá-lo da seguinte maneira: o estilo está relacionado à realização; e o gênero está relacionado mais à forma ou modelo estruturado. Mais informações podem ser encontradas nos trabalhos acadêmicos de Sá (1999), Salek (1999), Magalhães (2000), Verzoni (2000) e Carneiro (2001).

populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas [...]” (1974, p. 95).

Além do estilo interpretativo, outra característica do Choro está no atributo de que boa parte dos intérpretes eram também compositores e suas imagens ficaram associadas a determinados instrumentos. Assim, podemos relacionar facilmente alguns deles com seus respectivos instrumentos: Joaquim Callado e Patápio Silva (flauta), Pixinguinha (flauta e sax tenor), Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (piano), Luperce Miranda e Jacob do Bandolim (bandolim), João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto (violão), Luis Americano e Abel Ferreira (clarinete), Waldir Azevedo (cavaquinho), apenas citamos alguns.

Podemos, ainda, estabelecer uma relação entre o Choro e uma determinada formação instrumental, que ao longo dos anos consolidou-se como característica. Nos primórdios, com Callado, havia a base instrumental violão/cavaquinho tendo como instrumento solista, a flauta. A esse conjunto somaram-se o violão de 7 cordas, o bandolim e o pandeiro, formando a base instrumental do regional de Choro, que se manteve até a atualidade.

A viola é um instrumento harmônico que pode ser utilizado também como instrumento melódico e, neste caso, sua afinidade com a grande quantidade de Choros escritos para instrumentos melódicos como flauta, sax, clarinete ou bandolim¹⁰, é imediata. Se nossa proposta não fosse a de um arranjo para uma execução solo (sem o acompanhamento de outros instrumentos), a partitura destas obras poderia ser lida diretamente na viola praticamente sem necessidade de adaptação.

3.1 O arranjo

O processo de realização do arranjo esteve permeado por certo grau de subjetividade, não só porque lidou com uma abordagem empírica, mas também porque estiveram envolvidas questões pessoais como gosto, criatividade, musicalidade, que influenciaram diretamente no seu desenvolvimento e também no resultado final.

10 Embora o bandolim seja também um instrumento harmônico, no Choro, ele tem como característica principal ser um instrumento solista, adquirindo caráter de instrumento melódico. Para um melhor entendimento deste assunto, consultar Ferrer (1996).

O termo “arranjo” está sendo adotado com o mesmo significado da definição encontrada no verbete do dicionário de música Grove¹¹, que reproduzimos a seguir:

A palavra ‘arranjo’ pode ser aplicada para qualquer peça de música baseada em ou que incorpore material prê-existente: a forma variação, o contracanto, a paródia, o pastiche, trabalhos litúrgicos baseados num cantus firmus, todos envolvem alguma parcela de arranjo. Na forma em que é normalmente usada entre músicos, entretanto, esta palavra pode ser adotada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para outro, quanto a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem a mudança de meios. Neste caso, algum grau de recomposição está usualmente envolvido e o resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, até uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original. (tradução livre)¹²

Segundo esta definição, arranjo pode ser compreendido também como elaboração com algum grau de recomposição. O arranjo de Carinhoso mostrou níveis diferentes de alteração do material de origem (a partitura de referência). Ele foi pensado de forma descritiva, diferenciando-se da maioria das partituras de Choro, normalmente prescritivas¹³, e está mais próximo a soluções musicais de cunho interpretativo. Discutiremos mais este assunto no item a seguir.

11 The new GROVE dictionary of Music and Musicians, 1980, p. 627.

12 *Arrangement 1. Definition and scope. The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer.*

13 Segundo Salek (1999) e Pires (1995), as partituras de Choro têm uma natureza prescritiva. Mesma opinião de Seve, que esclarece, “com relação às partituras [da música popular], pode-se dizer que ‘o que se escreve nem sempre é o que se toca’. A notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou proposta” (Seve, 1999, p. 11).

3.2 Alguns procedimentos

O arranjo foi elaborado orientando-se pelo princípio da prática musical. Por meio dela procedemos criando e experimentando soluções musicais e selecionando aquelas que nos pareceram as melhores. Assim, estabeleceu-se um forte elo entre arranjo e interpretação.

Normalmente, há uma exigência maior nas obras feitas (compostas ou adaptadas¹⁴) para instrumentos melódicos do que em um arranjo a partir de uma partitura de violão ou piano. No primeiro caso, a notação apresenta-se com melodia e cifra, sendo composta por uma linha melódica solo que será tocada por um instrumento melódico (normalmente flauta, bandolim, clarinete etc) e com uma cifra indicando a harmonia, a ser tocada como acompanhamento por um ou mais instrumentos (normalmente violão, violão de 7 cordas, piano e/ou cavaquinho).

Para transformar esse conteúdo, objetivando a execução na viola solo, é necessário que se realize um trabalho de arranjo cuja principal tarefa é a junção da melodia com a harmonia (cifra). Nesse processo, estarão envolvidas tanto questões relativas ao instrumento, tais como definir a montagem dos acordes ou, ainda, elaborar um acompanhamento articulado para a cifragem em combinação com a melodia (sem perder de vista o caráter musical do Choro), quanto a questões relacionadas mais à estrutura da obra, como a liberdade para alterar ritmicamente a melodia ou para modificar a harmonia (inserindo dissonâncias ou mesmo mudando a harmonia original).

Neste caso, o arranjo passa a ser um trabalho que envolve a criação, no qual o arranjador deve ter um conhecimento consistente do instrumento e do gênero musical abordado. Durante a elaboração do arranjo, lançamos mão de nosso conhecimento e vivência no Choro e gêneros afins, como Polca, Maxixe e Samba, que fazem parte da tradição oral e que não podem ser apreendidos somente lidando com a partitura. É necessária uma “convivência” com estes gêneros por meio da prática in loco ou por meio da audição de CDs, DVDs e LPs¹⁵.

Além disso, nas partituras de Choro, de uma forma geral, não vêm indicadas a relação de dinâmica, o andamento, as articulações

14 Utilizamos este termo como sinônimo de arranjo.

15 Outras possibilidades de registro e/ou reprodução (como por exemplo Internet e filmadoras) devem também ser utilizadas.

e os acentos na linha melódica; ou qualquer indicação sobre o tipo de acompanhamento e o tipo de acorde (região¹⁶ e organização interna), a percussão a ser utilizada, a condução de linha de baixo do violão de sete cordas com as inversões dos acordes e a liberdade de interpretação rítmica e melódica nas repetições. Assim, um arranjador que esteja familiarizado com tais peculiaridades tem a sua disposição “ferramentas” para poder realizar um arranjo com maior liberdade e segurança.

Para a execução, o intérprete deve seguir a mesma orientação. Apesar de o arranjo ter sido elaborado com soluções harmônicas, melódicas e rítmicas mais próximas de uma execução de fato, o intérprete deve buscar uma familiarização com o Choro. Há certas nuances que em geral são melhor assimiladas por transmissão oral.

4. Análise

A ideia para que a análise fosse elaborada sobre o arranjo e não sobre a partitura de referência originou-se na sugestão de Joel Lester, “Se as peças são consideradas como componentes de inúmeras possibilidades interpretativas, aparentemente aceitáveis, o foco da análise poderia, em vez de ser encontrar ‘a’ estrutura de uma peça, mudar para definir múltiplas estratégias para a interpretação das peças”¹⁷. Lester fala sobre diferentes propostas interpretativas para uma mesma obra (do repertório da música de concerto) adotadas por diferentes intérpretes e sugere que análises poderiam ser desenvolvidas a partir da interpretação, em contraponto às análises geralmente feitas a partir da partitura original composta pelo compositor. Esta proposta de Lester é uma sugestão que adotamos com duas adaptações: não apresentamos várias propostas de interpretação para uma única obra, mas sim uma proposta de arranjo para uma obra, já que estamos lidando com a criação de arranjo, que pode atuar em pontos estruturais e formais da obra, e não somente com interpretações¹⁸. Neste contexto,

16 No violão, um acorde pode ser feito em lugares diferentes no braço do instrumento, o que resulta em uma sonoridade mais brilhante ou mais escura, dependendo desta localização.

17 If pieces are regarded as composites of seemingly innumerable acceptable interpretative possibilities, the focus of analysis could shift from finding ‘the’ structure of a piece to defining multiple strategies for interpreting pieces. (In Rink, 1995, p. 214)

18 Segundo Lester (op.cit), o intérprete tem liberdade para atuar porém, dentro de certos limites impostos pela obra.

o arranjo pode ser percebido também como estratégia pessoal para a interpretação da obra e a análise como a seleção e a exposição dessa estratégia.

O procedimento para a elaboração do arranjo, a partir da prática musical, com a seleção daquelas soluções musicais que nos pareceram melhores, estabeleceu um forte elo entre arranjo e interpretação. Ao analisarmos o arranjo estaremos, em certa medida, analisando as escolhas interpretativas criadas por nós.

Adotamos a definição de análise proposta por Ian Bent:

Análise. A decomposição de uma estrutura musical em seus elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação da função desses elementos dentro dessa estrutura. Em tal processo, a “estrutura” pode ser parte de uma obra, uma obra na sua totalidade, um grupo ou até mesmo um repertório de obras, de tradição oral ou escrita. A distinção freqüentemente feita entre análise formal e análise estilística é uma distinção pragmática, mas é desnecessária em termos teóricos. Ambas são abrangidas pela definição acima, pois, por um lado qualquer complexo musical, não importa quão grande ou pequeno, pode ser considerado um ‘estilo’, e por outro lado, todos os processos comparativos que caracterizam a análise estilística são inerentes à atividade analítica básica de reduzir a estrutura a seus elementos.

Uma definição mais geral do termo, como está implícito na linguagem comum, poderia ser: a parte do estudo da música que toma como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos¹⁹ (Bent, 1987, p.1).

19 *Analysis. The resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the function of those elements within that structure. In such a process the ‘structure’ may be part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition. The distinction often drawn between formal analysis and stylistic analysis is a pragmatic one, but is unnecessary in theoretical terms. Both fall within the above definition, since on the one hand any musical complex, no matter how small or large, may be deemed a ‘style’; and on the other hand, all the comparative processes that characterize stylistic analysis are inherent in the basic analytical activity of revolving structure into elements.*

A more general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music which takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. (Bent, 1987, p. 1).

Segundo Bent, análise pode ser entendida como a identificação dos elementos constituintes da estrutura musical e a investigação da função desses elementos dentro dessa estrutura. No nosso caso, a estrutura musical a ser analisada constitui-se no arranjo para a viola solo; e a identificação dos elementos constituintes junto à investigação de suas funções representa exatamente o trabalho desenvolvido neste artigo.

Bent finaliza sua definição com a observação de que o ponto de partida para a análise deve ser a própria música. Na elaboração da análise aqui exposta, os critérios que orientaram o seu desenvolvimento foram definidos a partir do próprio arranjo, ao procurarmos identificar aqueles elementos estruturais que se diferenciavam das estruturas encontradas na partitura de referência.

Assim, adotamos a análise comparativa como linha condutora geral porque possibilita a confrontação entre a obra e o arranjo. Por meio dela, o trabalho realizado no arranjo pode ser destacado de forma clara e objetiva.

4.1 *Carinhoso*

“O *Carinhoso* foi composto por volta de 1916 e 1917. Quando eu fiz o *Carinhoso*, era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira, etc. O andamento do *Carinhoso* era o mesmo de hoje e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa.” Depoimento de Pixinguinha (apud Silva, 1979, p. 160).

Carinhoso é uma das composições mais conhecidas de Pixinguinha. Em 1928, ela foi gravada pela “Orquestra Típica Pixinguinha-Donga”, com arranjo do próprio autor. Originalmente instrumental, em 1937 recebeu letra de João de Barro e foi cantada pela primeira vez em público pela atriz Heloisa Helena, sendo gravada no ano seguinte por Orlando Silva. *Carinhoso* foi classificada pelo próprio Pixinguinha como uma “Polca lenta”, mas posteriormente outros músicos e pesquisadores

consideraram diferentes possibilidades de classificação como Choro²⁰, Choro-canção²¹ e Samba-canção²².

A versão que tomamos como “partitura de referência” para o trabalho de arranjo não é o manuscrito de 1917, mas a edição de 1997, da Irmãos Vitale, com revisão melódica de Antônio Carrasqueira e com uma harmonização mais moderna, assinada por Edmilson Capelupi²³. Esta edição tem os direitos pertencentes à editora Mangione.

O que apresentamos a seguir é uma análise comparativa entre a partitura de referência e o arranjo²⁴ feito para a viola solo, na qual destacamos uma série de elementos contidos no arranjo. Definimos cinco tópicos para o desenvolvimento da análise deste arranjo:

- 1) Melodia;
 - 1.1) Transposição;
 - 1.2) Variações rítmicas;
 - 1.3) Variações melódicas;
 - 1.4) Dobramentos;
 - 1.5) Contração;
 - 1.6) Ornamentos;
- 2) Harmonia;
- 3) Referências extra-partitura;
- 4) Forma; e
- 5) Técnica.

20 Alencar, 1979, p. 59.

21 Carrasqueira, 1997, p. 28. Coordenado por Maria José Carrasqueira. Copyright © 1936 by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA. Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo.

22 Marília T. Barbosa da Silva e Arthur L. de Oliveira filho, os autores, afirmam que Pixinguinha “havia composto, mais de dez anos antes, o primeiro samba-canção, sem ter consciência de haver criado um novo gênero”(Silva & Oliveira Filho, 1979, p. 160).

23 Anexo 1.

24 Anexo 2.

Os exemplos comparativos apresentam sempre o seguinte esquema: primeiro, o trecho na partitura de referência e, logo a seguir, o mesmo trecho no arranjo. As diferenças entre ambos vêm destacadas por retângulos. As exceções a esse esquema são os exemplos do item 1.6 (Ornamentos) e aqueles exemplos em que falamos da coda.

A partir do compasso 24, os exemplos mostrarão uma diferença na contagem dos compassos entre a partitura de referência e o arranjo, porém o trecho musical entre ambos será o mesmo. O motivo dessa defasagem está explicado no item 1.5 (Contração).

1) Melodia

1.1) Transposição.

Sob este título, encontram-se dois enfoques. Primeiro, a transposição de toda a obra, da tonalidade original para uma outra tonalidade que proporcionasse à viola um efeito sonoro melhor. Dessa forma, "Carinhoso" foi transposta da tonalidade original (Fá maior) para a tonalidade uma segunda maior acima (Sol maior). O arranjo foi trabalhado com base na transposição para Sol maior por proporcionar, de antemão, uma afinidade com a viola afinada em Rio abaixo.

O segundo enfoque relaciona-se com uma característica de interpretação do Choro. Quando executado por flautistas, a transposição de trechos da melodia, para uma oitava acima, é bastante comum, obtendo-se mais brilho e volume. No arranjo, fizemos uso dessa característica de interpretação em dois pequenos trechos, transpondo-os não uma oitava acima, mas uma oitava abaixo.

No exemplo musical 7, o início da introdução foi transposto uma oitava abaixo.

Exemplo musical 7. Transposição.

O exemplo musical 8 mostra, no arranjo, um pequeno trecho transposto oitava abaixo e com uma variação rítmica²⁵

Exemplo musical 8. Transposição.

1.2) Variações rítmicas

Uma parcela significativa das mudanças rítmicas que implementamos na melodia foi decorrente da necessidade de adaptação para a execução em um só instrumento²⁶. Ou seja, para que pudéssemos

²⁵ As variações rítmicas da melodia serão comentadas no item 1.2 Variações rítmicas.

²⁶ Abordamos essa questão no capítulo 3, item 3.2.1 Alguns procedimentos.

interpretar na viola, harmonia e melodia juntas, foram adotadas pequenas variações rítmicas da melodia. Os próximos seis exemplos musicais (9, 10, 11, 12, 13 e 14) ilustram esse procedimento.

Musical notation for Example 9. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts with a whole note G4 (labeled G6) under the number 7. A box highlights a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Below this, a second staff shows the same melodic phrase with a different rhythm: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), followed by a rest, then F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). A box highlights the final part of this phrase: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). A vertical line connects the box in the top staff to the box in the bottom staff.

Exemplo musical 9. Mudança rítmica da melodia.

Musical notation for Example 10. The top staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts with a whole note G4 (labeled G6) under the number 9. A box highlights a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Below this, a second staff shows the same melodic phrase with a different rhythm: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), followed by a rest, then F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). A box highlights the final part of this phrase: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). A vertical line connects the box in the top staff to the box in the bottom staff.

Exemplo musical 10. Mudança rítmica da melodia.

11 Bm6 Bm5+

Exemplo musical 11. Mudança rítmica da melodia.

38 F#m7(b5) B7

36

Exemplo musical 12. Mudança rítmica da melodia.

40 E m7/G G||dim A m E7/G||

38

Exemplo musical 13. Mudança rítmica da melodia.

42 A m C m7 G G||dim A m7 D7

40 *a tempo*

Exemplo musical 14. Mudança rítmica da melodia.

Uma outra parcela de mudanças rítmicas na melodia é de caráter interpretativo. Os quatro exemplos musicais a seguir (15, 16, 17 e 18) ilustram também esse procedimento.

13 B m6 B m7

Exemplo musical 15. Mudança rítmica da melodia.

21 G G G F#7

1. 2.

21 1. 2.

Exemplo musical 16. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 17. Mudança rítmica da melodia.

Exemplo musical 18. Mudança rítmica da melodia.

No exemplo musical 19, apresentamos o resumo, em forma de esquema, de todas as variações rítmicas que foram adotadas ao longo do arranjo.

Exemplo musical 19. Esquema das mudanças rítmicas da melodia.

1.3) Alteração da linha melódica.

O contorno melódico no arranjo foi mantido fiel ao original em praticamente toda a sua extensão. Há apenas duas alterações.

O exemplo musical 20 mostra a melodia original no primeiro pentagrama, destacada no retângulo, tocando as notas si³-dó⁴-si³-fá sustenido³ e, no pentagrama abaixo, a alteração melódica implementada no arranjo. A nota “dó⁴” foi substituída pela nota “lá³” e a nota “fá sustenido³” foi substituída por uma linha melódica em terças que acaba nas notas “re⁴-fá sustenido⁴”.

Exemplo musica 20. Alterações na melodia original.

A segunda alteração do contorno melódico está ilustrada no exemplo musical 21. Pode-se observar que a nota *re*⁵ (2º tempo) foi suprimida²⁷.

Exemplo musical 21. Alterações na melodia original.

1.4) Dobramentos de 3º e 6º.

Uma liberdade que tomamos, foi a utilização de dobramentos em intervalos de terças e sextas, tanto na melodia, quanto nos contracantos. Com isso, introduzimos uma familiaridade sonora tradicional e característica do instrumento, aproximando o universo da viola sertaneja com o Choro.

²⁷ Falaremos sobre essa questão no item 3) Referências extra-partitura.

Os próximos seis exemplos musicais, 22, 23, 24, 25, 26 e 27, evidenciam os trechos onde utilizamos o dobramento em terças:

11 B m6 B m5+ B m B m5+ B m6 B m7

11

Exemplo musical 22. Dobramento de terça.

18 A7(9) A7(13) E^b dim D7

18

Exemplo musical 23. Dobramento de terça.

F#7 B m B m/A E m/G F#7 B m B m/A G D/A F#m7

2.

2.

Exemplo musical 24. Dobramento de terça.

31 G G

30 3

Exemplo musical 25. Dobramento de terça.

39 Em B7(b13) Em7/G G||dim

37

Exemplo musical 26. Dobramento de terça.

Exemplo musical 27. Dobramento de terça.

No exemplo musical 28, mostramos o trecho melódico onde ocorreu o dobramento em sextas.

Exemplo musical 28. Dobramento de sexta.

1.5) Contração

Já comentamos anteriormente que o arranjador e o intérprete podem se permitir uma série de liberdades e o presente item é uma consequência dela. Os próximos dois exemplos musicais (29 e 30) mostram formas de contração melódica que resultaram também em “contração de compassos”.

No exemplo musical 29, os compassos 25 e 26, da partitura de referência, foram contraídos para um compasso de $\frac{3}{4}$, no arranjo (o compasso 25). Essa contração ocorreu pela eliminação da pausa, no 1º tempo do compasso 26.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '25', shows a melody in G major with a 3/4 time signature. It consists of two measures: the first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure contains a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Above the staff are the chord symbols B m, B m/A, and G. The bottom staff, also labeled '25', shows the same melody compressed into a single measure. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, a quarter note G4, eighth notes F#4 and E4, and a quarter note G4. The time signature is 3/4.

Exemplo musical 29. Contração melódica.

No exemplo musical 30, a melodia foi contraída por diminuição da figura rítmica. Os compassos 33 e 34, da partitura de referência, foram contraídos para um compasso de 2/4, o compasso 32.

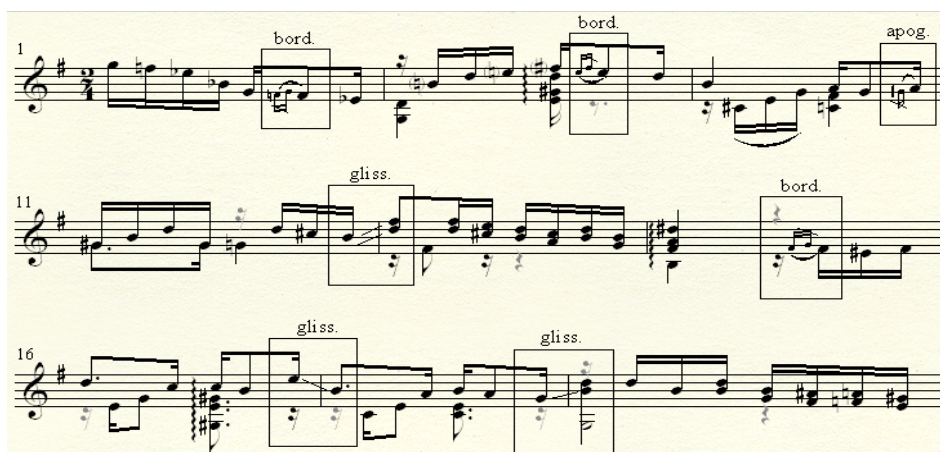
The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '33', shows a melody in F# major with a 2/4 time signature. It consists of two measures: the first measure contains a quarter note F#4 and a quarter note G4; the second measure contains a quarter note A4 and a quarter note B4. Above the staff are the chord symbols F#7 and F#7/A#. The bottom staff, labeled '32', shows the same melody compressed into a single measure. It begins with a quarter note F#4, followed by eighth notes G4 and A4, a quarter note B4, eighth notes A4 and G4, and a quarter note F#4. The time signature is 2/4.

Exemplo musical 30. Contração melódica.

Pela observação dos dois exemplos, percebe-se que a contração alterou a contagem dos compassos, resultando em uma diferença entre eles. Até o compasso 25, ambos pentagramas apresentam a mesma contagem para o mesmo trecho musical, mas, a partir daí, há uma defasagem de um compasso e, a partir do compasso 33, a defasagem se amplia para dois compassos de diferença sobre o mesmo trecho musical.

1.6) Ornamentos.

No Choro, normalmente os ornamentos não são notados. Podemos dizer que eles se enquadram na esfera de atuação do intérprete e que são bastante utilizados de uma forma livre. Apesar disto, escrevemos alguns ornamentos no arranjo procurando dar uma roupagem mais próxima de uma interpretação real. Os ornamentos que utilizamos foram: Apogiaturas (inferiores) – apog. / Bordaduras (superiores) – bord. / Portamentos – port. / Glissandos – gliss.



The image displays a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 1, 11, and 16. Various ornaments are indicated by boxes and labels above the notes:

- Staff 1 (measures 1-10): Measures 4, 6, and 10 are marked with "bord." (Bordaduras).
- Staff 2 (measures 11-15): Measure 13 is marked with "gliss." (Glissandos), and measure 15 is marked with "bord." (Bordaduras).
- Staff 3 (measures 16-20): Measures 17 and 19 are marked with "gliss." (Glissandos).

Exemplo musical 31. Ornamentos.

2) Harmonia

Já mencionamos que a partitura que nos serviu de base para o arranjo foi uma versão de 1997, editada pela Irmãos Vitale, com uma harmonização mais moderna de Edmilson Capelupi. À época em que Pixinguinha compôs este Choro, a harmonia utilizada era formada por acordes triádicos — maior, maior com quinta aumentada, menor e diminuto — e pelo tetracorde dominante (com a sétima menor). “Carinhoso” foi composta dentro da chamada harmonia tonal funcional e a versão de 1997 manteve esta característica.

A possibilidade de realizar mudanças na harmonia original é uma opção que faz parte do *métier* do arranjador e nos utilizamos dessa importante ferramenta no arranjo. De uma forma geral, tanto a categoria do acorde²⁸, quanto a função harmônica²⁹, foram mantidas. Organizamos a exposição dos exemplos pela ordem de aparição no arranjo. Eles vêm acompanhados dos respectivos comentários. No fim deste item 2, apresentaremos um quadro com um resumo contendo todas as mudanças.

28 Segundo Chediak (1984, p. 30), as categorias são quatro: maior, menor, 7º da dominante e 7º diminuta.

29 As funções harmônicas são três: Tônica (I, III e VI); Subdominante (IV e II) e Dominante (V e VII).

O exemplo musical 32 mostra três acordes destacados por retângulos — A7(9), D7 e Cm6 — substituídos respectivamente por C#°7, F#m(b5) e Am7(b5)/G. Os dois primeiros são acordes dominantes V que foram substituídos pelos respectivos acordes do VII. O terceiro acorde, Cm6, é o IV do tom homônimo menor. Este acorde é a primeira inversão do acorde que utilizamos no arranjo — Am7(b5).

A7(9)	substituído por C#°7
V7/V	VII°7/V
D7	substituído por F#°/C
V7	VIIIm(b5)
Cm6	substituído por Am7(b5)/G
IVm6 (a.e.m.) ³⁰	IIIm7(b5) (a.e.m.)

Exemplo musical 32. Mudanças na harmonia.

Exemplo musical 33. Utilização do pedal da nota sol, no acorde de Bm.

Bm	substituído por Bm/C
IIIIm	<u>IIIIm (I)</u>

30 Acordes de empréstimo modal, são acordes emprestados da tonalidade homônima menor.

Exemplo musical 33. Mudanças na harmonia

No exemplo musical 34, o acorde dominante B7, substitui o acorde de Bm6.

Bm6	substituído por B7
III m6	V7/VI m

Esta mudança de harmonia ocasionou, também, a mudança da função harmônica. O acorde de Bm6 tem função tônica de III e o seu substituto é um acorde de B7, de função dominante, ainda que momentaneamente³¹.

Exemplo musical 34. Mudanças na harmonia.

31 Sobre esta questão nos baseamos em Piston (1969, p.165-177) "Secondary dominants".

Exemplo musical 35. Acorde de E/G# substitui o acorde de B^o.

O acorde diminuto B^o é um acorde dominante que conduz a harmonia para Am7. Ele foi analisado aqui como uma inversão do acorde G#^o, VII de Am. A substituição pelo acorde E/G# seguiu esta interpretação, mantendo o caráter dominante do acorde – VII/II_m pelo V/II_m.

B^o substituído por E/G#

VII^o/II_m

V/II_m

Exemplo musical 35. Mudanças na harmonia

O exemplo musical 36 mostra duas mudanças harmônicas. Na primeira, o acorde dominante A7(9) foi substituído pelo acorde de G, de função tônica. Comp.18 - acorde de G no lugar de A7(9). Na segunda mudança, o acorde dominante Eb^o foi substituído pelo acorde Cm, subdominante do homônimo menor.

A7(9) substituído por G

V/V I

Eb^o substituído por Cm

bIII^o IV_m (a.e.m.)

O exemplo musical 43 revela duas mudanças. Na primeira, o acorde de G/F substitui o acorde de G#º. Na segunda, o acorde de C(#5)/E aparece no lugar do acorde de Am.

G#º	substituído por G7/F
VIIº/IIIm	V7/IV
Am	substituído por C(#5)
IIIm	IV(#5)

A condução harmônica original mostra o acorde dominante G#º resolvendo em Am. No arranjo, a substituição do acorde diminuto pelo acorde G/F indica o movimento harmônico para C, que se confirma, mas com a quinta aumentada (que aparece somente no arpejo) dando-lhe um caráter suspensivo.

Exemplo musical 43. Mudanças na harmonia.

O último exemplo trata da parte final da música — a coda. Pela observação do exemplo musical 44, constata-se que a forma como ela está apresentada no arranjo é totalmente diferente da partitura de referência. Mais adiante, falaremos ainda um pouco mais dessa mudança quando formos comentar a forma musical (item 4). Com relação à harmonia entre as duas partituras, há uma mudança acentuada no arranjo, como consequência do ponto em que se inicia a coda. Na partitura de referência (compasso 45), a melodia mostra um pedal na nota sol com o acompanhamento do acorde de Sol maior (com movimento da quinta), preparando-se para a volta à primeira parte. No arranjo (compasso 43), neste mesmo ponto da música, ocorre o início da coda. Ela

compõe-se, basicamente, de uma progressão descendente em arpejos de acordes diminutos, pontuada por dois acordes de Sol maior: G - B^o - Bb^o - A^o - G - G#^o - G^o - F#^o (D7) - G.

Exemplo musical 44. Mudanças na harmonia.

Resumo das mudanças harmônicas

A7(9)	substituído por C# ^{o7}
V7/V	VII ^{o7} /V
D7	substituído por F#m(b5)/C
V7	VII ^{Im} (b5)
Cm6	substituído por Am7(b5)/G
IVm6 (a.e.m.) ³³	IIIm7(b5) (a.e.m.)
Bm	substituído por Bm/C
III ^{Im}	III ^{Im} (I)
Bm6	substituído por B7
III ^{Im} 6	V7/VI ^{Im}

33 Acordes de empréstimo modal, são acordes emprestados da tonalidade homônima menor.

B°	substituído por E/G#
VII°/IIIm	V/IIIm
A7(9)	substituído por G
V/V	I
Eb°7	substituído por Cm
bIII°7	IVm (a.e.m.)
Am7	substituído por Am7(b5)
IIIm7	IIIm7(b5) (a.e.m.)
D7	substituído por G(4,9) ou D7/G
V7	I ou <u>V7/I</u>
Bm/A	substituído por G
IIIIm7	I
Eb7/Bb	substituído por D#°7
subV7/V	bVI°7
G	substituído por G F# G (bordadura harmônica)
I	I
F#m7(b5)	substituído por B7/D#
VIIIm7(b5)	V7/VIIm
G#°	substituído por G7/F
VII°/IIIm	V7/IV
Am	substituído por C(#5)/E
IIIm	IV(#5)

3) Referências extra-partitura

Já mencionamos que, em um grande número de partituras de Choro, escritas para instrumentos melódicos e com acompanhamento cifrado, há lacunas de informações. Na execução dessas obras, espera-se que o intérprete esteja de posse de tais informações, para que possa realizar de forma “correta” a interpretação. Elaboramos o arranjo de forma que pudessem ser notadas na partitura algumas dessas informações, que denominamos de referências extra-partitura, e que passaremos agora a comentar.

Dentre as referências inseridas no arranjo, destacamos duas que não estão notadas na partitura de referência. A primeira, mostrada no exemplo musical 45, é o acompanhamento da melodia principal por um contracanto característico em arpejos. A segunda referência, no exemplo musical 46, é a coda.

Exemplo musical 45. Acompanhamento em arpejos com movimentação da quinta do acorde.

The image displays two systems of musical notation for Example 45. Each system consists of a melodic line and an arpeggiated accompaniment line. The first system starts at measure 6 and includes the following extra-partitura chord references: G, G5+, G6, G5+, G, G5+, G6, and G7. The second system starts at measure 10 and includes the following extra-partitura chord references: Bm, Bm5+, Bm6, and Bm5+. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Exemplo musical 45. Referências extra-partitura.

Exemplo musical 46. A coda, formada por uma progressão de acordes diminutos arpejados.

The image shows a musical score for Example 46. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 45. Above the staff, the following chords are indicated: G, G5+, G6, G5+, G, G5+, G6, G5+. The notation includes a whole note G, followed by eighth notes G5+ and G6, and then a half note G. A fermata is placed over the G5+ note. The instruction "D.S. al Coda" is written below the staff. The second system starts at measure 43, labeled "Coda". It features a treble clef staff with a key signature of one sharp. The notation includes a whole note G, followed by eighth notes A7(9), D7D7(9,4), and G6. A fermata is placed over the G6 note. The instruction "rall." is written above the staff. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, showing the bass line for the same measures.

Exemplo musical 46. Referências extra-partitura.

Uma das características que formam o Choro é a liberdade que o intérprete tem para a execução de contracantos junto à melodia. O violão de 7 cordas é o instrumento contrapontístico por excelência que realiza a chamada “baixaria” – contracantos na região média e grave do instrumento. Utilizamos-nos desta característica contrapontística em algumas passagens, sempre em trechos nos quais a melodia apresentava repouso sobre nota longa ou pausa. Os exemplos musicais 47, 48, 49, 50, 51, 52 e 53, ilustram essa utilização do contraponto.

The image shows a musical score for Example 47. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 12. Above the staff, the following chords are indicated: B m, Bm5+, B m6, and B m7. The notation includes a whole note B, followed by eighth notes Bm5+ and B m6, and then a half note B m7. A fermata is placed over the B m7 note. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, showing the bass line for the same measures. A box is drawn around the B m, Bm5+, and B m6 chords in both staves, with a line connecting them.

Exemplo musical 47. Referências extra-partitura.

18 A7(9) A7(13) E^bdim D7

18

Exemplo musical 48. Referências extra-partitura

25 Bm Bm/A G

25

Exemplo musical 49. Referências extra-partitura

Exemplo musical 50. Referências extra-partitura.

No exemplo musical 51, o primeiro trecho, destacado pelos retângulos, mostra a única vez em que a melodia foi suprimida para a entrada da “baixaria”, transposta uma oitava acima. A nota “ré” da melodia não é tocada.

Exemplo musical 51. Referências extra-partitura.

Exemplo musical 52. Referências extra-partitura.

Exemplo musical 53. Referências extra-partitura.

4) Forma

No Choro com três partes, a forma apresenta o seguinte esquema – AABBA^{CC}A. O Choro “Carinhoso” tem duas partes e seu esquema formal apresenta-se como AABBA^{coda}. O fato de ter apenas duas partes fez com que Pixinguinha o mantivesse “na gaveta” por muitos anos, pois naquela época, os Choros normalmente apresentavam três partes. Neste arranjo para viola solo, mudamos a forma para AAB^{coda}, sem a

repetição da segunda parte e sem a volta para a primeira parte, indo direto da segunda parte para a coda. Neste ponto, tomamos a liberdade de utilizar um final diferente da partitura de referência, comentado também no item 3 (Referências extra-partitura). No exemplo musical 54, que será mostrado a seguir, a coda não traz qualquer ligação com a partitura de referência. A coda desta partitura compõe-se apenas de três compassos, 49 a 51.

Exemplo musical 54. Forma.

5) Técnica

Não há dificuldade técnica acentuada³⁴. O andamento é lento e um pouco rubato. Há exigência de independência e de extensão entre os dedos da mão esquerda em alguns poucos trechos com trabalho contrapontístico. Com relação à mão direita, o arranjo foi feito para ser tocado inteiramente com o polegar, com movimento para baixo. Assim, o intérprete deve ter uma prática de movimento de polegar em todas as cordas.

34 Sabemos que essa questão é um tanto subjetiva.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante destacar que este artigo é fruto de um produto artístico, da criação do arranjo. Estudamos parte desta produção artística por meio da análise musical, na qual demonstramos uma série de soluções harmônicas, rítmicas, melódicas, formais e técnicas, que foram utilizadas e, a seguir, teceremos comentários sobre as mais significativas.

Em geral, no Choro a melodia é o fio condutor da obra. Alterações sobre ela devem ser feitas com cuidado. O arranjo de *Carinhoso* mostrou níveis de interferência acentuados. Permitimo-nos essa liberdade porque a obra é muito conhecida. Assim, a inclusão de uma série de alterações como contracantos, dobramentos em terças e sextas, alterações rítmicas diversas, contrações, e até a omissão da linha melódica em um pequenino trecho, não descaracterizaram a obra, ao contrário. Neste caso, o arranjo ganhou em interesse e qualidade.

Um dos itens que exigiram mais cuidados no arranjo foi o da harmonia. Dois pontos devem ser destacados como síntese: a montagem dos acordes e os tipos de acompanhamento. O arranjo de *Carinhoso* trouxe uma harmonização mais moderna, com a utilização de acordes com sétima e nona, menores com sexta, menores com quinta diminuta e sétima, com quarta e nona, e várias inversões. A utilização destes acordes na viola demonstrou que é perfeitamente possível realizar no instrumento uma harmonia que vá além da tríade maior, menor, diminuta e dominante com sétima.

A questão do nível técnico é subjetiva e difícil de ser avaliada. De um modo geral, o nível de exigência requerido pode ser considerado como médio. Não é para iniciantes, mas também não exige uma técnica apuradíssima no nível de um intérprete virtuose.

Sobre a mão direita, observamos que o polegar destacou-se como um dedo importante. É possível a interpretação com a utilização dos outros dedos, mas a qualidade tímbrica não teria o mesmo resultado. A questão do equilíbrio sonoro deve ser mencionado porque é exigido do intérprete um trabalho de independência na aplicação do peso sobre as cordas.

A proposta de inserção da viola no Choro desenvolveu-se em dois momentos. Num primeiro momento, buscamos o estabelecimento de

uma afinidade musical entre ambos por meio do arranjo e, em seguida, utilizando-se da análise, procuramos discutir mais detalhadamente, aspectos do arranjo que corroborassem o resultado obtido.

A proposta inicial foi respondida de forma contundente pela própria produção do arranjo, não deixando dúvidas com relação à afirmação de que existe uma afinidade musical. Dessa afirmação, concluímos que o fato de a viola não ter sido utilizada como base instrumental do Choro, juntamente com o violão e o cavaquinho, nem como instrumento solista, não está ligado a questões musicais, seja de incompatibilidade estilística ou técnica.

A análise do arranjo demonstrou de forma clara particularidades da viola, principalmente no que diz respeito à adequação desse instrumento às construções melódicas, rítmicas e harmônicas típicas do Choro, atuando como instrumento solista desse gênero.

Temos consciência de que a possibilidade de extensão da análise a outros arranjos poderá levantar novas questões, agregando mais informações. Esperamos dar continuidade ao que foi aqui apresentado produzindo um número maior de arranjos com as respectivas análises. Estamos convictos de que a elaboração de arranjos solo de Choros aponta para um caminho a ser amplamente explorado e perfeitamente possível de ser trilhado – conquistar mais uma possibilidade musical para a viola.

6. REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edgar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Catedra; Brasília: INL, 1979.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Volume I - Coleção Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3^o ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.; Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

_____. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Rui Torneze de. *Viola caipira: estudo dirigido*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARRANJEMENT. In: SADIE, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 1980, p.627.

BARBEITAS, Flavio T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. PER MUSI, v.1, p.89-97, 2000.

BENT, Ian. *Analysis*. New York: W.W.Norton & Company, 1987.

BRAGA, Sebastião. *O lendário Pixinguinha*. Niterói: Muiraquitã, 1997.

CARNEIRO, Josimar Machado Gomes Carneiro. *A baixaria no Choro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CARRASQUEIRA, Maria José. *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular*. 2^o ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.

CORREA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília, MusiMed, 1983.

_____. *A arte de Pontear Viola*. Brasília, Curitiba: ed. autor, 2000.

DEGHI, Fernando. *Viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001.

FERRER, Marcus de Araújo. *Suite Retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamês Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, V.1-2-3, 1996.

LESTER, Joel. *Performance and analysis: interaction and interpretation*. In: RINK, John (org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995. p.197-216.

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MOURA, Reis e FREITAS, Marcos Villaça. *Descomplicando a viola*. Brasília: ed: Autor, 2000.

PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de Choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música.

SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SÊVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e improvisos*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1999.

SILVA, Marília Trindade Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*. Rio de Janeiro: [s.e.], 1979.

SOUZA, Andréa Carneiro. *Do sertão para as salas de concerto: Viola – um processo de ensino e aprendizado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de Índios, Negros e mestiços*. 2^o ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1975.

_____. *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

VIOLA, Braz da. *Manual do Violeiro*. São Paulo: Ricordi, 1999.

_____. *Um Toque de Viola*. [s.l.]. ed: Autor, [s.d].

Partitura

VIANNA FILHO, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *Carinhoso*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A, 1947. 1 partitura (1p.).

Sobre o autor

Marcus Ferrer. Prof.Dr. da Escola de Música da universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Composição e Doutor em Teoria e Prática da Interpretação Musical. Desenvolve trabalho de concertista solo e de câmara; além de projetos de pesquisa relacionados à Viola de 10 cordas e à Arte Sonora.

Aprovado em: 28/03/2017

7. Anexo 1

Carinhoso

Choro Canção

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Pixinguinha
letra: João de Barro

(♩=54)

F D \flat 7/A \flat F/A D 7 G 7 /9 C 7 F B \flat m 6 /D \flat C 7

F F/C F 5 /C \sharp F 6 /D F 5 /C \sharp F/C F 5 /C \sharp F 6 /D F 7 /E \flat Am/E Am 5 /F

Meu co - ra - ção Não sei por - que ba - te fe - liz

Am 6 /F \sharp Am 5 /F Am/E Am 5 /F Am 6 /F \sharp Am 7 /G Dm 7 /4 G 7 /9 C 7 /9 F 7

Quan - do te vê... E os meus o - lhos fi - cam sor - rin - do E pe - las

B \flat 7 M Adim Gm 7 G 7 /9 B \flat m 6 /D \flat C 7 F B \flat m 6 /D \flat C 7

ru - as vão te se - guin - do Mas mes - mo as sim, fô - ges de mim!

1. F F 2. F E 7 Am Am/G

Meu co - ra - Ah! se tu sou - bes - ses co - mo eu sou tão ca - ri -

Dm/F E 7 Am Am Ab 7 C/G Am 7

nho - so _ E _ o mui - to _ e mui - to que _ eu te que - ro!... E co - mo é sin - ce - ro _ o meu a - mor Eu sei que

© Copyright 1936 by E. S. Mangione - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos reservados para todos os países - All rights reserved.

D⁷ G⁷/⁹ C D^{b7}/A^b Gm⁷ C⁷ F F E⁷

tú não fu-gi-ri-as mais de mim! Vem, vem, vem, vem, Vem sen-tir o ca-lor Dos

E⁷/G[#] Gm⁷ C⁷ F Em⁷(b⁵) A⁷ Dm C[#]dim

lá-bios me-us A pro-cu-ra dos teus Vem ma-tar es-ta pai

Dm⁷ F⁷/C B^{b6} D⁷/F[#] Gm B^{b6} F/A F C⁷/⁴ C⁷ F F/E^b

xão Que me de-vo-ra o co-ra-ção E só as-sim en-tão, Se-rei fe-liz Bem fe-liz

B^b/D B^bm⁶/D^b F/C F/E^b B^b/D B^bm⁶/D^b

Do % ao ⊕

B^b/D B^bm⁶/D^b F F

Meu-co-ra

BIS

Meu coração
 Não Sei porque,
 Bate feliz
 Quando te vê...
 E os meus olhos ficam sorrindo,
 E pelas ruas vão te seguindo,
 Mas mesmo assim,
 Foges de mim!

Ah! se tu soubesses como eu sou tão carinhoso,
 E o muito e muito que te quero!...
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim!
 Vem, vem, vem,
 Vem sentir o calor
 Dos lábios meus
 A procura dos teus,
 Vem matar esta paixão
 Que me devora o coração
 E só assim, então,
 Serei feliz,
 Bem feliz.

8. Anexo 2

CARINHOSO

Viola de 10 cordas
Rio Abaixo
Arranjo e digitação
Marcus Ferrer

Alfredo da Rocha Vianna
(Pixinguinha)

ca 72

Polegar sempre até o final

4

8

12

16

20

Marcus Ferrer - Doutorado em Música / PPGM / UNIRIO - CAPES / FAPERJ

Carinhoso / Pinguinha / Viola de 10 cordas

The musical score is written for Viola de 10 cordas in a key of one sharp (F#) and 4/4 time. It consists of six staves of music, numbered 24 through 44. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-4), and dynamic markings. Specific performance instructions include *a tempo* at measure 40 and *rall* at measure 44. The score features several chords and melodic lines, with some measures containing complex rhythmic figures. Circled numbers (3, 4) and other markings (ΦV, ΦVII) are present throughout the piece.

A BUSCA PELOS ASPECTOS UNIVERSAIS DA MODA-DE-VIOLA

THE SEARCH ABOUT THE UNIVERSAL ASPECTS OF MODA-DE-VIOLA

Jean Carlo Faustino
King's College, Londres
jeancarlofaustino@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é o de apresentar o histórico de uma busca pelos aspectos universais da moda-de-viola, a qual coincide com a realização de uma pesquisa de pós-doutoramento relacionada especificamente com este tema. Esta pesquisa, que foi realizada entre julho de 2015 e julho de 2016, tinha o objetivo inicial de compreender os aspectos universais da moda-de-viola através da análise das narrativas literárias de suas letras. No entanto, à medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, o enfoque deixou de ser as narrativas das letras e converteu-se numa reflexão sobre a estrutura geral da sua forma musical, isto é, daqueles elementos musicais que normalmente são considerados pelos seus compositores para se obter legitimidade junto ao seu público ouvinte. A pesquisa em questão, no entanto, não ignora os aspectos regionais e mesmo históricos deste gênero musical. Pelo contrário, foi justamente a compreensão desses aspectos regionais, analisados ao longo de uma pesquisa de doutorado concluída em 2014, que suscitou esta reflexão complementar que aqui se apresenta.

Palavras-chave: universais; forma musical; Moda-de-viola; sociologia; música caipira.

Abstract

The purpose of this article is to carry out the history of a search about the universal social aspects of moda-de-viola, which coincides with the completion of a post-doctoral research focused on this subject. This research, which was conducted between July 2015 and July 2016, had the initial goal of understanding the universal aspects of moda-de-viola through the analysis of the narratives of their lyrics. However, during the development of the research, the focus has move, from the narratives of lyrics, to a hypothetic general structure of its musical form, that is, those musical elements that are usually considered by their composers in the process of composition a song with legitimacy to the listening public of the twentieth century. The research in question, however, does not ignore the regional and even historical aspects of this musical genre. On the contrary, it was precisely the understanding of these regional aspects, analyzed in a doctoral research completed in 2014, which has raised the further reflection that will be show here.

Keywords: universal; musical form; moda-de-viola; sociology; música caipira.

Lista de figuras

Figura 1: elementos obrigatórios das modas-de-viola

Figura 2: elementos obrigatórios e opcionais das modas-de-viola

Figura 3: distribuição demográfica da população brasileira

Figura 4: modelo estrutural revisado da moda-de-viola

Todas da minha própria autoria: Jean Carlo Faustino.

Introdução

“O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade”. Este foi o título da tese de doutorado em sociologia que realizei na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). O objetivo principal da tese foi o de revisitar o êxodo rural no estado de São Paulo através da análise das narrativas das modas-de-viola que foram gravadas na época. E a hipótese era a de que, nas histórias dessas narrativas, encontrava-se o registro das tensões e dos dilemas vividos pela população de origem camponesa diante do imperativo de se adaptar à cultura e economia do meio urbano e, conseqüentemente, à modernidade.

Em abril de 2014 a tese foi “defendida”, como se costuma dizer, e aprovada no departamento de sociologia da UFSCar. Tratava-se, portanto, de uma análise essencialmente sociológica que mostrava como era possível reconstruir a história do êxodo rural brasileiro sob a perspectiva dos vencidos (BENJAMIN, 1994, p. 225) e que destacava o que havia de nacional e regional nas narrativas das letras dessas modas-de-viola — no caso: naquelas que foram gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho, entre as décadas de 1960 e 1980.

No entanto, durante o trabalho de análise das narrativas foi possível perceber como que as histórias que eram contadas não falavam apenas da realidade do camponês que estava migrando para as cidades ou já residindo nelas. Não raro, havia uma pretensão literária de formação humanista que mobilizava diferentes valores morais mesclando-os com a ética econômica própria da modernidade. E foi assim que surgiu a ideia de revisitar o mesmo objeto de estudo com o objetivo de compreender e explicar não mais o que ele revelava sobre um contexto histórico e social específico. Em vez disso, o novo objetivo agora seria o de estudar o oposto do que havia sido revelado na minha tese de doutorado destacando o que havia de universal nas narrativas dessas modas-de-viola.

Assim, após defender a tese de doutorado em abril de 2014, no final do mesmo ano eu apresentei uma proposta de trabalho no Kings College de Londres com o título “O Avesso da Tese: a busca pelos universais das modas de viola” — ou “*Inside Out of Thesis: the search for the universals of moda-de-viola*”, em inglês. A proposta foi aceita em abril de 2015 e, em julho, eu a apresentei pessoalmente para o grupo de pesquisadores do Kings.

O objetivo deste artigo é, portanto, o de relatar esta experiência de pesquisa porque sua trajetória, desde a concepção do projeto até a conclusão do período de pesquisador visitante um ano depois, corresponde à história de uma busca pela compreensão e explicação dos aspectos universais deste gênero musical que é “tão nosso”, isto é, tão brasileiro e tão datado historicamente e geograficamente tendo, simultaneamente, um potencial a ser desvendado e que a conectaria a outras culturas também.

Uma coisa puxa outra

Quando cheguei em Londres em julho de 2015 para apresentar presencialmente meu projeto para o grupo de pesquisadores reunidos no *Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies* do Kings College, o título do meu projeto de pesquisa foi alterado pelo meu coordenador: de “*Inside Out of Thesis: the search for the universals of moda-de-viola*” para “*The search for universal themes and elements in the Brazilian musical genre of the moda-de-viola (rural guitar-based ballad)*”.

E a razão para esta mudança estava diretamente relacionada com uma lição que eu já havia aprendido (mas, ainda não internalizado) durante a disciplina obrigatória de metodologia no doutorado: ainda que uma nova pesquisa tenha o mesmo tema de uma pesquisa anterior, elas devem ser tratadas separadamente. Assim, mesmo que eu fosse trabalhar, na nova condição de pesquisador visitante, com o mesmo objeto de pesquisa do doutorado (as modas-de-viola gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho) e mesmo que o objetivo da pesquisa fosse complementar a anterior perspectiva, isto não faria muito sentido para aquele grupo de pesquisadores e a avaliação que eles iriam fazer da minha proposta naquela tarde. A alteração no título, no entanto, manteve o que era essencial: a busca pelos aspectos universais na moda-de-viola.

A principal premissa desta busca pelos aspectos universais e, conseqüentemente, do meu projeto de pesquisa era a de que haveria alguns elementos nas narrativas das modas-de-viola que teriam o potencial de tocar o espírito, por assim dizer, de um público que não era mais aquele para o qual essas composições foram feitas. No entanto, a forma como pretendia medir isto não era através de uma pesquisa empírica.

Inicialmente, eu pretendia estabelecer vínculos e pontes entre as narrativas das letras das modas-de-viola de Tião Carreiro e Pardinho com a obra de Shakespeare — um dos autores mais universais da modernidade e também do país que estava me recebendo como pesquisador. A expectativa era que este tipo de “literatura comparada” pudesse aproximar o público britânico, potencialmente familiarizado com as peças de teatro de Shakespeare, com o conteúdo das narrativas das modas-de-viola que, apesar da sua regionalidade, teria valores e virtudes humanas e humanísticas comuns.

Quando eu apresentei o projeto de pesquisa, houve uma espécie de polarização nas opiniões do grupo de pesquisadores do Kings: uma parte do grupo julgou a proposta como interessante e válida, enquanto que outra parte achava que uma comparação assim acabaria por ocultar as especificidades da moda-de-viola e o que ela tem, portanto, de mais interessante e único.

De fato, uma “literatura comparada” entre a moda-de-viola e Shakespeare acabaria por destacar apenas o aspecto literário da moda-de-viola acabando por relegar ao esquecimento sua musicalidade. E foi assim, portanto, que decidi dar um passo atrás na minha busca pelos aspectos universais das narrativas, analisando, antes, a universalidade na forma musical do gênero musical em questão. Porém, o que uma forma musical tão regional e brasileira poderia ter de universal?

A resposta esta pergunta é, de certa forma, essencialmente sociológica e remete às reflexões de Lévi-Strauss (1982) sobre aquilo que existe em toda sociedade indo desde a mais tribal ou “simples” até a mais complexa. Todas elas, segundo o autor, têm algo que lhes é comum: o tabu do incesto. Obviamente que as regras que definem o que é incesto e, conseqüentemente, definem com quem se pode casar ou não variam de sociedade para sociedade. Mas, todas sempre possuem uma regra para este assunto.

Analogamente a este pensamento, pode-se dizer que todo gênero musical têm algo que lhes é comum: as convenções ou regras de composição. E a exemplo do ocorre com o tabu do incesto, cada gênero musical tem suas próprias convenções e regras que os compositores aprendem (de modo formal ou informal) e que devem minimamente seguir para que suas composições tenham legitimidade junto ao seu público. De modo semelhante, a moda-de-viola também possuía suas

convenções ligando-se, desta forma, a este aspecto que é universal na música.

Quais eram, no entanto, estas convenções das modas-de-viola? Eis o que me dispus a responder na primeira parte da minha pesquisa para então, sob esta base musical, tratar das narrativas que eram meu interesse inicial. Este segundo objetivo, no entanto, foi realizado? Como se verá aqui, não foi. Ao menos, não necessariamente na proporção que eu havia planejado porque, como dizia uma música da dupla Tião Carreiro e Pardinho: “uma coisa puxa outra” e os assuntos são sempre mais complexos do que imagina “nossa vã filosofia”.

Réguas, prumo e nível

Em novembro de 2015, isto é, quatro meses após a apresentação do meu projeto de pesquisa no Kings College, eu tive a primeira oportunidade de apresentar os resultados parciais da minha pesquisa em andamento num congresso realizada na Inglaterra e organizado pelo *Institute of Latin American Studies* e *Institute of Musical Research of the ‘School for Advanced Study’* da University of London. Trata-se do *Latin American Music Seminar*, o qual é realizado anualmente.

O título da minha apresentação, neste evento, foi *Rules of Composition for the moda-de-viola: a rural Brazilian song-form*. Como se vê, o título em si já refletia as alterações decorrentes das sugestões que eu havia recebido do grupo de pesquisadores do Kings e que apontavam para a relevância do estudo das regras de composição da moda-de-viola como elemento que a conectava à universalidade dos gêneros musicais. E foi justamente a explicação deste novo enfoque da minha pesquisa em relação ao seu propósito inicial que correspondeu ao primeiro ponto da minha apresentação.

Em seguida a esta introdução, eu apresentei também as justificativas do estudo das regras de composição da moda-de-viola: em primeiro lugar, por haver muitas questões ainda não respondidas sobre este tema; e, em segundo lugar porque, quando estudamos as convenções utilizadas pelos compositores, estamos também estudando o que dava legitimidade a este gênero musical e que, portanto, dava base musical para quaisquer outras construções hegemônicas que viessem a

ser elaboradas por suas narrativas como, por exemplo, aquelas que eu havia estudado no meu doutorado.

Uma dessas construções hegemônicas, por assim dizer, correspondia a um esforço por integrar o espírito da nova ordem econômica à uma ética pautada essencialmente em valores pretensamente tradicionais como era a da sociedade caipira. Um processo nem sempre claro e unilateral, mas que, segundo Weber (2001), é fundamentalmente necessário para o desenvolvimento do capitalismo. A decodificação desta construção hegemônica foi, inclusive, o tema da minha tese de doutorado. Porém, na minha apresentação no congresso em questão, eu evitei me aprofundar nesta exposição para manter o foco naquilo que eu pretendia apresentar em seguida: as regras de composição da moda-de-viola, as quais eu pude, inclusive, ilustrar com a citação do trecho da moda Padecimento que foi gravada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho.

Nesta moda, como se pode ver a seguir, vê-se claramente como que o aprendizado dessas convenções formais era de conhecimento dos compositores e intérpretes que a aprendiam no modelo tradicional de ensino mestre-aprendiz. No trecho a seguir, o intérprete nos conta o método que ele utilizou para se tornar um bom compositor: ele o aprendeu com um violeiro antigo que já era versado nesta arte. Porém, não se trata apenas de copiar o estilo: o compositor tem consciência dos diferentes elementos que ele lança mão para compor suas modas, o que é apresentado na forma de analogia com instrumentos de construção civil que, diga-se de passagem, era normalmente a ocupação profissional que esperava os migrantes que migravam do campo para a cidade na época (DURHAM, 1973).

Pra aprender cantar de viola, primeiro estudo que eu tive
Aprendi com um violeiro véio, que fazia moda impossível
Pois eu sou um violeiro novo, mas também quero ser terrível
Faço moda de gente boa e de algum incorrigível
Toda moda que eu invento ocupo régua, prumo e nível
(Ai) pensando bem um violeiro com prazer no mundo vive
(ai, ai, ai)¹.

1 Nesta transcrição, procurei manter a pronúncia original dos intérpretes, não corrigindo o português.

Este trecho desta moda-de-viola, de certa forma, veio a facilitar minha exposição para o público inglês, uma vez que não era necessário traduzir termos e técnicas musicais específicas do toque da viola caipira. Em vez disso, eu precisei apenas traduzir os instrumentos que eram utilizados na construção civil, aos quais o compositor se referia como expressão da consciência que tinha das convenções utilizadas na elaboração de uma música: régua, pluma e nível que, em inglês, ficou como *ruler, lever and plum line*.

Em seguida à esta introdução, minha apresentação se ocupou com a exposição dos elementos estruturais presentes na moda-de-viola. E embora eu tivesse considerado a análise de diferentes autores que pensaram de forma razoavelmente sistemática sobre o assunto como Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard Araújo, José Carlos Zamboni e Maria Madalena Bernadeli, dentre outros quase cinquenta trabalhos que consultei, devido ao tempo restrito da apresentação, eu optei por apresentar apenas dois autores: Mário de Andrade e Rafael Marin da Silva Garcia.

A escolha por Mário de Andrade se deu porque, apesar da sua reflexão ser possivelmente a mais antiga de todas, os elementos que ele observou na forma musical da moda-de-viola foram retomados pela maioria dos autores que vieram depois dele. Quanto a Rafael Marin, sua escolha se deu porque ele foi o único autor a escrever um trabalho de envergadura (uma dissertação de mestrado) voltado especificamente para a análise da forma musical ou para os elementos estruturais presentes neste gênero musical². Além disso, Rafael fez uma divisão, entre os elementos estruturais constitutivos de uma moda-de-viola, que me pareceu muito pedagógica sendo por isso também adotada por mim.

Na sua dissertação de mestrado, Rafael Marin chamou de *partes fixas* aqueles elementos que fazem parte da forma musical de uma moda-de-viola e que necessariamente estão presentes em toda composição deste gênero musical; e chamou de *partes móveis* aqueles elementos que aparecem em apenas algumas dessas composições acrescidos, portanto, dos elementos obrigatórios. Na minha exposição, no entanto, eu chamei as *partes fixas de elementos essenciais* de uma moda de viola; e as *partes móveis*, eu chamei de *elementos opcionais*. Em seguida, eu

2 Apesar de Eduardo de Almeida Menezes (2008), ter apresentação uma dissertação de mestrado dedicada também à moda-de-viola três anos antes que a dissertação de Rafael Marin, este trabalho de Menezes esteve mais restrito à análise das letras não chegando, portanto, a fazer uma reflexão sistemática sobre a forma musical da moda-de-viola.

montei dois esquemas gráficos para melhor ilustrar este modelo estrutural para o público presente no *Latin American Music Seminar* e que serão apresentados nas duas figuras a seguir.

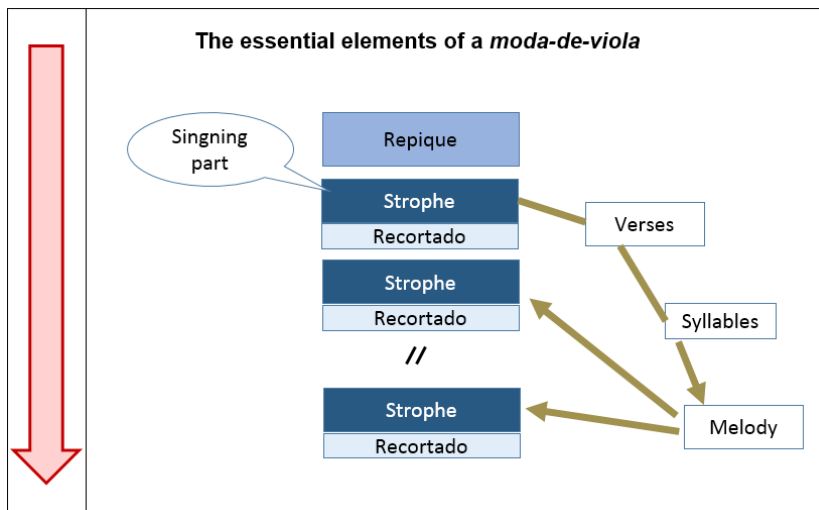


Figura 1: elementos obrigatórios das modas-de-viola

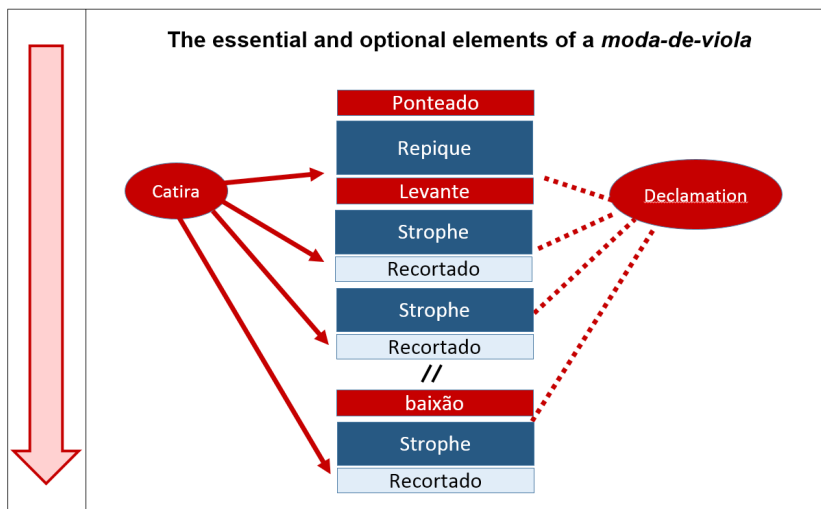


Figura 2: elementos obrigatórios e opcionais das modas-de-viola

Após o referido congresso, esses esquemas gráficos das figuras 1 e 2 foram revisados com base em comentários recebidos posteriormente. E uma dessas revisões diz respeito à inclusão da seta do lado esquerdo que indica o sentido de leitura da figura e, conseqüentemente, da ordem do surgimento dos elementos na música. Com base nisso, pode-se aqui proceder a uma leitura análoga à exposição que fiz:

- **Figura 1:** mostra que os elementos essenciais de moda-de-viola são compostos pelo repique, recortado e as estrofes. As estrofes correspondem à parte cantada, enquanto que o repique e o recortado são as partes instrumentais. O repique é a primeira coisa que se ouve numa moda-de-viola e corresponde a uma espécie de introdução instrumental que pode ser mesmo muito breve. Em seguida a ele vêm a primeira estrofe que é composta por um desenho melódico, de versos e de sílabas que devem se manter os mesmos ao longo de todas as estrofes. Essas estrofes são sempre seguidas por uma parte instrumental chamada recortado ao qual, por sua vez, é seguido por uma nova estrofe que é então seguida novamente por um recortado e assim até o final da moda;
- **Figura 2:** mostra todos os elementos estruturais de uma moda de viola com destaque, no entanto, para os elementos opcionais que são: ponteadado, levante, baixão, catira e declamação. O ponteadado e a catira são partes instrumentais, enquanto que o levante e o baixão são as partes cantadas. E a declamação? Esta não é nem uma coisa nem outra. Trata-se apenas de uma declamação como quem declama uma poesia. E as linhas pontilhadas que a ligam ao corpo central da estrutura sugerem que ela pode aparecer em diferentes momentos da música. Já a linha contínua da catira indica que, uma vez presente numa moda-de-viola, este ritmo que corresponde à uma dança tradicional da cultura caipira, deve se repetir entre as estrofes da moda. Já as posições do ponteadado, do levante e do baixão são relativamente fixas e únicas, no sentido de aparecer uma única vez: o ponteadado aparece na introdução instrumental, o levante antes da primeira estrofe e o baixão antes da última estrofe lembrando que levante e baixão são pequenas estrofes cantadas.

Minha participação no congresso já estava terminando quando, nos minutos finais da sessão de questões e respostas, um dos pesquisadores ali presentes perguntou-me quais teriam sido os músicos e compositores que teriam rompido com este modelo estrutural que eu ali apresentava.

A pergunta era interessantíssima porque relembra que se as convenções nas composições musicais são um aspecto universal, a quebra dessas convenções também faz parte desta dinâmica. O problema é que para responder a esta pergunta razoavelmente curta seria preciso repassar toda a história da moda-de-viola confrontando cada dupla de intérpretes ou compositores a este modelo geral para ver quando ele foi quebrado e de que forma o foi. Eu poderia ter deixado este trabalho complementar de pesquisa “para a posteridade”, por assim dizer. Porém, achei que eu precisava dizer algo mais sobre o assunto diante do risco desta reflexão não ser mais retomada por outro pesquisador. Por isso, nos meses seguintes, eu me dediquei a uma pesquisa empírica com este fim, cujos resultados serão tratados no próximo tópico.

Transformações e revisões

Nos seis meses que se seguiram à primeira apresentação no Latin American Music Seminar, eu me dediquei a duas diferentes vertentes de análise: àquela que dizia respeito à forma musical da moda-de-viola; e à busca pelos aspectos universais a partir de análise das letras das modas. A primeira dessas vertentes correspondia à continuidade da pesquisa que eu havia feito no semestre anterior, enquanto que a segunda representava uma tentativa de retomar o projeto inicial. Mas, apesar de eu ter escrito um artigo sobre esta segunda vertente, as duas oportunidades de apresentação em congressos internacionais não me permitiram apresentar estes resultados.

Em junho de 2016, ou seja, no final do meu período como pesquisador visitante no Kings, eu fui aceito para participar de um congresso realizado na cidade de New Castle, localizada no norte da Inglaterra. Neste congresso, organizado pelo Postgraduates in Latin American Studies (PILAS), e que recebeu o nome de Latin America in Transformation: Bridging disciplinary boundaries, eu realizei uma apresentação com o título *Moda-de-viola and the transformation of the Brazilian Society in the Twentieth Century*.

Para criar uma aderência da minha pesquisa do Kings com o tema do evento, eu acabei incluindo a apresentação de parte dos resultados da minha pesquisa de doutorado na qual eu havia estudado justamente as transformações pelas quais passaram a sociedade brasileira e que foram, por mim, analisadas a partir das letras das modas-de-viola. Assim, eu dividi minha apresentação em três tópicos: o que eu pesquisei no doutorado; o que pesquisei no Kings College; e o que pretendia continuar estudando após a conclusão deste período no Kings.

Em relação ao primeiro desses tópicos, eu falei sobre como o estudo das letras das modas-de-viola, que fiz no doutorado, é capaz de revelar uma “outra história” ou “uma história vista de baixo” (BENJAMIN, 1994, p. 225) do êxodo rural que se acelerou em meados do século XX mudando o cenário demográfico do Brasil no espaço de poucas décadas. Neste sentido, expliquei um dos principais motivos que levou à escolha das modas da dupla Tião Carreiro e Pardinho como recorte de pesquisa: o fato de sua longa carreira coincidir com o período histórico em que se processou a grande mudança demográfica sendo, por isso, adequada para se compreender os potenciais dilemas e tensões deste processo de adaptação cultural do camponês paulista.

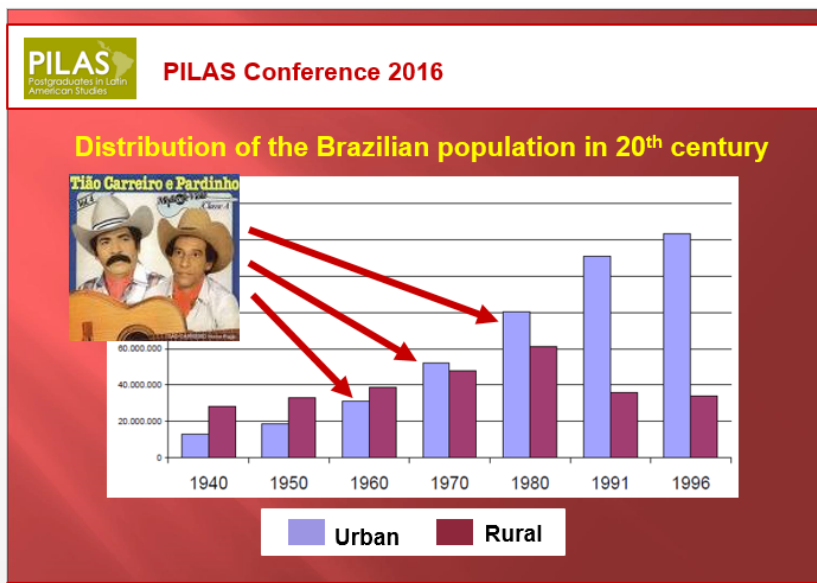


Figura 3: distribuição demográfica da população brasileira

Em seguida, no segundo tópico da apresentação, eu falei sobre minha pesquisa no Kings e como ela nasceu do desejo de revisitar este mesmo objeto de pesquisa (as modas-de-viola gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho) em busca de algo complementar à compreensão do seu aspecto regional que eu havia estudado no meu doutorado, ou seja, de seus aspectos universais.

Neste sentido, após destacar a diferença do plano inicial (a análise das letras) do que foi efetivamente realizado (a análise da forma musical), eu apresentei o modelo estrutural da moda-de-viola com os elementos obrigatórios e com os elementos opcionais que já foram aqui tratados nas figuras 1 e 2. A diferença, porém, foi que desta vez eu cantei e toquei uma dessas modas ao vivo ilustrando também visualmente os elementos básicos que necessariamente se fazem presentes em toda composição do gênero musical.

E neste ponto reside um dos resultados da revisão que fiz no modelo geral aqui já apresentado. Na versão anterior do modelo, que elaborei com base na leitura do mestrado de Rafael Marin e na sua contraposição com as análises de outros autores, eu havia identificado três elementos obrigatórios em toda moda-de-viola: um cantado (as estrofes) e dois instrumentais (o repique e o recortado). Contudo, numa nova leitura que fiz da dissertação de mestrado de Rafael Marin, ao consultar uma nota de rodapé do texto, notei que repique e recortado eram utilizados como sinônimos. Por isso, nesta revisão que fiz do modelo estrutural da moda-de-viola e que apresentei neste congresso, eu suprimi o nome repique chamando-o, nesta introdução, também de recortado.

Outra alteração feita neste modelo diz respeito à posição do ponteadado. No modelo anterior, eu havia indicado seu aparecimento previamente ao recortado. Porém, depois de averiguar melhor, cheguei à conclusão de que o ponteadado pode vir tanto antes quanto depois do recortado. Em consequência disto, alterei sua representação gráfica deixando-os um ao lado do outro como pode ser visto na figura a seguir que consolida estas duas alterações no modelo.

A moda que eu cantei e toquei foi *Catimbau*. Ela foi gravada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho fazendo, por este motivo, parte do objeto de pesquisa do meu doutorado e também da pesquisa no Kings. Nesta moda, a introdução instrumental (o recortado) é igual ao

que é tocado entre as estrofes e dura poucos segundos. E as estrofes são compostas sempre por seis linhas, cuja rima é formada sempre com base na última sílaba poética de cada frase constituída por dezesseis sílabas.

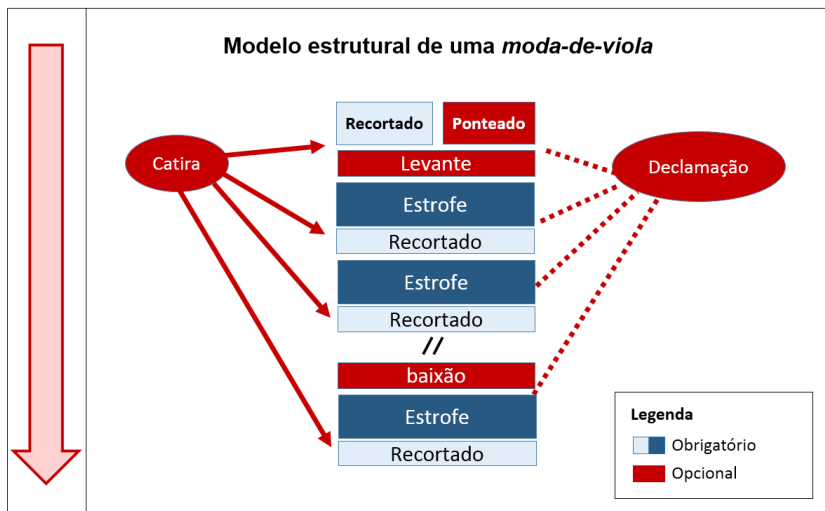


Figura 4: modelo estrutural revisado da moda-de-viola

E para ajudar na compreensão do que a letra dizia, eu utilizei-me de uma tradução literal apresentando, em inglês, a trágica história de amor de Rosinha e Catimbau – ou, para ser mais específico: somente as duas primeiras estrofes (de um total de seis), devido à limitação do tempo. A interpretação das duas estrofes foi, no entanto, suficiente tanto para ilustrar os elementos obrigatórios de uma moda-de-viola quanto para mostrar como a mesma melodia se repetia a cada estrofe.

No final de minha interpretação, eu toquei o áudio da gravação original da moda Catimbau cantada e tocada por Tião Carreiro e Pardinho para destacar não só a diferença de interpretação como também o fato de uma moda ser sempre cantada em dupla diferentemente, portanto, do que eu havia acabado de fazer pelas limitações óbvias de não ter um parceiro. Além disso, eu mencionei os outros elementos opcionais de uma moda-de-viola a partir da exposição do modelo estrutural revisado da moda-de-viola (figura 4).

Chegando, então, ao terceiro e último ponto de minha apresentação, eu destaquei os novos horizontes que agora se abriam para novas pesquisas decorrentes das questões que haviam sido levantadas durante minha pesquisa. A saber:

- a continuidade da pesquisa sobre a *forma musical da moda-de-viola*, tanto pelo caminho da análise comparada do que foi gravado com o modelo estrutural que eu havia apresentado quanto pela perspectiva do aprofundamento de análise em aspectos que eu não havia trabalhado ainda como, por exemplo, a recorrência de desenhos melódicos do canto ou dos desenhos rítmicos da parte instrumental podendo ainda estender isto para uma possível recorrência de acordes ou intervalos musicais;
- a elaboração de uma *história geral da moda-de-viola* no século XX, com ênfase não só nos nomes dos principais intérpretes e compositores, mas com base nas inovações e rupturas em relação ao modelo estrutural que eu apresentei aqui;
- ou ainda uma retomada da *análise das letras dessas modas-de-viola* para procurar, em suas narrativas, os aspectos universais que ligam os dilemas e valores morais de seus personagens aqueles disseminados e desenvolvidos pela literatura em geral.

Concluída minha apresentação, fiquei surpreso com uma das intervenções feitas por um pesquisador do grupo que traçou um paralelo entre a moda-de-viola e o rap enquanto duas expressões musicais que têm em comum a elaboração de narrativas que tratam dos dilemas vividos por uma população ligada à periferia das cidades. Esta observação, vinda de um pesquisador que não era brasileiro e nem tampouco especialista na cultura brasileira, me deixou surpreso porque ecoou uma declaração análogo que eu havia ouvido alguns meses atrás de um rapper brasileiro que contou, numa entrevista à TV³, que seu pai gostava das músicas de Tião Carreiro e Pardinho e que ele, quando criança, admirava o gosto do pai por aquelas narrativas e compreendia, agora, que as narrativas de suas músicas seguiam esta mesma tradição ainda que em contextos e tempos diferentes.

3 Entrevista disponível em <http://gshow.globo.com/programas/esquenta/episodio/2015/07/12/esquenta-recebe-chitaozinho-e-xororo-projeta-e-mais-uma-disputa-do-esquentaneio.html#video-4316558>

E após o encerramento da sessão, eu fui também surpreendido por um pesquisador chileno que pediu para conhecer de perto a viola caipira que eu havia levado afirmando que ela lembrava um instrumento da cultura popular chilena: o *guitarrón*⁴. E, para minha surpresa, alguns minutos depois, ele já tinha conseguido tocar uma música na minha viola com a afinação cebolão. Eis, portanto, uma interessante dica de pesquisa para um estudo musicológico futuro.

Da mediação à diáspora

No mesmo mês do congresso do PILAS em New Castle, houve um simpósio em Londres promovido pelo próprio *Kings College* que coincidiu com a conclusão das minhas atividades na condição de pesquisador visitante daquela instituição. Neste congresso, que recebeu o título de *City to City: urban crossroads in the music of Africa, Brazil and Portugal*, eu coordenei a sessão *Migrations and diasporas* na qual também fiz a apresentação: *Diaspora in the moda-de-viola*. E apesar da estrutura desta apresentação ter sido semelhante àquela que fiz em New Castle, seu escopo foi diferente em decorrência do tema sugerido pela sessão a que ela pertencia: *Migration and Diaspora*.

No início da apresentação, eu tratei da intrínseca ligação que a moda-de-viola tem com o tema migrações. Uma ligação que, diga-se de passagem, se estende também à música caipira a qual ela se integra. De fato, eu já havia tido a oportunidade de discorrer sobre esta ligação no *Second Forum of Sociology for the International Sociology Association (ISA)* em 2012, numa apresentação intitulada *Inside Migration: the countryman's integration through the caipira music*, que na época coincidiu com algumas reflexões que eu estava fazendo no contexto da minha tese de doutorado.

Essas reflexões, a propósito, correspondiam ao centro da minha hipótese de pesquisa: a de que era possível reconstituir a história do êxodo da população camponesas paulista para as cidades, através do estudo do registro que foi deixado nas narrativas das modas-de-viola.

4 O mesmo pesquisador, Ignacio Rivera Volosky, me enviou um link de um vídeo na internet onde aparece um músico tocando este instrumento e afirmando que ele é próprio da cultura camponesa chilena: <https://www.youtube.com/watch?v=OuwHGE0aNX8>

Porém, passados quatro anos após este congresso do ISA e concluída minha pesquisa de doutorado, posso afirmar que esta hipótese não somente mostrou-se válida como também serviu para destacar que as narrativas das modas-de-viola são mais do que uma fonte documental de reconstituição histórica. Mais que isso, elas foram também um instrumento de *mediação* com a realidade e, conseqüentemente, de solução alternativa para os conflitos surgidos em decorrência do êxodo forçado do camponês para a cidade.

Em seguida, eu tratei também da forma musical da moda-de-viola — uma vez que este havia sido o tema da minha pesquisa no Kings e a participação neste evento exigia também que eu apresentasse esses resultados. Inicialmente, minha exposição foi semelhante àquela que eu havia feito no congresso de New Castle, inclusive, cantando e tocando a moda *Catimbau* para ilustrar os principais elementos estruturais obrigatórios em toda composição do gênero.

Após esta interpretação, eu também expus os resultados do último semestre da minha pesquisa sobre o tema. Resultados que foram apresentados em detalhes no artigo *A Série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola*, o qual escrevi em parceria com Rafael Marin e que foi aceito pela revista *Debates* da UNIRIO na mesma semana em que eu estava participando deste congresso no Kings. Este artigo surgiu como desdobramento da apresentação que eu fiz no *Latin American Music Seminar* quando ao seu final, um dos pesquisadores havia me questionado sobre quais teriam sido os músicos e compositores que teriam rompido com aquele modelo estrutural da moda-de-viola que eu havia apresentado.

Assim, em resposta a esta provocação científica, por assim dizer, eu comecei a realizar tal análise a partir do início da história da moda-de-viola na indústria dos discos: nos primeiros discos gravados em 1929-1930 sob o selo Cornélio Pires. A confrontação dessas 30 modas com o modelo estrutural da moda-de-viola que eu havia apresentado em Londres, em novembro do ano anterior, mostrou que 80% dessas modas adequavam-se ao modelo. Quanto àquelas 6 modas que apresentavam rupturas com o modelo, isto aconteceu pelos seguintes motivos: alteração na melodia das estrofes (1 moda), uso de repetição de frases no estilo refrão (2 modas), repetição de estrofes (3 modas) e uso de mais de um levante (2 modas).

E ao final desses quatro aspectos, eu ressaltai também um que não havia sido mencionado anteriormente e que diz respeito à participação de uma voz feminina na interpretação de algumas dessas modas-de-viola. Isto é surpreendente porque embora existam cantoras relativamente famosas na música caipira em geral, o mesmo não acontece com o gênero moda-de-viola sendo este, inclusive, um dos aspectos que surpreendem na revisitação que Ivan Vilela, juntamente com Lenine Santos e Suzana Salles, fazem de algumas modas-de-viola tradicionais no CD *Caipira* lançado em 2004. Nesta nova interpretação, as rupturas com a forma musical do gênero são evidentes, assim como parece ser também, esta, a intenção dos músicos. E para mostrar esta ruptura, eu toquei um trecho da gravação original que a dupla Tião Carreiro e Pardinho fez da moda *Ingrata* tocando, em seguida, o áudio da versão cantada por Suzana Salles.

Em seguida, dei início à última parte da minha apresentação destacando, como eu já havia feito no Congresso de New Castle, os novos horizontes de pesquisa surgidos durante minhas análises acrescentando, entretanto, uma última possibilidade àquelas já mencionadas no item anterior deste artigo: o estudo da diáspora de violeiros brasileiros e, conseqüentemente, da viola caipira.

E embora não se trata aqui propriamente de uma diáspora no sentido próprio de palavra, ainda assim trata-se de um tipo de deslocamento interessante que notei ao longo da minha pesquisa. Refiro-me às apresentações que alguns violeiros brasileiros têm feito não somente na Europa em geral como também para a cidade de Londres por onde já passaram os violeiros e pesquisadores Ivan Vilela e João Paulo Amaral e, recentemente, o violeiro e professor de viola caipira Almir Pessoa que em janeiro de 2017 deverá ministrar o primeiro curso de viola caipira na *World Heart Beat Music Academy*. E isto sem contar o violeiro Renato Velasco que reside em Paris, onde também dá aula de viola caipira. Trata-se, portanto, de um fato cultural curioso que mereceria atenção de uma pesquisa específica dadas as possibilidades musicais que podem surgir desta troca cultural.

E coincidentemente, na mesma semana do referido congresso do Kings, o violeiro Almir Pessoa estava em Londres — razão pela qual convidei-o a fazer uma intervenção musical ao final da minha apresentação. Uma intervenção que, por ter sido combinada apenas com o coordenador do evento, causou certo efeito surpresa positivo no público

ali presente que pode, assim, ver e ouvir de perto um violzeiro profissional interpretando uma música caipira. Atendendo a um pedido meu, Almir tocou a música *A Viola e o Violzeiro* que faz parte da série de discos *Modas de Viola Classe A* de Tião Carreiro e Pardinho sendo, a propósito, a única música a integrar esta série e que não é uma moda-de-violza.

Considerações Finais

A falta de aderência de algumas modas-de-violza da série Cornelio Pires ao modelo estrutural, aqui proposto, não invalida o mesmo porque, como foi visto no tópico anterior, as rupturas observadas não diziam respeito a nenhum dos elementos estruturais com exceção de um duplo *levante* observado em duas modas. Porém, como isto aconteceu em apenas duas dentre um total de trinta analisadas, prefiro considerar o fato como uma exceção — fruto, ao que parece, de um descuido ou mesmo falta de domínio da forma musical da moda-de-violza naqueles primeiros anos da música caipira na indústria do disco.

Mas, claro que, numa perspectiva de longo prazo, esta é uma afirmação de caráter temporário que pode ser comprovada ou negada somente através de uma revisão histórica das modas-de-violza gravadas no século XX. E é por isto que, a meu ver, a perspectiva de uma história geral da moda-de-violza me parece muito interessante: não somente para validar o *modelo estrutural* como também para revelar as mudanças que podem ter ocorrido ao longo do tempo.

No entanto, esta *história geral da moda-de-violza* (ou a revisão da história atualmente disponível) não precisa e nem deveria ser pausada somente pela análise da forma musical porque, embora este seja um ponto fundamental cuja aparente constância ajudou a manter o apreço deste gênero musical junto ao público ouvinte, há também que se considerar aquele elemento sem o qual uma moda-de-violza perde sua razão de ser: suas narrativas.

Assim, é essencial que uma história geral da moda-de-violza considere não somente a forma musical como também o conteúdo de suas narrativas além, obviamente, de outros elementos não mapeados aqui e que possam contribuir para uma melhor compreensão deste gênero musical que teve um lugar de destaque na música caipira e no imaginário

de toda uma geração que a tomou como uma das referências para se pensar num novo sentido e significado para suas vidas em meio a um mundo em transformação.

E se desta revisão histórica de um gênero musical tão regional surgir algo que é universal, não haverá de se surpreender o pesquisador que sabe que, nos rios e lagos dos mais remotos e pequenos vilarejos, sempre se pode ver o reflexo da mesma lua.

Referências Bibliográficas

ALMAN, Taizi Caroline e Silva. *O Poema narrativo na canção caipira*. 1990. 137p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 1990.

ALVES, Emiliano Rivello. *Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da esperança à melancolia – o debate sobre o progresso*. 2012. 303p. (Tese em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília, Belo Horizonte: Ministério da Cultura: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional I: festas, bailados, mitos e lendas*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional II: danças, recreação, música*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BASTIDE, Roger. *O folclore paulista*. Cadernos. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, São Paulo, n.10, p.63-65, nov. 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v.1).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas; v.2)

BERNADELI, Maria Madalena. *A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha*. 1991. 217p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Plu-bifolha, 2000.

CORRÊA, Roberto. *Os Primórdios dos Discos Comerciais da Música Tradicional Brasileira*. Revista Novos Olhares. Vol. 1, nº 2, p. 84-89.

DENT, Alex Sebastian. *Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil*. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of Anthropology. University of Chicago, 2003.

DENT, Alex Sebastian. *River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2009.

DURHAN, Eunice. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FAUSTINO, J. C.; GARCIA, R. M. S. *A Série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-violão*. DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, v.16, p.63 - 89, 2016.

FAUSTINO, J. C. *A Modernidade Sincopada: moda de viola e o êxodo rural no Brasil*. Brasiliana, v.4, p.128 - 158, 2015.

FAUSTINO, Jean Carlo. *A moda de viola enquanto literatura: a quintessência da sabedoria caipira*. In: Souza, Marly Gondim Cavalcanti; Silva, Agnaldo Rodrigues da (org.) *Diálogo entre literatura e outras artes*. Cáceres, MT: Ed. UNEMAT, 2014. p. 121-136.

FAUSTINO, J. C. *As contribuições do romance de formação na moda de viola para compreensão do êxodo rural*. Revista Ecos, v.16, p.93 - 105, 2014.

FAUSTINO, Jean Carlo. *O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade*. 2014. 196p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Curso de pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FAUSTINO, Jean Carlo. *Des troupes invisibles. L'imaginaire du caipira dans la grande ville*. Caravelle, n. 99, 2012, p. 195-213. <http://caravelle.revues.org/427>

FAUSTINO, J. C. *Entre a Formação e a Desilusão: literatura e sociedade na moda de viola*. Revista Ecos, v.15, p.108 - 123, 2013.

FAUSTINO, J. C. *Perdas Invisíveis: a música caipira e o êxodo rural brasileiro*. Sociopoética (Online), v.11, p.53 - 67, 2013.

FAUSTINO, J. C. *O romance de formação (bildungsroman) na moda de viola: literatura e sociedade na música caipira*. Revista Ecos, v.12, p.21 - 39, 2012.

FAUSTINO, J. C. *A moda de viola enquanto literatura* In: Souza, Marly Gondim Cavalcanti; Silva, Agnaldo Rodrigues da (org.). *Escritos culturais: literatura, arte e movimento*. Cáceres, MT: UNEMAT, 2011, v.1. p.274. ISBN: 9788579110672

FAUSTINO, J. C. *O Caipira, o boi e a viola: representação e superação simbólica do caipira diante do êxodo rural em São Paulo*. Cadernos Ceru (USP)., v.20, p.115 - 131, 2009.

FAUSTINO, J. C. *O êxodo cantado: A música tradicional paulista como fonte para uma história oral*. Oralidades (USP), v.1, p.1 - 50, 2007.

FAUSTINO, J. C. *Rosinha e Catimbau: análise de um processo de transformação social através da música caipira*. História Social (UNICAMP), v.13, p.221 - 239, 2007.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. 2011. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1982.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de viola: poesia de circunstância*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (orgs.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Cap. X. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.171-187.

ZAMBONI, José Carlos. *O cantador do Rio Bonito: estudo sobre a poesia caipira*. 1987. 225p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 1987.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WEBER, Max. *Sociologia*. Organizador: Gabriel Cohn. Coordenador: Florestan Fernandes. 7ª. Edição. Editora Ática. São Paulo.

Sobre o autor

Jean Carlo Faustino é doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e mestre, também em sociologia, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). De abril de 2015 a junho de 2016 foi pesquisador visitante associado no Departamento de Estudos Latino-americanos, Espanhóis e Portugueses da Faculdade de Artes e Humanidades do King's College de Londres.

Recebido em: 28/09/2016

Aprovado em: 28/03/2017

A AFINAÇÃO “PELAS TRÊS” DA VIOLA FANDANGUEIRA DE MORRETES NO ESTADO PARANÁ

“PELAS TRÊS” *TUNING ON THE VIOLA FANDANGUEIRA FROM MORRETES IN PARANÁ*

Frederico Gonçalves Pedrosa
Universidade Estadual do Paraná (campus II – FAP)
frederico.musicoterapia@gmail.com

Resumo

O presente artigo trata de um estudo sobre o fandango do município de Morretes, no Estado do Paraná (PR), tendo como marco teórico da pesquisa a obra *A arte de pontear viola* (2002), do Professor Doutor Roberto Nunes Corrêa. A esta pesquisa soma-se um estudo descritivo do processo de autoaprendizagem, desenvolvido pelo próprio pesquisador, a respeito da afinação “pelas três” da viola fandangueira do povo do Nhundiaquara. O fandango de Morretes se diferencia dos demais fandangos caiçaras por constituir formas de improviso, afinação das violas e formas diferentes de bater o tamanco na dança tradicional da cultura. Foram encontradas informações divergentes descritas na literatura de referências históricas e respeitadas, como o Professor Roberto Corrêa, autoridade que trouxe para o cenário brasileiro o registro das afinações da viola fandangueira. A principal ocorrência da contradição que será apontada ao longo do texto, é a forma com que o autor relata em seu livro (pág. 38) a afinação utilizada pelo violão Waldemar Cordeiro, sendo que a afinação apresentada como a “pelas três” no livro do autor é a afinação “pelo meio”, tradicional afinação conhecida na Ilha dos Valadares, Paranaguá (PR). As informações que contrapõe os relatos do autor são oriundas do Dossiê de Registro do Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural, publicado, em dezembro de 2011, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O presente artigo tem como intenção registrar, com respeito às obras anteriormente publicadas, a afinação chamada “pelas três” de maior incidência no fandango morretense, corrigindo um equívoco na importante literatura apresentada, a fim de cooperar com o reconhecimento cultural e disseminação do conhecimento tradicional

do fandango caiçara brasileiro. Por fim, aponta-se para necessidade de pesquisas futuras no sentido de entender quais são as técnicas de execução que diferenciam a viola no sistema “*pelas três*” dos demais.

Palavras-Chave: viola fandangureira; afinação “*Pelas Três*”; autoaprendizagem.

Abstract

This article is a study of the Brazilian Viola used in Fandango of Morretes, State of Parana (PR), with the research's theoretical framework *A Arte de Pontear Viola* (2002), by Professor Roberto Nunes Corrêa . Its added a descriptive presentation of the self-learning process, developed by the researcher, about *viola fandangureira*'s tuning called “*pelas três*”, typical in the *Nhundiaquara* people. Morretes's *fandango* differs from other *caiçaras* *fandangos* by have singing improvisations, particular viola's size and tuning and peculiarities in their tap dance. It was found conflicting informations from those described in the historical and respected references literature, such as the Professor Roberto Correa book, authority that brought to the public the written record of several tunings and, among them, the ways to tune the *viola fandangureira*. The main contradiction pointed in the text, is the way that the author describes the “*pelas três*” tuning (p.38). Correa (2002) attributes this tuning to the guitarist Waldemar Cordeiro uses; however, this musician plays in “*pele meio*” tuning, traditional way of play known on the Valadares Island, Paranaguá (PR). The information that counteracts Roberto Corrêa reports are from the “*Dossiê de Registro do Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural*” published by the “Institute of Historical and Artistic Heritage National” (IPHAN).. This communication is intended to registrar, with respect to the previously published works, the tuning called “*pelas três*” correcting a mistake in the important literature presented. It intends, also, to register the viola's construction particularities that took place in Morretes, to cooperate with the cultural recognition and dissemination of traditional knowledge of the Brazilian *caiçara* *fandango*. Finally, it points to the need for further to understand what are the techniques that differentiates the viola in the system “*pelas três*” from the others.

Keywords: *viola fandangureira*; “*Pelas Três*” tuning; self-learning.

Lista de figuras

Figura 1: GRAMANI, D.C. *O Aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Musica. UFPR: 2009, p.48.

Figura 2: CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000, p 83.

Figura 3: CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000, p 39.

Figura 4: CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000, p 38.

Figura 5: CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000, p 39.

Figura 6: CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000, p 34.

Figura 7 FERRERO, C.B. *Na trilha da viola branca: Aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia*, sp. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Musica. UNESP: 2007, p. 68.

Figura 8: acervo do autor.

Figura 9: acervo do autor.

Figura 10: acervo do autor.

Figura 11: acervo do autor.

Figura 12: acervo do autor.

Figura 13: CORRÊA,J; GRAMANI,D; PIMENTEL,A. (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p.39.

Figura 14: http://www.giannini.com.br/imgs/produto_ant/1884_img.jpg acesso em 01/09/2016.

Figura 15: Acervo do autor.

Figura 16: <http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/11/martinho-dos-santos-um-mestre-do.html> acesso em 01/09/2016.

Breve histórico sobre o Fandango Caiçara

O Fandango Caiçara é uma manifestação que envolve aspectos musicais, coreográficos, poéticos e festivos. Atualmente, ocorre entre o litoral sul do estado de São Paulo, nos municípios de Cananéia e Iguape, e no litoral norte do estado do Paraná, em Guaraqueçaba e Paranaguá — região também chamada de Lagamar. Além destes locais, já foi incidente, também, em Morretes e Antonina, no estado do Paraná, num passado recente (IPHAN, 2011; CORRÊA; GRAMANI, 2006).

Existem outras regiões do país que possuem expressões populares com nome fandango. Segundo o IPHAN (2011), o que singulariza o ritmo aqui exposto são as seguintes ações:

- a) Práticas que transitam pela fé, parentesco, trabalho e festa;
- b) Alternância de danças coreografadas e batidas com tamancos pelos homens, bem como, danças de casais bailadas sem coreografia; e o
- c) Universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a **viola fandangueira** (ou viola branca, como é conhecida em Iguape/SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos e rabecas.

A palavra caiçara designa as comunidades litorâneas formadas pela mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravos africanos. Estas comunidades estão entre uma das primeiras regiões do país colonizadas por ibéricos, datando de 1531, o primeiro contato. Historicamente,

a região experimentou diversos ciclos econômicos de apogeu e decadência, que propiciaram mobilidade espacial dos seus habitantes. Deste processo resultou a miscigenação originária daqueles que hoje são entendidos como caiçaras (DIEGUES, 2006).

A prática do fandango acontecia em outras localidades do estado do Paraná, mas, por conta de retaliações diversas, este cenário mudou. Atualmente, se concentra nos litorais dos Estados de São Paulo e Paraná, ao menos desde meados do século XIX (BUDASZ, 2002; DIEGUES, 2006; IPHAN, 2011).

A sobrevivência do fandango no litoral deu-se pelo fato de que os grupos que foram deslocados dos centros urbanos mantiveram a força dessa expressão, que sobreviveu em meio a agricultores e pequenos produtores rurais. Prática constante neste grupo social era o “mutirão” (chamado também de pixurum ou ainda pixirão). O mutirão era uma forma de trabalho coletiva entre pessoas da comunidade, que se uniam para a derrubada da mata, cuidados com o roçado, puxada de peixe ou varação de canoa. Depois de um dia de trabalho coletivo, um fandango, como forma de pagamento, era oferecido pelo dono da casa ou da terra que havia sido trabalhada, aqueles que o haviam ajudado (CORRÊA; GRAMANI, 2006). Era neste espaço também que se faziam as transmissões dos saberes.

Com a modificação do contexto vivenciado pelos caiçaras, dado às leis referentes às Áreas de Preservação Ambientais (APA), estes não podem mais realizar plantio de seu alimento, bem como, são privados de retirarem da mata matéria-prima para construção de seus instrumentos musicais – por exemplo, a caixeta. Desta forma, muitos dos que moravam em sítios se mudaram para regiões que a época os autores chamavam de centros urbanos, cidades como Guaraqueçaba e Paranaguá – esta última cidade abriga grande quantidade de mestres fandanguzeiros vindos de outras regiões como do litoral sul do Estado de São Paulo.

São constantes as preocupações acerca do fim da referida cultura popular. A falta de contexto para realização do fandango, somado a outros fatores, como a influência dos mais jovens pelas mídias massificadas, a atuação de igrejas neopentecostais que proíbem o fandango e o deslocamento social imposto à figura do velho (BOSI *apud* GRAMANI, 2009, p. 16) fazem com que esta cultura popular fique restrita, cada vez mais, a um público menor.

Em 1968, Vicente Ulandovski, noticia no jornal *O Estado do Paraná* que o fandango está por acabar, dada a idade avançada dos folgadores (batedores de tamanco) e dos músicos que conduzem os bailes. Por isso, alguns folcloristas e estudiosos começaram a realizar ações de revigoramento. Foi neste intuito que Inami Custódio Pinto, reconhecido folclorista paranaense, se une a Romão Costa, conhecido mestre caicara, e fundam em 1966 o Grupo de Fandango Mestre Romão (ULANDOVSKI, 1968; GRAMANI, 2009). Grupos de fandango foram, e ainda são formados, com o objetivo específico de estabelecer espaços similares àqueles ocorridos a época em que o fandango estava ligado ao trabalho rural e às festas, para que o ensino e a aprendizagem se dessem de forma ampla e com a manutenção dos saberes transmitidos pelos mais velhos, como ocorria ao final do “mutirão”.

Fandango em Morretes

O fandango morretense, assim como nas demais localidades, tem relação com os pixirões e o carnaval e assistiu a redução da sua força com a concomitante diminuição das práticas de mutirão. Na década de 70, sob orientação da professora Helmosa Salomão Ritcher, formou-se um grupo que logo encerrou suas atividades com o falecimento da professora nos anos 80 (CORRÊA, 2011). Como na experiência de Inami Custódio e Mestre Romão, o grupo sustentou as práticas da cultura localmente. Em 2001, formou-se o Grupo de Fandango Professora Helmosa, porém, neste grupo já não haviam músicos que tocassem os instrumentos típicos de um baile de fandango. Apesar disso, se contava com a ajuda esporádica de antigos fandangueiros da região (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Do período acima citado datam as preocupações com o fim desta tradição. A jornalista Adélia Lopes (1986) relata, em matéria para o jornal *O Estado do Paraná* que, “os fandangueiros só se apresentavam quando eram chamados para festividades”. Segundo os fandangueiros entrevistados pela jornalista, a viola de Morretes se difere das outras presentes no fandango por não possuir a turina¹ e por ter afinação peculiar que se chama “*pelas três*”. O violeiro, além de performar o acompanhamento, executa pequenos solos — diferente do que acontece

1 Turina (também chamada de periquito ou cantadeira), é uma corda a mais, presa na junção do braço com o bojo por uma cravelha até o cavalete. Esta corda não é atingida pela mão que forma os acordes, mas soa a cada vez que o músico tange o instrumento.

em outras localidades, onde os violeiros não executam solos, apenas acompanhamentos.

Manoel da Paz (conhecido como Manequinho da Viola) ex-morador da Ilha de Valadares, não conseguiria tocar com o Mestre Rufino de França, do grupo de professora Helmosa. Segundo Isidoro, folgador morrentense, entrevistado por Adélia Lopes, os violeiros de Morretes são repentistas, só se repete o estribilho (refrão), quando repetem. Além do mais, são feitas considerações sobre as diferenças na forma de dançar e tamanquear.

Anos após a entrevista, aconteceu um encontro entre fandagueiros das duas localidades, quando Seu Martinho dos Santos² foi chamado para tocar no Festival De Música Cidade Canção (FEMUCIC, 2008)³. Os valadarenses Aurélio Domingues, rabequista, e Eloir de Jesus, adufeiro conhecido como *Poró*, ao acompanhar Seu Martinho apresentaram claras dificuldades em regular a métrica das frases da rabeça com os pequenos interlúdios que Martinho executava, ou seja, acompanhar o mestre fandagueiro que tocava “pelas três”, bem como, não conseguiam perceber onde se dava os términos das canções.

No DVD do festival, além da música “Chamarrita” que está no corpo do DVD ainda se apresenta um arquivo extra com outras duas faixas executadas pelos três: “Dondom” e “Bailadinho”. É possível perceber que Martinho improvisa durante parte das músicas, alternando os improvisos com versos prontos. Em outro material, encaminhado por Marcos Malucelli (2015), é possível encontrar seis modas (Anu, Tonta, Querumana, Chico de Dois, Estrala e Marinheiro) apresentadas por Rufino de França, acompanhado por Januário Cardoso de França, onde se percebem, também, o forte caráter improvisacional deste fandango.

De fato, as únicas informações que se tem sobre esta gravação, feita em fita K7 e digitalizada para arquivos em mp3, por Malucelli, são dadas pelos próprios músicos que estão executando a gravação naquele momento. Nesta gravação, feita na década de 70, Rufino apresenta a si e ao seu companheiro, além de saudar a professora Helmosa, que faz a gravação. Interessante notar que a moda Marinheiro, feita em Morretes, se assemelha muito àquelas de Paranaguá. No entanto, a

2 Martinhos dos Santos foi o último violeiro de fandango de Morretes/Pr que manteve a tradição de construção e execução da viola caiçara na afinação *pelas três* (foto em anexo).

3 O DVD (vídeo) da apresentação encontra-se à disposição em posse do autor do presente artigo.

Chamarrita, por exemplo, é bem diferente do que é possível se encontrar em outras localidades. Os versos são todos improvisados e a forma de se executar a viola resulta em um acompanhamento onde acontecem frases em terças paralelas, como não podemos observar nas demais afinações da viola caçara.⁴

As violas fandanguieras

Desde a década de 30 do século passado, realizam-se pesquisas em torno do Fandango Caiçara. Num primeiro momento houve uma tendência folclorista, seguida por um período com pesquisas etnográficas. Atualmente, existem diversos campos de saberes envolvidos com esta investigação. As pesquisas realizadas que versam sobre os possíveis instrumentos musicais encontrados num baile de fandango, tem em comum que, o instrumento mais importante no baile é a viola fandanguieira — ou viola branca (GRAMANI, 2009; IPHAN, 2011). Ferrero (2007) diz que em Iguape e Cananéia, os bailes de fandango são também conhecidos como bailes de viola, tamanha a importância do instrumento.

Segundo Gramani (2009, p. 28):

“A viola é o instrumento presente em todas as localidades em que o fandango acontece. Ela possui peculiaridades locais através da variação do número de cordas, da forma de construção e do nome pelo qual é chamada. São encontradas três formas diferentes de tocar a viola, chamadas pelos fandanguieiros de *intaivada*, *pelo meio* e *pelas três*, que se diferenciam uma das outras principalmente pela posição dos dedos do violeiro no braço do instrumento. No fandango há a utilização basicamente dos acordes de tônica e dominante”.

Normalmente, o conjunto musical é formado por duas violas, rabeca e pandeiro. Há inúmeras variações, como o acréscimo de alguns instrumentos musicais a esta formação (p.e. violão) e até a substituição de outros (p.e. o cavaco no lugar da rabeca). As violas, no entanto,

4 O relato resulta de pesquisa empírica do presente subscritor que é atualmente, além de pesquisador da cultura no programa de mestrado da UFPR, praticante de viola caipira e viola caçara da Ilha dos Valadares pela afinação “*intaivada*”.

não faltam e nunca são substituídas. Elas possuem 5 ordens de cordas ao que se soma, em diversos casos, a turina –característica singular em relação aos outros tipos de violas do Brasil. A confecção do instrumento é, via de regra, feita a partir de caixeta no bojo e canela para as cravelhas, o cavalete e a escala do braço. Entretanto, nada impede a utilização de outros materiais pelos fandangueiros que confeccionam suas próprias violas (observando que nem todos o fazem) e neste momento atua como um *luthier*.

Apesar de possuir sempre 5 ordens, o número de cordas é variável. É possível encontrar viola de fandangue possuindo desde cinco cordas (cinco ordens simples) até onze cordas (cinco ordens duplas mais a turina). A trasteira vai apenas até o bojo e fica nivelada a ele, contendo apenas dez casas.

Gramani (2009) apresenta a formação dos acordes pela mão esquerda da seguinte forma:

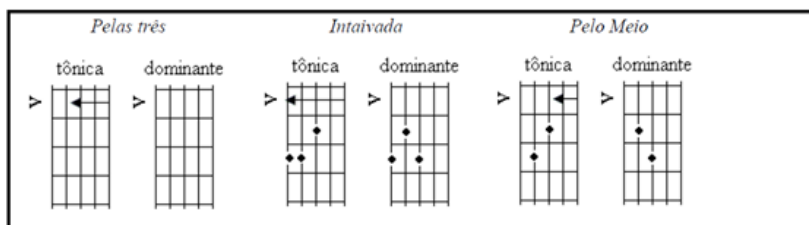


Figura 1: Gramani (2009, p. 48).

Ferrero (2007) encontrou a viola de Cananéia apenas com a afinação “*intaivada*”. A autora salienta que as alturas das cordas (afinações) podem variar, sendo que a referência tomada em seu trabalho é do *lá* 440HZ (hertz). Assim a afinação, em alguns casos, pode ser mais alta ou mais baixa. Informa, ainda que, o mais importante na afinação do instrumento reside na relação intervalar entre as cordas, ou seja, a diferença de altura entre dois sons⁵, mais do que a altura de referência para a afinação⁶.

5 MED, 2012, p. 60.

6 A escrita adotada para a viola branca neste trabalho é a mesma adotada para a viola caipira e para o violão, ou seja, por comodidade de escrita, se escreve uma oitava acima do som real, utilizando sempre a clave de sol (FERRERO, 2007).



Figura 2: Ferrero (2007 p. 83).

Roberto Corrêa (2002) informa afinações colhidas em Parana-guá, como a de Mestre Waldemar. No entanto, a informação está equi-vocada quando o autor afirma, em seu livro, que Waldemar tocava “pelas três” (figura 3) quando é conhecido que tocava na afinação típica da Ilha dos Valadares, chamada de “pelo meio” (GULIN, 2002; PIMENTEL, GRAMANI, CORRÊA, 2006; IPHAN, 2011). Assim, Corrêa (2002) faz três escritas de afinações colhidas em campo que descreve da seguinte forma:

Afinação Pelas-Três com o uso da turina:

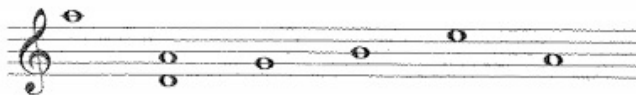


Figura 3: Corrêa (2002 p. 39).

Afinação Pelo-Meio:

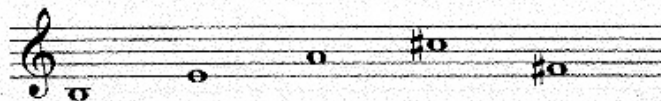


Figura 4: Corrêa (2002 p. 38).

Afinação Pelo-Meio com o uso da turina:



Figura 5: Corrêa (2002 p. 39).

As referências encontradas, como exposto, sobre como se dá a afinação “pelas três” demonstram-se conflitantes. No dossiê preparado para o registro do fandango pelo IPHAN (2011), pode-se encontrar que tal afinação se assemelha à “guitarra”. Esta afinação é descrita por Corrêa (2002) da seguinte forma:

Afinação Guitarra, Meia-Guitarra:

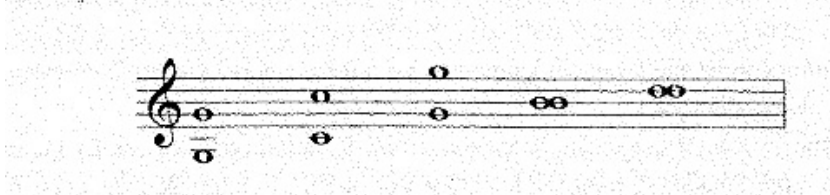


Figura 6: Corrêa (2002 p. 34):

Assim, as informações colhidas e apresentadas até o momento — os estudos realizados sobre o fandango, as afinações destacadas, bem como, os conflitos aparentemente existentes — ensejaram tanto a breve pesquisa histórica quanto a crítica do equívoco apresentado no livro de Corrêa (2002) e, ainda, o desenvolvimento do processo cognitivo de autoaprendizagem desenvolvidos pelo presente subscritor, que serão descritas a partir das próximas páginas.

A viola do fandango de Morretes

As dimensões da viola morretense são bem distinta das demais. Ferrero (2007) apresenta um diagrama onde informa que as medidas das violas de outras localidades de ocorrência do fandango são:

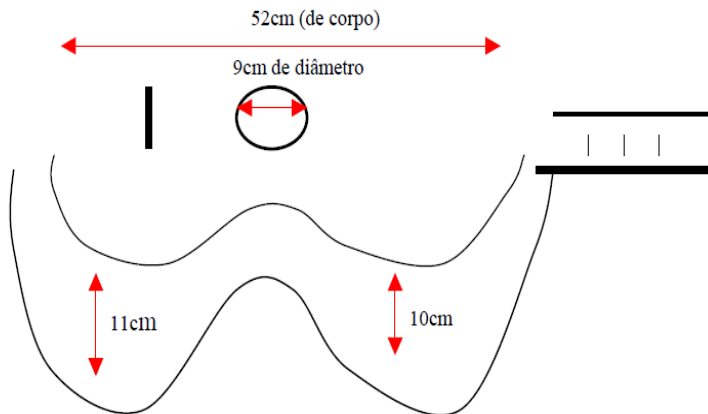


Figura 7: Ferrero (2007 p. 68).

Em busca feita pelo autor na cidade de Morretes e em outras localidades do lagamar, não foi encontrado violas fabricadas por artesãos desta cidade. Seu Martinho fazia as próprias violas e se orgulhava em dizer que já havia fabricado mais de 2000 instrumentos. Foi o último morador de Morretes que construía sua própria viola. Segundo Gramani (2003) a família de Martinho não apoiava a prática de construção de instrumentos e diziam que aquilo lhe tomava muito tempo. Tempo este que poderia ganhar dinheiro fazendo roçado. No entanto, uma de suas filhas, aprendeu a fazer instrumentos. Em contato com Josiane, filha de Martinho, o presente subscritor a requereu que confeccionasse uma viola, pois ela ainda possuía os moldes e um braço (já com a mão e cravelhas) do pai. Aceitou realizar a construção do instrumento apesar de ter feito várias ressalvas de que não conseguiria fazer igual ao seu pai, mas algo similar.

A viola teve feitiço realizado de caroba nas laterais e braço, a escala, o tampo e o fundo foram feitas de compensado, já que não possuía caixeta. Possui 52 cm de corda, 7 cm de espessura, 21,5 cm e 30cm de distância nas partes arredondadas do tampo e 8 cm de diâmetro de boca (fotos em anexo). Estas medidas são sensivelmente menores do que as descritas por Ferrero (2007).

Seu Rufino de França e seu Januário, usavam violas industrializadas, violas que se assemelham muito com àquelas fabricadas entre 1950 e 1960, pela Gianini, chamadas de viola paulista números 2 e 6. Segundo o catálogo da década de 60, estas violas eram fabricadas com laterais e fundo em mogno e marfim para as cravelhas, não se cita a madeira do tampo. De acordo com as fotos (em anexo) é possível levantar a hipótese de que sejam estes os modelos das violas usadas por ambos⁷.

Descrição do processo de autoaprendizagem da afinação “pelas três”

Segundo Gohn (2003) a autoaprendizagem é um sistema não formal, porém intencional de se aprender, no qual meios audiovisuais são utilizados como instrumentos de informação musical.

Com uma viola caipira industrializada da marca Hofma, modelo hgb360, em punho, afinada em “guitarra”, como descrito por Corrêa (2000), tentou-se afinar as cordas, por imitação e percepção, na mesma altura da viola de Martinho dos Santos, como no vídeo do DVD do festival FEMUCIC (2008). A viola de Martinho soa, neste material audiovisual, próximo a meio tom abaixo do descrito. No entanto, como pontuou Ferrero (2007), é mais importante a relação intervalar do que a altura das cordas, portanto, usaremos como base as alturas da afinação “guitarra” fornecida por Corrêa (2002).

Nos extras do referido DVD, antes de tocar as músicas aparecem pequenos trechos de entrevista onde, enquanto fala, seu Martinho executa o acorde de tônica com o formato descrito por Gramani (2009) — como descrito acima. A primeira percepção de diferença entre a afinação de Martinho e a chamada de “guitarra” é que soa um intervalo muito grave, em quinta, entre os bordões. Empiricamente se achou que o quinto par está em dó, uma quinta a baixo do sol mais grave da afinação “guitarra”, e que o quarto par soa como o quinto da referida afinação. Desta forma, a primeira modificação foi afinar os bordões, ficando assim:

7 As medidas destas violas usadas pelos irmãos Rufino e Januário tem medidas muito próximas às praticadas por Seu Martinho. Foi possível realizar esta comparação já que o autor possui em seu acervo tais violas fabricadas pela empresa Gianni

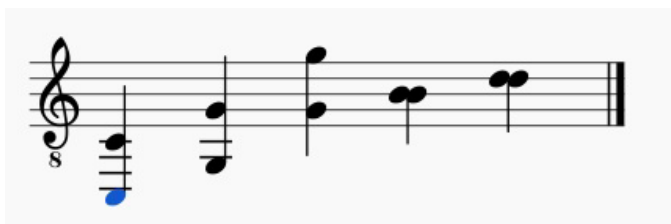


Figura 8.

Feito isso, percebeu-se que Martinho executava um pequeno ornamento harmônico, a partir do seguinte movimento de mãos:

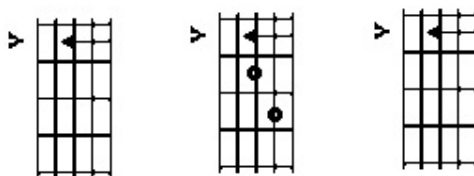


Figura 9.

No entanto, percebeu-se que esse movimento fazia com que se soasse os sons mais agudos da afinação “guitarra”. O som resultante desse movimento é algo próximo à:



Figura 10.

Isto levou a concluir que as ordens de cordas mais aguda são a 2ª e a 3ª, já que a primeira ordem não foi tocada por nenhum dedo da mão esquerda. Além disso, levou-se a crer que a 1ª ordem é mais grave do que as demais – e sem intervalo de oitava entre as cordas do par. Assim, a segunda alteração em relação à afinação “guitarra” foi, assim, alterar os pares das cordas agudas para resultarem condizentes com o som e o movimento executados por Martinho. Estas alterações levaram à seguinte relação intervalar entre as cordas e os pares:

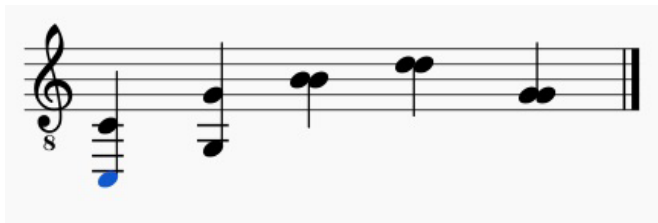


Figura 11.

Esta alteração permitiu que o som da viola do subscritor ficasse muito próximo do som da viola de Martinho. No vídeo usado como base para esta autoaprendizagem, bem como na foto da página 10 do Guia do Museu Vivo do Fandango (ASSOCIAÇÃO DOS FANDANGUEIROS DO MUNICÍPIO DE GUARAQUEÇABA, 2008) pode-se notar que Martinho usa cordas encapadas nos 2º, 4º e 5º pares. Desta forma, pode-se concluir que a afinação “pelas três” é anotada da seguinte forma:

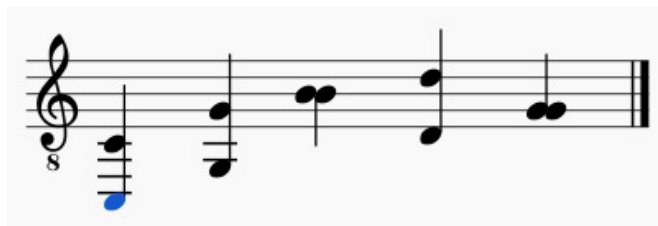


Figura 12.

Após achada a afinação, buscou-se tocar juntamente com os áudios dos irmãos Rufino e Januário de França (MALUCELLI, 2015). Constatou-se enorme semelhança entre a afinação aqui encontrada e a usada pela dupla de irmãos. É interessante notar que esta afinação é bem próxima das outras do fandango caieira. O primeiro par soa mais grave que o segundo e o terceiro, o que também é característico das afinações “intaivada” e “pelo meio”⁸. Além disso, se elevarmos a afinação “pelas três” em um tom ficaria muito próxima às demais afinações da referida cultura popular.

⁸ Como é possível notar nas afinações anotadas por Ferrero (2007) e Roberto Corrêa (2002), respectivamente.

Considerações Finais

Em 2012, o Fandango Caiçara foi registrado como Patrimônio Imaterial pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com projeto de salvaguarda desta cultura e, em 2014, recebe o certificado de Patrimônio Cultural. No entanto, o seu instrumento mais importante, a viola fandangueira, recebeu pouco estudo e dedicação, e principalmente, poucas investigações que não apenas perpassassem a mera descrição de sua manufatura, partes e afinações; mas, que levem em consideração que a forma de tocar, ou seja, a técnica aplicada pelos fandangueiros, pode se distinguir, significativamente, de uma região para outra, por mais próximas que estejam geograficamente ligadas, como no objeto pesquisado.

É importante dizer que existe relato desta afinação na Barra do Ararapira (PR) com o já falecido Fausto Pires. (IPHAN, 2011; PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006) Exceção feita a este caso isolado, não é descrito na literatura uso desta afinação em qualquer outra região. Morretes não conta mais com os senhores fandangueiros, tocadores e batedores de tamanco, sabe-se pouco sobre sua história.

Neste sentido controlar as “formas costumeiras de transmissão” (Arantes *apud* Ferrero, 2009) de culturas musicais como a analisada aqui não é sequer possível no atual contexto social. A transmissão cultural se dava por meio da oralidade, de geração para geração, de modo que suas formas culturais mantinham uma “relação primária-funcional com a vida cotidiana”. (OLIVEIRA PINTO; GRAEFF, 2012)

Em ressonância a esta fala, o fandangueiro Dauro do Prado diz à pesquisadora Cintia Ferrero (2007) que, para manter a prática do fandango viva é preciso dar as condições para que o caiçara viva sua cultura: “(...) tem que autorizar eles fazerem a roça, tem que autorizar eles fazerem o manejo de palmito, tem que autorizar eles a fazer o manejo da caxeta (...)”.

Pode-se dizer que a autoaprendizagem pode ser um grande aliado na manutenção das culturas tradicionais. É notável que, quando perguntados sobre como aprenderam a tocar, a maioria dos fandangueiros responde que foi olhando os mais velhos e reproduzindo, a sós

e escondidos⁹. Talvez este seja mesmo o processo de transmissão tradicional caçara. A este processo soma-se a escuta constante do ritmo a partir das paisagens sonoras (SCHAFER, 2001) dos encontros (mutirões). Atualmente, pela impossibilidade deste procedimento, fandanguzeiros tem sugerido que se escute os CDs gravados por eles¹⁰.

Há muito trabalho a ser realizado, ainda há muita pesquisa que deve ser feita em relação ao fandango de forma geral, e, em particular, o de Morretes. Preservar este passado, ainda pouco explorado e carente de pesquisas, só é possível se se encontrar algum fandanguzeiro que tenha na memória as práticas desta cultura. Ainda se faz necessário, em pesquisa posterior, entender qual é a forma de condução harmônica feita nesta afinação, quais são as frases em terças praticadas pelos violeiros e como esta afinação pode se adequar as práticas do fandango hodiernas.

Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO DOS FANDANGUEIROS DO MUNICÍPIO DE GUARAQUEÇABA. *Guia Museu vivo do Fandango*. Guaraqueçaba: Associação dos Fandanguzeiros do Município de Guaraqueçaba, 2008.

BUDASZ, R. Música. In: SANTOS, A. V. dos. *Cifras de música para saltério*. Curitiba: UFPR, 2002. p. 18-32.

CORRÊA, J.; GRAMANI, D. *Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo*. In: CORRÊA, J.; GRAMANI, D.; PIMENTEL, A. (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p. 21-37.

CORRÊA, J. R. O. ; *Entre Valsados e batidos: a dança do Fandango Caiçara nos sítios e palcos*. In: *Encontro Internacional de Antropologia e Performance*, 2011, São Paulo. *Encontro Internacional de Antropologia e Performance*, 2011

9 Vide Pimentel; Gramani; Corrêa, 2006.

10 Gramani (2009, p. 103).

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 1. ed. Brasília, DF: Três Américas, 2000. 259 p., il.

DIEGUES, A. C.(Org.). Enciclopédia Caiçara, vol. I, *O Olhar do Pesquisador*. São Paulo: Editora HUCITEC-NUPAUB-CEC/USP, 2004.

DIEGUES, A. C. *Cultura e Meio-Ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá*. . In: CORRÊA,J; GRAMANI,D; PIMENTEL,A. (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p. 13-19.

FESTIVAL DE MÚSICA CIDADE CANÇÃO (FEMUCIC). *FEMUCIC: 30 anos*. Maringá, PR: SESC Paraná, 2008. 1 DVD, digital.

FERRERO, C.B. *Na trilha da viola branca: Aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia*, sp. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Musica. UNESP: 2007.

GOHN, Daniel Marcondes . *Auto-Aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas*. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2003. v. 1. 211p.

GRAMANI, D.C. *O Aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Musica. UFPR: 2009.

GRAMANI, Jose Eduardo. *Rabeca o som inesperado*. Curitiba, PR: Arcádia Livraria & Eventos de Arte, 2003. il.

GULIN, Rogério. *Fandango da Família Pereira*. In: Marchi, Lia, Saenger, Júlia & Corrêa, Roberto. *Tocadores*. Curitiba: Palloti, 2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Texto Descritivo Completo – Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural*, elaborado pela Associação Cultural Caburé, dezembro de 2011.

LOPES, A.M. *Batendo o fandango com os folgadeiros de Morretes*. In: *O Estado do Paraná, Caderno Almanaque*, 27/07/1986.

MALUCELLI, MPF. *Modas Antigas*. mfmalucelli@hotmail.com. 19/11/2015.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4.^o Ed. *Revista Ampliada*. São Paulo: Musimed, 2012.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Org.). *Museu vivo do fandango*. Rio de Janeiro, RJ: Associação Cultural Caburé, 2006. 199 p., 32 cm.

SCHAFER, M. A Afinação Do Mundo. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

ULANDOVSKI, V. Paraná faz festival sem mostrar folclore. IN: *O Estado do Paraná*. Curitiba 22/08/1968.

Sobre o autor

Frederico Gonçalves Pedrosa é Bacharel em Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná (2010) e mestrando em Música pela Universidade Federal do Paraná. Atua em pesquisa nas áreas de musicoterapia, saúde coletiva, cognição musical e Fandango Caiçara. Atualmente é professor colaborador do curso de Bacharelado em Musicoterapia na Universidade Estadual do Paraná. Participa dos grupos de pesquisa Processos Formativos e Cognitivos em Educação Musical, PROFCEM-CNPq, e do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, NEPIM-CNPq. Participou do projeto de extensão Música dos Povos com o grupo Omundô e fez parte do grupo Jazz Cigano Quinteto onde estudou a linguagem musical de diferentes etnias do globo. Atualmente participa da Orquestra Rabecônica do Brasil e dos grupos Parانبuco e Chamegado nos quais estuda a linguagem musical das culturas tradicionais brasileiras.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9227138663195042>

Recebido em: 11/09/2016

Aprovado em: 15/12/2016

Anexos

Professora Helmosa junto aos violeiros Januário e Rufino França:



Figura 13: PIMENTEL; GRAMANI, CORRÊA (2006, p.39)

Catálogo Tranquillo Giannini de 1960:

Viola Paulista
(10 cordas)
Comprimento 90 — Largura 30 —
Altura 6,5 cm.

VIOLA POPULAR PAULISTA
10 cordas. Toda envernizada na cor mogno e tampa ao natural. Trasteira e cavalete de embuia. Grupo de filetes em cores na boca. Encordada com cordas brancas, teoiras e canotinhos. Cravelhas de marfim tingidas.

VIOLA N.º 2
De cedro, toda envernizada na cor natural. Filetes em cores na boca e no bordo. Com cravelhas.

VIOLA N.º 5 EM CORES
Comprimento 88 — Largura 30 —
Altura 16,5 cm.
Apresentamos esta nova linha de instrumentos em cores que recomendamos pela sua modicidade de preços. Estes instrumentos servirão também para fazer conjunto com violões dos mesmos tipos.

VIOLA N.º 5 P. — Toda envernizada em preto veludo. Grupo de filetes de celuloide em branco e preto na boca e no bordo. Com tarrachas.

VIOLA N.º 5 V. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor verde metálico e sombreada em marrom.

VIOLA N.º 5 A. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor azul metálico e sombreada em marrom.

VIOLA N.º 5 M. — Igual à anterior. Diferença na tampa que é lustrada na cor marrom metálico e sombreada na mesma cor mais escura.

VIOLA N.º 6
De cedro. Toda envernizada na cor natural. Grupo de filetes e mosaicos em cores na boca. Filetes em cores também no bordo. Com tarrachas.



The illustration shows four violas: a light-colored one (N.º 2), a blue one (N.º 5 A), a dark one (N.º 5 P), and another light-colored one (N.º 6). To the right, there is a small scene with two men, one holding a colorful kite, and a fire burning in the foreground.

Figura 14: http://www.giannini.com.br/imagens/produto_ant/1884_img.jpg acesso em 01/09/2016.

Josiane Santos, Frederico Pedrosa e Cristiano Santos:



Figura 15: Acervo do autor

Seu Martinho e sua viola:



Figura 16: <http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/11/martinho-dos-santos-um-mestre-do.html> acesso em 01/09/2016.

PORTUGAL E BRASIL: ENTRE VIOLAS E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS NO CONTEXTO TRANSATLÂNTICO

PORTUGAL AND COLONIAL BRAZIL: BETWEEN VIOLAS AND SOCIO-CULTURAL PRACTICES IN THE TRANSATLANTIC CONTEXT

José Jarbas Ruas
Universidade Federal do Tocantins
jjruas@uft.edu.br

Resumo

O presente artigo tem como objetivo ressaltar aspectos pertinentes às práticas socioculturais elementares a espacialidade e temporalidade entre Brasil e Portugal. Prestígio e depreciação são personagens importantes que protagonizam a história do instrumento. As práticas musicais, com estreitamento ao cotidiano musical vivenciado pela viola em ambas as localidades, são estudadas aqui com o objetivo de observar a manutenção de hábitos entre tais territorialidades que nos permitem propor à desconstrução das limitações fronteiriças transatlânticas dadas as transplantações de hábitos, costumes, valores e visões de mundo entre as partes.

Palavras-chave: Viola; Brasil Colônia; Portugal; Práticas socioculturais.

Abstract

This article aims to highlight relevant aspects of the basic cultural practices spatiality and temporality between Brazil and Portugal. Prestige and depreciation are important characters who star in the history of the instrument. Musical practices, narrowing the musical daily experienced by the viola in both locations are studied here in order to observe the maintenance habits among such territoriality that allow us to propose the deconstruction of transatlantic border limitations given transplants of habits, customs, values and world views between the parties.

Keywords: Viola; Brazil colony; Portugal; Socio-cultural practices.

Viola: Instrumento músico de cordas. Tem corpo côncavo, costas, tampo, braço, Espelho, cavalete para prender as cordas, e pestana para as dividir, e para as por em proporção igual, tem onze trastos, para se dividirem as vozes, e para se formarem as consonâncias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, e corda prima, a contra-prima, e o bordão.

(Raphael Bluteau)

Introdução

A viola, em suas diferentes formas, afirma-se como um instrumento atuante na música lúdica e sentimental de caráter festivo, alegre, viva ou acentuadamente lírica no Brasil e em Portugal. Trata-se de um instrumento de caráter popular, presente nos folguedos rurais e de rua, a serviço dos amores, devaneios, diversões e folias (OLIVEIRA, 1966; BUDASZ, 2001; VILELA, 2013).

O instrumento mostra-se muito corrente na história da sociedade portuguesa até o seu provável declínio ao final do século XVIII. Como termômetro a essa afirmativa, buscamos respaldo na fala de Paixão Ribeiro (1789) quando diz que “a viola tem perdido muito da sua estimação, por não haver hoje quase pessoa alguma que não se jacte de a tocar” (1789, p.2). A progressiva decadência, beirando o desaparecimento em algumas regiões de Portugal, se dá a partir da chegada do violão de seis cordas. Nestas localidades, o instrumento é substituído, porém, continua a ser chamado de viola (OLIVEIRA, 1966).

Em sua trajetória, a viola é considerada como o instrumento fundamental e importante em Lisboa para o acompanhamento de modinhas, lundus e o próprio fado oitocentista. A atuação do instrumento não se encerra apenas ao contexto popular. Os repertórios publicados durante os séculos XVI e XVII, para a viola de cinco ordens, são parte importante desta história, embora nesta comunicação não estejam no cerne de nossa exposição. Portugal, Espanha, França e Itália, com suas respectivas violas dedilhadas, dispõem de edições documentadas que a imprensa tornou possível.

O estudo organológico de Oliveira (1966) apresenta uma ampla trajetória a respeito da viola em suas diferentes construções e práticas musicais ao longo do tempo. Sobre a viola de cinco ordens Budasz (2001) estabelece relações sobre o repertório praticado ao instrumento no contexto Brasil e Portugal.

Os vários modelos de viola, com características estruturais particulares, dadas as localidades regionais em Portugal e Brasil, mostram o quão plural esse instrumento se fez nas práticas socioculturais lusófonas.

Vias socioculturais transatlânticas entre Portugal e Brasil

Entender a ocupação portuguesa, seus valores socioculturais, e as transformações aplicadas à recém-descoberta Terra de Santa Cruz nos remete a considerar aspectos que remontam as próprias transformações as quais a Metrópole europeia também passava. Observar tais elementos, que viriam a ser transplantados posteriormente ao Brasil, coloca-nos na direção de suplantar as limitações geográficas do trânsito transatlântico entre Colônia e Metrópole.

Em 1500, Portugal descortinava a progressão marítima por meio de rotas no Atlântico e da costa da África garantindo-lhe a formulação de planos estratégicos. Entretanto, a sociedade portuguesa da segunda metade de Quatrocentos já passava por profundas transformações culturais. Inicia-se uma nova mentalidade diante das mudanças nas estruturas sociais. Surgem os primeiros grupos que passam a repartir o acelerado crescimento produtivo de uma era pré-capitalista.

Para essa sociedade, o mar torna-se um elemento de conhecimento responsável por uma formação de consciência social. O Portugal quinhentista vivenciava a chegada de dois novos paradigmas — o árabe e o mediterrâneo — em detrimento do enfraquecimento dos paradigmas que formularam a medievalidade — aristotélico, euclidiano, ptolomaico e boeciano. Para Almeida (2000),

O século XV português foi tributário de todas estas fontes, pois conheceu intensa circulação das suas ideias, mas deve ter-se presente que este século é um tempo muito especial na consolidação da comunidade portuguesa, quer do ponto de vista da vida material, quer nos aspectos das formações mentais e das matrizes culturais que viriam a identificar a cultura então em gestação. Sem dúvida o aparecimento da tipografia veio acelerar de múltiplas

maneiras essa circulação, irritantemente restritiva, no tempo em que o suporte da informação era manuscrito. O uso crescente das linguagens *romance* veio alargar, por seu lado, o universo da recepção, acentuando a implantação das ideias científicas na tessitura social, e pondo o conhecimento científico ao serviço dos grupos sociais dominantes. (p.81)

A descoberta do Novo Mundo, ou seja, das terras além-mar, possivelmente implicaram num grande esforço de compreensão de tal fenómeno para os europeus. A reorganização do espaço geográfico envolveu gradual, porém, profundas mudanças na mentalidade europeia.

A ocupação do solo no Portugal quinhentista segundo Ruy de Pina figurava entre “aldeias” e “desertos” se comparados a Lisboa. A concentração populacional se dava em cidades, vilas e aldeias cercadas por muralhas e ruas tortuosas, no topo de um monte (COSTA LOBO, 1904, p.96; p.100). Na primeira metade do século XV as populações rurais estavam reunidas a volta de pequenos centros autossuficientes. Como a economia desses territórios era predominante agrícola, se isso não acarreta a uma proposição anacrônica, “o núcleo urbano dos municípios funcionava apenas como centro administrativo da área rural” (TINHORÃO, 2010, p.33).

Essa característica naturalmente fora transplantada pelos portugueses ao Brasil. Segundo Tinhorão,

as vilas e cidades dos dois primeiros séculos de colonização, não tendo como beneficiar-se da riqueza produzida à sua volta pela falta de um mercado interno [...] abrigavam uma população permanentemente reduzida e pobre, cuja sobrevivência dependia de pequenas lavouras de subsistência, o que constituía mais uma forma de subordinar o meio urbano ao modo de vida rural (2010, p.35).

Esse modelo de adensamento populacional reduzia a capacidade de expansão territorial, mas conduzia ao aprofundamento das características locais. A manutenção desse modelo de ocupação talvez possa respaldar a hipótese da diversidade de formas de violas características das regiões geográficas de Portugal.

Para Tinhorão (2010)

A marca cultural de tais comunidades, isoladas nesse panorama de “aldeias e desertos” só podia ser a da valorização da identidade regional, através do reconhecimento geral de uma série de traços comuns, que dissolviam o indivíduo nas manifestações de coletividade. E isso queria dizer que, quando tal gente rural se divertia em suas pequenas vilas e povoados, suas danças e cantos constituíam sempre reuniões da comunidade ao ar livre, com rodas e ares evoluindo nos terreiros ao som de instrumentos feitos para animar o ritmo e dominar o alarido (2010, p.17)

O século XV aponta para um novo comportamento: a individualidade. Seria este o elemento que fundamentaria as concepções de identidade do que futuramente viria a ser o sujeito do Iluminismo. Os núcleos urbanos passam a receber os trabalhadores rurais oriundos do êxodo provocado pela redução da agricultura de subsistência diante da mercantilização da exportação. Serão estes os agentes que vão aderir, não somente as grandes navegações, mas tornar-se-ão os eventuais vadios, espertos e zombadores urbanos.

Surge um novo elemento: a singularidade do canto a solo com acompanhamento individual ao som da viola. Uma prática que envolve o intercâmbio entre a tradição rural e urbana; uma ação que marca a coexistência de manifestações elementares entre a aristocracia, a burguesia e a forma de diversão popular derivada da tradição rural. Tal prática se tornaria típicas nas cidades. Surge nesse momento uma música dirigida às distrações urbanas. (TINHORÃO, 2010)

Pelo que se conhecem, já nos princípios do terceiro quartel do século XV, os prevaricadores da moral e dos bons costumes, acompanhados de suas violas promoviam os maiores estragos no reino, de Norte a Sul. A viola era o apelo à amada para viverem as aventuras do amor. Data de 1459, o documento enviado pelos Procuradores de Ponte de Lima à Corte de Lisboa, mencionando os “males causados pela viola ao reino”. O documento solicitava ao rei a proibição de serenatas públicas, dado a desinquietação provocada em todo o reino. Ao tangerem seus instrumentos, os violeiros conseguiam persuadir as senhoritas a abrirem as portas de suas casas por meio de suas canções entoadas à noite — serenata -, fato este considerado uma transgressão dos valores morais.

Oliveira descreve algumas ações destes grupos formados por violeiros.

Ajuntam-se de dez e dez homens e levam uma viola e três e quatro estavam tangendo e os outros então escalam as casas e roubam os homens de suas fazendas. E outros que tem más mulheres e más filhas criadas, como ouvem tanger a viola vêm-lhes desfechar as portas e dormem com elas. E quando se despedem levam alguma coisa (1966, p. 46).

D. Afonso V (1432-1481) lança o decreto para que todos os prevaricadores, surpreendidos em flagrante, que fossem presos perderiam a viola, vestidos e armas com que fossem apanhados, revertendo estas para o respectivo alcaide e o restante para aqueles que os prendessem. Tais “medidas repressivas foram afrouxando com o tempo ou porque os maus hábitos podem sempre mais que as boas leis”, mas, também porque, “a viola continuou a ser o grande atrativo e tentação popular, pondo de lado a maioria dos restantes instrumentos típicos.” (FERREIRA, 1990, p. 14)

A encenação do cotidiano na dramaturgia portuguesa quinhentista através de Gil Vicente¹ descreve os temas da uma nova vida que nasce em Portugal e retrata uma música que surge no povo, acompanhada pela viola.

¹ Gil Vicente (1465-1536) é considerado o primeiro grande dramaturgo e poeta portugueses de renome. Parece ter desempenhado as tarefas de músico, ator e encenador. Sua obra é considerada um reflexo que ilustra a transição entre a Idade Média e a Renascença, incorporando elementos da cultura popular portuguesa em suas obras. Segue a relação que compõe a obra do autor com o seu respectivo ano: Auto do vaqueiro ou *Auto da visitação* (1502); Auto Pastoril Castelhana (1502); Auto dos Reis Magos (1503); Auto de São Martinho (1504); **Quem tem farelos?** (1505); Auto da Alma (1508); Auto da Índia (1509); Auto da Fé (1510); O velho da horta (1512); Exortação da Guerra (1513); Comédia do viúvo (1514); Auto da Fama (1516); Auto da barca do inferno (1517); Auto da barca do purgatório (1518); Auto da barca da glória (1519); Cortes de Júpiter (1521); **Comédia de Rubena** (1521); Farsa de Inês Pereira (1523); Auto pastoril português (1523); Frágua de amor (1524); **Farsa do juiz da Beira** (1525); Farsa do templo de Apolo (1526); **Auto da nau de amores** (1527); Auto da História de Deus (1527); **Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela** (1527); Farsa dos almocreves (1527); Auto da feira (1528); Farsa do clérigo da Beira (1529); Auto do triunfo do Inverno (1529); Auto da Lusitânia, intercalado com o entremez *Todo-o-Mundo e Ninguém* (1532); Auto de Amadis de Gaula (1533); Romagem dos Agravados (1533); Auto da Cananea (1534); Auto de Mofina Mendes (1534); Floresta de Enganos (1536). Em negrito estão as obras que fazem menção à viola segundo Ferreira (1990).

As vias socioculturais transatlânticas pautadas nos costumes, valores e práticas sociais entre Metrópole e Colônia podem ser vistas como complementares e contínuas se desconstruirmos a limitação territorial de fronteiras entre as partes. O processo de individualização do homem urbano, pautado no novo projeto econômico das navegações começava a produzir seus efeitos no plano cultural. Ao substituir sua vida simples pelo clima competitivo das cidades, o tom alegre expresso das festividades rurais dá lugar aos versos que expressam as dificuldades de uma nova vida, agora urbana.

Quando a Metrópole dá início ao processo de colonização, transplantando parte de sua população para a Colônia,

os duzentos primeiros anos de colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução da realidade da vida da metrópole, não seria hoje possível compreender o cotidiano das cidades no Brasil até ao século XVIII, o próprio processo de urbanização em Portugal (TINHORÃO, 2010, p. 16)

Entre monarcas portugueses, por que não música e viola?!

O gosto pela música e pela viola, entre a nobreza e o povo, subsistiu por décadas entre os portugueses. Fernão Lopes, o primeiro cronista português, ao descrever fatos sobre a monarquia de D. Pedro I, entre os anos de 1357 e 1367 menciona o hábito de tanger e cantar à viola como parte do ofício do escudeiro.

D. João III (1502-1557) conhecido como o “Piedoso” ou o “Colonizador” teve em sua corte um violeiro privativo, Diogo Dias, nomeado para tal função por meio de alvará real datado de 24 de maio de 1551. O monarca teve ainda obras de outros músicos dedicados a ele. Para tanto destacamos a Declaración de Instrumentos Musicales (Ossuna, 1549) de Juan Bermudo (1510-1565) e El maestro² (Valencia, 1536) de Luys Milan (1500-1561).

2 “Dirigido al muy alto e muy poderoso y inuictissimo príncipe Don Juhan; por lagracia de Dios rey de Portugal y de las islas” dedicatória do tratado de vihuela El Maestro ao príncipe D. João.

Durante o reinado de D. Sebastião³ (1554-1578) temos a primeira menção à regulamentação das atividades dos violeiros através do *Regimento dos Violeiros*, publicado em 1572. A popularidade da viola entre os portugueses, mesmo diante de um número possivelmente exagerado, é registrada pelo fatídico encontro de 10 mil violas, abandonadas pelos portugueses na batalha. A campanha bélica portuguesa em Alcácer-Quibir trouxe a óbito D. Sebastião. Com sua morte em 1578 e de grande parte da nobreza nos campos de batalha, Portugal enfrenta uma grave perda de poder institucional no regime absoluto de monarquia hereditária promovendo um impasse ao funcionamento das instituições durante o breve reinado do Cardeal-Rei até 1580.

Durante os sessenta anos (1580-1640) de dominação espanhola sobre o território, alguns músicos portugueses⁴ optaram por se mudar e prestar serviços musicais a nobres. Reconquistando sua soberania — agora liderados pela família de Bragança —, Portugal começa a criar novas alianças com os demais reinos europeus e assume uma postura que será comum aos monarcas que ocuparão o trono ao longo do século XVIII e XIX. A neutralidade e a diplomacia tornam-se as principais armas da coroa portuguesa para evitar embates que pudessem comprometer novamente suas fronteiras — continental e, principalmente, a marítima. Uma eventual guerra não deixaria livre de consequências os territórios ultramarinos.

Durante o século XVIII há uma crescente atividade e movimentação social para realização de concertos públicos e privados em Portugal. Segundo o autor a confirmação desses eventos permite destacar marcos como os “saraus e músicas das senhoras” na corte. Tais concertos

3 A D. Sebastião são atribuídos uma série de eventos conferidos ao campo diplomático de expansão, afirmação e domínio português na política do Atlântico Sul. “A abertura do percurso marítimo do Atlântico à livre iniciativa dos seus vassallos, o interesse por Angola, pela Mina, pelas Ilhas e pelo Brasil, o incentivo à evangelização, agora confiada prioritariamente à Companhia de Jesus. É no seu tempo reconquistado o Rio de Janeiro e os franceses são afastados da Baía de Guanabara; continuam-se as relações com o Império Alemão, cujos comerciantes encaram o comércio com o Oriente por rota portuguesa em novos termos. Renovam-se as relações diplomáticas diretas com a Inglaterra, enquanto a corte portuguesa quereria aproximar as cortes de Lisboa e de Paris, propondo-se, para isso, o casamento de D. Sebastião com a filha de Catarina de Médicis. As relações de Portugal e da Santa Sé, no tempo do pontificado de Pio V, eram auspiciosas” (BARATA, 2000, p. 114)

4 Em 1640, aos serviços do duque de Medina das Torres, em Nápoles, Nicolao Doizi de Velasco publicou *Nuevo Modo de Cifra* difundindo o sistema de notação de acordes — *Alfabeto* — devido à grande quantidade de músicos mediocres que geralmente aplicavam harmonias erradas ao executar *passacalles e tonos*.

tornam-se frequentes após a chegada da rainha D. Mariana da Áustria em 1708. São abundantes as referências a serenatas, bailes (jogos de cartas) particulares ou semi públicos em várias casas aristocráticas, sobretudo a partir de 1733, durante o período joanino (BRITO, 1989, p. 167).

Ao longo do século XVIII, um número significativo de estrangeiros habitou em Portugal. César de Saussure, um suíço que residiu em Portugal no ano de 1730, descreve aspectos da vida social portuguesa composta por uma burguesia mercantilista estrangeira. A guitarra, ou a viola – instrumento de corda dedilhada – mostrava-se ainda entre as principais formas de entretenimento dos portugueses para o acompanhamento de suas canções em suas atividades e manifestações públicas, como serenatas e saraus.

Não faço ideia daquilo em que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra. Excetuando os que viajam, não creio que se entretendam a jogar. Não tem comédia, nem ópera nem concertos, exceto os de igreja. Creio que não sabem o que é um baile. Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizaram um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes, duas ou três das quais aformoseadas por meio de uma cruel operação. A maior parte destes músicos são italianos. Realiza-se estes concertos uma vez a cada semana numa grande sala excelentemente iluminada. Os subscritores não pagam nada pelo espetáculo e os que não são ou são estrangeiros pagam uma pequena importância. Durante o inverno alternam os concertos com bailes. Pelo baile paga-se o dobro do que custa o concerto. Servem chocolate ou chá, vinhos finos, doçaria e coisas semelhantes. Habitualmente, tanto nos concertos como nos bailes há numerosa e brilhante companhia dos dois sexos e de nacionalidades várias – ingleses, franceses, holandeses e outros. Portugueses encontram-se poucos ali e portuguesas ainda menos. Não obstante ali estive com duas ou três senhoras cujos maridos foram embaixadores em França, Inglaterra e outros países e que tendo-os acompanhado se humanizaram um tanto. Contígua à sala do baile ou do concerto há duas ou mais câmaras onde se servem refrescos e onde muitas vezes os homens jogam forte. É este o único divertimento público que existe. (BRITO, 1989, p.168)

***Allgemeine Musikalische Zeitung*: crônicas sobre a vida musical portuguesa**

Alguns aspectos da vida musical portuguesa do final do século XVIII e parte do XIX são retratados pelas crônicas musicais dirigidas ao periódico musical alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Reservar-nos-emos aqui a descrever duas das crônicas que fazem menção a viola. Dentre as primeiras crônicas encaminhadas ao periódico talvez seja esta a que melhor possa nos oferecer informações sobre a diversidade musical portuguesa neste período. Nela encontramos menção a gêneros musicais nos mais diversos segmentos sociais lisboetas. O cronista, constantemente, busca estabelecer relações entre a música praticada em Portugal com outros pontos da Europa.

Nesta crônica são abordadas as práticas musicais de três grupos sociais distintos, ressaltando a pluralidade e diversidade musical portuguesa. Logo, veremos a música praticada nos setores urbanos entre a nobreza e as classes populares, bem como nas áreas rurais.

O primeiro gênero musical mencionado pelo cronista é a *ópera seria*. Gênero apreciado pela realeza portuguesa ao longo do século XVIII e XIX mantivera-se vivo e aquecido, não só em Portugal, como em boa parte da Europa. As empresas de espetáculos privilegiavam normalmente as montagens italianas. O cronista também destaca a preferência dada pelos compositores portugueses à língua italiana em vez da portuguesa em suas obras.

Já a *ópera cômica* e a *opereta*, com caráter mais popular, “fazem decerto mais sucesso e atraem público mais numeroso, embora não mais respeitável” (BRITO; CRANMER, 1989, p.34). Esses gêneros musicais, embora escritos em língua portuguesa, buscava a pronúncia mais próxima ao italiano.

Direcionando-se ao segmento rural da sociedade, o autor da crônica menciona que “mesmo nas aldeias é frequente encontrar pessoas de ambos os sexos capazes de improvisar uma segunda voz correta e agradável” e assim, descreve uma prática musical com melodias que não diferem muito da Idade Média. Trata-se de uma espécie de recitativo, em canto declamatório, “bastante a tempo e com acompanhamento geralmente em arpejos, para o qual improvisam a letra, ritmada e com rima, ou pelo menos com assonância”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.34)

O acompanhamento dessa prática musical, desenvolvida nas aldeias e regiões rurais — não se sabe ao certo que região-, dava-se com a viola de características igualmente representadas no tratado musical de Paixão Ribeiro dedicado ao instrumento, *Nova Arte de Viola* (1789). A Viola em questão tem como característica um total de doze cordas divididas em cinco ordens, das quais as três primeiras ordens, mais agudas, eram compostas por cordas duplas e as duas ordens restantes, mais graves, triplas.

Nesta crônica ainda há a descrição do acompanhamento deste canto declamatório “formado por acordes isolados, tocados da frente para trás (rasgado) e por um pequeno refrão no fim das estrofes”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

Essa crônica trata ainda sobre uma prática nas festas populares portuguesas: a arte do *cantar ao desafio*. Nela, “os jovens colocavam-se em fila e improvisavam cada um por sua vez, retomando a última frase do parceiro e acrescentando-lhes a continuação” (BRITO; CRANMER, 1989, p.35). Talvez, este cantar ao desafio seja a prática improvisativa em versos, acompanhada possivelmente à viola, que o viajante inglês A.P.D.G⁵ descreve em seu diário quando esteve em Portugal. Talvez, seja possível associá-lo ao relato de Adrien Balbi, quando reforça a tradição e prática de improvisação de versos com acompanhamento instrumental:

Pode-se dizer sem exageros que quase todo português,
homem ou mulher, é um poeta lírico nato, pois em todo

5 Nos saraus das classes cortesãs a música e a dança são os divertimentos usuais. A música é principalmente vocal, acompanhada pela viola, ou pelo piano, a harpa não está muito em uso. As canções executadas são italianas ou portuguesas, mas eles fariam melhor se se limitassem às suas modinhas que são realmente bonitas e nacionais, [...] a musica que os portugueses tocam na sua viola de corda de metal, consiste principalmente em valsas, landums, e nos acompanhamentos das suas modinhas. [...] Os landums são caracteristicamente mais portugueses do que qualquer outro tipo de música. A sua viola parece ser feita para este gênero de música. Para ser bem tocada é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo, ou tema, que é uma espécie de harpejo bonito e simples, enquanto o outro improvisa sobre este as melodias mais encantadoras. Nestas, dá-se rédea livre à imaginação mais musical e mais rica possível, e são ocasionalmente acompanhadas pela voz, caso em que é habitual que as palavras sejam também improvisadas. Este gênero de musica é sempre de natureza amorosa e melancólica, a um tal grau, na verdade, que já o vi em muitas ocasiões provocar lágrimas naqueles ouvintes cujos corações estavam completamente enternecidos ou que encontravam nas palavras dos músicos qualquer coisa de análogo à sua própria situação. Numa modinha improvisada, no sentido mais estrito do termo, é costume que tanto as palavras como a música devem começar com um motivo, ao qual todo o resto deve referir-se.

Portugal, sobretudo na província do Minho e da Beira-Alta, não é raro encontrar simples camponeses que, sem jamais haver estudado, cantam, acompanham-se de sua guitarra, versos mais ou menos apaixonados, que surpreendem pela força da imaginação de quem os produz [...] (apud Fagerlade, 2008, p.12)

As danças populares também são mencionadas. Segundo o cronista, as mais praticadas seriam a *chula* e a *fofa*, cujo gestual se assemelharia ao *fandango espanhol* e são executadas em dupla ou em grupo. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

Retornando ao contexto urbano português, o cronista comenta sobre a música popular executada na cidade de Lisboa. Ele a descreve como *canções de viela* cujo teor temático faz “alusões a acontecimentos e a pessoas importantes, e são também bastante picantes” (BRITO; CRANMER, 1989, p.35). Cranmer e Brito sugerem que essas canções possam representar a matriz do fado. Segundo os autores esse gênero de canção se distingue claramente das modinhas de salão praticadas entre a classe “cultura” portuguesa. (BRITO; CRANMER, 1989, p.27)

A efemeridade das modinhas é também representada nessa crônica. A curta validade remete-se ao consumo caracterizado pela constante renovação do repertório dessas canções para os saraus. “Quando já toda a gente as aprendeu e as canta, é difícil que alguém as deseje conservar” (BRITO; CRANMER, 1989, p.35).

A música de concerto também é mencionada. O cronista busca estabelecer uma relação entre a prática musical em Portugal e na Alemanha, expondo semelhanças e ressaltando as dificuldades quanto à prática do repertório pelos músicos.

Em Lisboa, como nas principais cidades alemãs, todo aquele que possui uma educação esmerada aprende e cultiva a música. Lá como cá, florescem concertos, óperas, missas, etc. Na música instrumental, os menos hábeis, lá como cá, gostam sobretudo de Boccherini e de Haydn, os mais hábeis de Haydn e de Mozart, só que na Alemanha, Boccherini tem menos procura e em Lisboa passa-se o mesmo com Mozart, sobretudo com suas sinfonias — o motivo, num caso e no outro, tem mais a ver com a habilidade dos músicos executantes do que com o gosto do público. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

Outra crônica relevante sobre as práticas musicais portuguesas é a de 26 de junho de 1816. Nela o cronista faz menção à “música que é natural e própria desta nação” (BRITO; CRANMER, 1989, p.44), ou seja, a Modinha. Embora o gênero já fosse conhecido por alguns leitores devido à documentação feita através de narrativas de viagem ou pelos ensaios anteriores dirigidos ao jornal, sua crônica busca descrever a forma interpretativa e expressiva dessas canções:

Através do estilo muito próprio e frequentemente apaixonado de interpretação, conseguem ter bastante interesse, e, sobretudo, quando executadas por jovens do sexo oposto, um encanto indescritível. Infelizmente, é difícil exprimir por palavras esse encanto e descrevê-lo a quem não o tenha ouvido e visto (BRITO; CRANMER, 1989, p.44)

A crônica nos garante perceber a atuação feminina na música privada portuguesa. Algumas fontes iconográficas (imagem 1) além de retratar o apreço pela viola demonstra o instrumento sendo empunhado pelas senhoras ou senhoritas. O tratado de Paixão Ribeiro (1789), publicado pela Real Universidade, na cidade de Coimbra, veio à luz mediante os incansáveis pedidos de mulheres que desejavam aprender a tocar o instrumento.



Figura 1 – Mulher a tocar viola⁶

6 Museu: Museu Nacional Machado de Castro; **N.º de Inventário:** 5697;C305; **Supercategoria:** Arte; **Categoria:** Cerâmica; **Denominação:** Prato; **Autor:** Desconhecido; **Local de Execução:** Portugal; **Centro de Fabrico:** Coimbra; **Datação:** 1850 d.C. - 1875 d.C.; **Matéria:** Barro; **Técnica:** Faiança; **Dimensões (cm):** diâmetro: 30; **Descrição:** Forma circular e pintura a verde, amarelo e manganês (vinoso). Tem como motivo central uma figura feminina tocando viola. Aba decorada com grinal das esquamizadas. <http://comjeitoz-arte.blogspot.com.br/2011/11/o-fado-na-arte-ceramica.html>

A respeito da forma de acompanhamento das modinhas, diz assim o cronista “o canto é habitualmente acompanhado por uma guitarra, e sabem ajustá-la tão intimamente ao canto que também ela aumenta e muito o agrado e encanto desta música, embora se limite a executar os acordes e arpejos mais simples”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.45)

A temática das Modinhas mantém-se restrita a um pequeno número de assuntos. Elas continuavam a ser escritas e publicadas a uma ou a duas vozes. Quando não havia uma segunda voz esta era acrescentada ou improvisada por um dos intérpretes. Segundo o cronista, a modinha estava difundida nos diferentes segmentos sociais da sociedade portuguesa, sendo cantada pelas camponesas no campo ou pela “gente comum” nas ruas da cidade à tardinha e à noite. As damas portuguesas também as apreciavam e “sabendo muito bem quanto elas próprias ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las, cantam-nas da melhor vontade”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.45)

As cantigas urbanas entoadas a solo, em inícios do século XVI, já revelam a preferência pelo acompanhamento ao som de viola. A paixão pelo instrumento ainda se mantinha viva por mais de dois séculos. A música produzida pela gente do povo das cidades, com intuito de atender ao lazer urbano possivelmente era acompanhada por diferentes tipos de violas dada a variedade de construtores. Essa música urbana que nasce no Portugal quinhentista é transplantada ao Brasil Colônia e traz consigo muitos elementos culturais da Metrópole. Ela é fruto da criação das camadas mais humildes oriundas de um novo homem das cidades.

A viola e o Brasil

A viola chega ao Brasil entre os primeiros instrumentos trazidos pelos jesuítas durante o processo de colonização. Taborda (2003) diz que o instrumento “tornou-se veículo preferencial para manifestação e o acompanhamento de gêneros musicais do tempo, marcando forte presença em diferentes manifestações culturais” (2003, p.15) no território nacional.

Segundo Holler (2010) as referências a violas nos textos jesuíticos sobre o Brasil são frequentes desde as últimas décadas do século

XVI até o final do século XVII⁷. Para o autor, não há dúvidas de que as violas mencionadas na documentação seja o instrumento dedilhado e não as violas *da braccio* ou *da gamba*. Segundo Castagna (1991),

as citações desse instrumento em Portugal e em suas colônias, durante os séculos XVI e XVII, são abundantes, sendo encontradas tanto na música profana quanto nas funções da igreja. A julgar pela documentação conhecida, pelo menos no século XVI, era o instrumento polifônico ou de harmonia mais difundido entre os povos ibéricos. No Brasil, pelo uso pouco frequente do cravo, foi o principal instrumento acompanhador e de harmonia na música profana até o século XVIII. É provável que fosse utilizado também em igrejas que não possuíam órgãos. (1991, vol.2, p.221, n.173)

A monarquia portuguesa se imbuíu do fator moral que está ligado à ordem religiosa, na busca pela expansão e universalidade do cristianismo catolicista. Nesse contexto, podemos perceber um acordo de estreitamento nas relações entre Portugal e o Papa firmando o compromisso de levar a mensagem do evangelho aos limites da terra. Principalmente ao Novo Mundo, recém-descoberto (RUAS, 2013). A chegada do instrumento a Colônia é fruto do incentivo da monarquia portuguesa à evangelização gerenciada pela Companhia de Jesus⁸.

Segundo Taborda (2011), essa viola que chega ao Brasil é composta por três cordas duplas e uma prima simples. No século XVII, adquire mais uma ordem de corda. Na segunda metade do século XVIII, ainda outra. O instrumento transforma-se, agora com seis ordens de cordas duplas, que eventualmente se tornariam simples. Esta última alteração exigiria um aumento de tamanho do corpo do instrumento para compensar a perda de volume sonoro. “Tornou-se assim, viola grande. Ou violão” (TABORDA, 2011, p. 47).

7 “Informações da província do Brasil de 1583”, Padre Cristóvão de Gouveia. “Informação da missão do padre Cristóvão Gouveia às partes do Brasil”, Padre Fernão Cardim de 1585. “Algumas coisas mais notáveis do Brasil”, Padre Francisco Soares, 1590. “Relação da província do Brasil”, padre Jácomo Monteiro, 1610. “Crônica da missão do Maranhão”, padre João Felipe Bettendorf, 1698. (HOLLER, 2010)

8 Fundada por Inácio de Loyola a Companhia de Jesus foi criada oficialmente em 1540. Tinha como objetivo principal disseminar a palavra de Cristo entre os pagãos. Nove anos após a criação oficial, o padre Manuel de Nobrega aportou no Brasil dando início à atuação dos jesuítas nas Américas; Desde sua chegada até sua expulsão, a atuação da Companhia foi intensa (HOLLER, 2013).

É possível pensar que, sendo a viola um instrumento popular e de fácil transporte, estaria disponível também à mão dos portugueses que vieram ao Brasil para povoar a Colônia. Em consulta a documentação de inventários, Ernani da Silva Bruno (2001) relata a presença de violas nas mãos de leigos, ou seja, não eclesiásticos no Brasil. A presença marcante da viola na região da Paulistânia (Atualmente São Paulo, Norte do Paraná, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Sul do Tocantins e Triângulo Mineiro) demonstra o quanto o instrumento adentrou as terras brasileiras através da ação dos bandeirantes.

Durante o período colonial, o fluxo migratório de portugueses chegando ao Brasil, legal ou clandestinamente, é um estudo complexo da trama social. Embates, hostilidade, retorno, fixação, podem ser adicionados a isso. Em 1709, Portugal passa a exigir a necessidade de emissão de passaporte aqueles que desejassem se fixar na colônia (TABORDA, 2016). Os pequenos núcleos urbanos, necessitados de pequenos comércios, sobressaem como um destino comum aos recém-chegados. Esse processo migratório trouxe consigo mestres violeiros que cruzaram o Atlântico na tentativa de alcançar novos rumos no Brasil, uma terra de esperança e paz.

Domingos Ferreira, um construtor de violas que residiu em Vila Rica, endossa o número de emigrantes. O seu inventário descreve detalhadamente todos os itens de sua oficina. Segundo Castagna (2013), Domingos Ferreira não era clérigo. Até o momento, o violeiro não aparece relacionado nas listas de pagamentos de músicos, tampouco como copista. Pode-se imaginar que não tenha se relacionado musicalmente com os músicos do repertório sacro. Ao que parece, teria atuado apenas na construção de violas?

O inventário aponta dados sobre os principais fornecedores de material do construtor e os respectivos valores cobrados. Nele, encontramos o preço dos seguintes materiais: maços de cordas de tripa importadas, madeiras para construção do instrumento fornecida por vendedores locais, tampos importados de Veneza, suas ferramentas e moldes para a construção dos instrumentos, as violas de diferentes tamanhos produzidas em seu ateliê com seus respectivos preços de comercialização, e outros bens pessoais de sua casa-oficina.

Conforme o próprio inventário pode sugerir o violeiro não produzia todas as partes do instrumento, já que importava algumas partes da Europa, como o tampo vindo de Veneza. A razão para se utilizar madeira diferente já era conhecida e é mencionada por Antônio da Silva Leite (1796) ao tratar da construção de instrumentos:

a madeira da sua construção deve ser de plátano muito seca, isto se entende não o tampo, porque este deve ser de Veneza, por ser madeira mais leve; e sendo ela de veia fina e rija, muito melhor, porque o som das cordas reflete mais, e faz um excelente efeito, estando o bojo ou cabaço bem coligado, e de tal sorte unido que nele não haja buraco por onde lhe entre o ar. (s.p)

Domingos Ferreira produzia em sua oficina quatro tipos de instrumentos: a viola grande, a meia viola, o descante e o machinho. Esses instrumentos eram comercializados com valores diferentes, sendo o primeiro o mais caro e o último mais barato. Na comparação feita por Castagna a outros inventários observa-se que os instrumentos confeccionados na Europa tinham preços menores se comparados aos produzidos e vendidos aqui no Brasil.

A presença de Domingos Ferreira abre novas indagações sobre a vida musical colonial mineira, abrindo a margem a vislumbrar a execução de um repertório de música profana neste espaço.

A Vila de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), pertencente à Comarca de Ouro Preto, em Minas Gerais, também apresenta construtores do instrumento. A produção local de violas apresenta uma característica quanto a confecção do instrumento. Ele era composto por cordas duplas e triplas que totalizavam 12 cordas a semelhança da viola Toeira de Coimbra. Levando em conta o fluxo migratório, teriam esses construtores naturalidade em Coimbra dado a particularidade identitária do instrumento? Abaixo segue uma tabela com o nome de alguns violeiros da Vila de Queluz.

Violeiros em Queluz, Minas Gerais (1831)

Nome	Idade	Condição	Escravos
Leonardo José Vieira	34	Branco, casado	1
Joaquim Rodrigues Vieira	14	Branco, solteiro, filho de lavrador	2
Theodorio Álvares Ferreira	26	Branco, casado	2
Feliciano José Barbosa	34	Branco, casado	8
Januário José Barbosa	32	Branco, casado	4
Antônio Rodrigues Pereira	33	Branco, solteiro	3
João José Peixoto	30	Branco, casado	2

Tabela 1

As medidas e características do instrumento de Queluz são muito semelhantes à da viola Toeira. Como parte de seu acervo, a musicóloga Anna Maria Kiefer possui uma viola adquirida em um antiquário na cidade de São João Del-Rei, em Minas Gerais cujas características muito se assemelham.

A difusão da viola no território brasileiro teve não apenas a contribuição dos jesuítas, dos bandeirantes, mas conta também com a presença dos construtores nos núcleos urbanos. A partir das iconografias produzidas ao longo do século XIX pelos estrangeiros que vieram ao Brasil podemos visualizar uma pequena parte desse alcance. Gravuras como *Festa da Rainha, Em Minas* (Figura 2) de Martius e Spix, em *Viagem pelo Brasil* (1817-1821). *Costumes de São Paulo*, Prancha II, 17 de J. M. Rugendas (figura 3). *Folia do Divino do Imperador do Espirito Santo* de Jean-Baptiste Debret, 1839 (figura 4); *Festa do divino Espirito Santo* de Henry Chamberlain (Figura 5); são exemplos disso.



Figura 2 Festa da Rainha, in Minas. Martius e Spix.



Figura 3 - Costumes de São Paulo. J. M. Rugendas.

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, capital do Brasil durante o período colonial, naturalmente, desfrutou dos sons sociais produzidos pelo instrumento em suas ruas, casas e salões. Segundo Tabor da “a popularidade da viola no Rio de Janeiro em fins do século XVIII pode ser atestada pelo estabelecimento de fabricantes do instrumento no centro da cidade, dando, inclusive, nome ao logradouro que os acolheu: a Rua das Violas” (2011, p. 53).



Figura 4 - Folia do Divino do Imperador do Espírito Santo, 1839. Jean-Baptiste Debret.

O almanaque da cidade do Rio de Janeiro 1792/1794 apresenta uma lista de violeiros⁹ estabelecidos à Rua das Violas. A rua que abrigou esses construtores “conservou seu nome até 1869, quando a Câmara Municipal lhe deu a designação, que ainda hoje se mantém, de Rua Teófilo Otoni” (TABORDA, 2011, p. 53)

9 Violeiros citados no Almanaque da cidade do Rio de Janeiro: Antônio José Tavares, José Correia de Paiva, João Francisco Viana, José Dias de Castro Guimarães e Manoel Gonçalves Toledo.

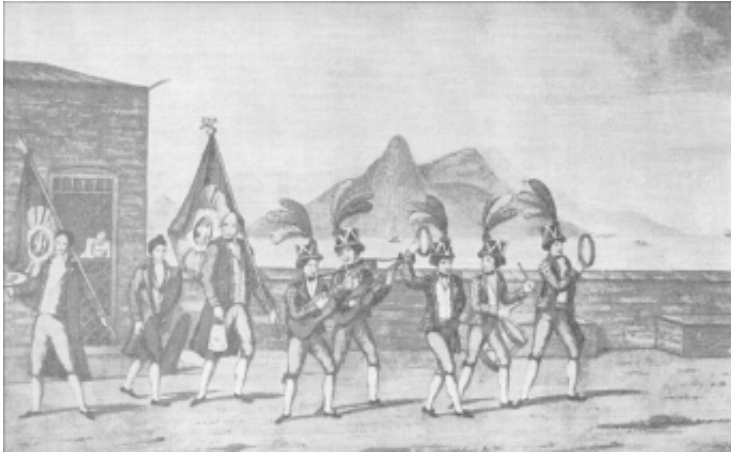


Figura 5 - Folia do Divino Espírito Santo. Henry Chamberlain.

Taborda¹⁰ (2016) aponta um fluxo migratório feito por violeiros portugueses com destino ao Brasil a partir do século XIX. Alguns deles estabeleceram suas oficinas no centro do Rio de Janeiro e reproduziram o modelo de funcionamento português “na qual os mestres trabalhavam e coordenavam a atividade de um ou dois oficiais, de um ou dois aprendizes entre os quais provavelmente os filhos que lhe iriam suceder” (2016, p. 294).

O Almanak Laemmert (1844-1889), uma importante fonte sobre as atividades comerciais desenvolvidas na cidade do Rio de Janeiro, revelam as únicas referências a respeito da atividade dos violeiros na cidade. Segundo Taborda, as primeiras publicações sobre a construção de instrumentos de cordas dedilhadas na cidade datam de 1845 quando “Antônio Machado Lourenço, José Alves de Carvalho e Manuel José de Lima fornecem os endereços de suas oficinas” (2016, p.294).

10 “A consulta a fontes documentais de acervos no Brasil e em Portugal possibilitou realizar um levantamento de 46 nomes de artesãos portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro ao longo do século XIX, dos quais de apenas 14 conseguimos dados mais precisos tais como a proveniência, traços físicos, idade e data de chegada. Alguns desses fabricantes foram responsáveis pelo estabelecimento das lojas de música que se tornariam desde meados do século XIX, ponto de encontro e referência para a atividade de músicos cariocas”.

Construtores de instrumentos de cordas dedilhadas no Almanak Laemert (1845-1890)

Ano	Número de construtores
1845	3
1850	4
1852	4
1853	3
1854	5
1860	6
1870	7
1880	7
1890	5

Tabela 2

O prestígio que a valorizava cedeu espaço à depreciação sócio histórica advinda pelos projetos de modernidade e progresso nos centros urbanos nas últimas décadas do século XIX. As práticas socio-culturais que transitavam simultaneamente nos espaços urbanos e rurais passam a ser reprimidas para o funcionamento de uma nova engrenagem social: a vida nas metrópoles.

As cidades brasileiras do século XX, ainda por força do modelo de ocupação do solo durante o período colonial, muitas vezes conservavam em seu perímetro urbano características rurais (TINHORÃO, 2010). Segundo Vilela (2013), o crescimento acelerado de nossas cidades não conseguiu parer o progresso com nossas tradições. Logo, as tradições remetiam-se ao atraso. Dessa forma, restou ao homem comum (caipira) reciclar e reutilizar algumas expressões artísticas consideradas “lixo cultural urbano”. Ao recriá-las, foram reintegradas à cultura pelas mãos do “caipira”. Segundo Varoni (2007), a viola foi gradativamente tornando-se um instrumento de uso corrente as classes menos favorecidas, enquanto o piano passa a ocupar as casas mais abastadas e o violão os espaços urbanos.

Considerações finais

Cruzou o Atlântico. Apreciada em Portugal e no Brasil; presente nas cortes, nos meios urbanos e rurais; por nobres e homens comuns; por brancos, índios, mulatos e negros; por nativos e estrangeiros. Diferentes formas, vários construtores. Sonoridades mágicas que destrancavam portas, janelas e fechaduras. Causou problemas, motivou aventuras, mas também alegrou. Proporcionou entretenimento social para alegrar, mas também para expressar a tristeza da alma, a saudade e o amor distante. Violas, o seu apreço proporcionou histórias.

Enraizada em nossa cultura lusófona. Sua praticidade, o fácil transporte e manuseio a conduziram pela vastidão territorial. Na historiografia é vista no acompanhamento de canções — Modinhas e Lundus — tanto no espaço urbano, como rural em manifestações populares. É curioso observar como ela não se apropriou de teatros e salas de concertos em sua história portuguesa e brasileira. Teria a viola, se privado do enclausurar das quatro paredes e se reservado a viver a liberdade aventureira do espírito juvenil e colono além-mar?

O instrumento, em sua vertente brasileira, ainda carece de sistematizações metodológicas para o ensino. Mesmo com as recentes publicações, o segredo do violeiro ainda permanece na oralidade/auralidade a procura de um discípulo escolhido e hábil para se tornar *iniciado*.

A presença e atuação dos violeiros nos núcleos urbanos coloniais ainda carecem de um profundo estudo que traga a tona a documentação sobre quem foram esses sujeitos e sua interação com o meio em que atuam.

Enquanto fenômeno social, o fluxo migratório de violeiros precisa ainda de reflexão em inventários, nas relações comerciais entre fornecedores, materiais utilizados, valores de venda e importação. Questões óbvias por se tratar de uma prática comercial. Entretanto, as relações sociais precisam ser mais bem exploradas quanto a sua proximidade com as práticas urbanas, festas do catolicismo popular, relações socioeconômicas, recepção e ensino da prática artesã e a transmissão musical.

Referências

ALMEIDA, Antônio Augusto Marques de. Saberes e práticas de ciência no Portugal dos Descobrimentos. In: TENGARINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru, São Paulo: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.

BARATA, Maria do Rosário Themudo. Portugal e a Europa na Época Moderna. In: TENGARINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru, São Paulo: EDUSC; São Paulo: UNESP, 2000.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa: Imprensa Universitária Editorial Estampa, 1989.

CRANMER, David; e BRITO, Manuel Carlos de. *Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Coleção Arte e Artista, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

BUDASZ, Rogério. *The Five-Course Guitar (Viola) In Portugal And Brazil In The Late Seventeenth And Early Eighteenth Centuries*. 2001. Tese de Doutorado - Faculty Of The Graduate School University Of Southern California, EUA.

CASTAGNA, P; SOUZA, M. J. F de; PEREIRA, M. T. G; Domingos Ferreira: um violero português em Vila Rica. Colóquio Internacional as Músicas Luso-Brasileiras No Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações, Lisboa, 7 a 9 de junho de 2008. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2013.

COSTA LOBO, A. de Souza Silva. *História da sociedade em Portugal no século XV*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.

FAGERLANDE, Marcelo. Manoel Joaquim, improvisador de modinhas. Revista Brasileira nº 27, p.11-24, 2008.

FERREIRA, Manuel. *A viola de 2 corações*. Portugal: Ponte Delgada, 1990.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 2008. Tese de doutorado - USP, SP.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

RUAS, José Jarbas. *Nova Arte de Viola: Contextualização Histórica e Análise Crítica de um Tratado Setecentista*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

TABORDA, Marcia. "Introdução do Violão no Rio de Janeiro". *Revista Brasileira* n° 15. Setembro, 2003.

_____. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. "De Coimbra ao Rio de Janeiro: Os violeiros da família Couceiro e sua participação nas exposições regionais e internacionais". *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*. v. 29, p.291-321, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

VARONI DE CASTRO, Renato Moreira. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2013

Sobre o autor

José Jarbas Ruas é professor do Magistério Superior - UFT. É Mestre em Musicologia Histórica na linha de pesquisa História da Música brasileira e Ibero-Americana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013). Possui bacharelado em Música com habilitação em violão pela UFRJ (2010). É professor do Magistério Superior pela Universidade Federal do Tocantins na Licenciatura em Educação do Campo: Artes Visuais e Música, campus Tocantinópolis.

Recebido em: 11/09/2016

Aprovado em: 09/11/2016

VIOLÃO E IDENTIDADE NACIONAL: A “MORAL” DO INSTRUMENTO

ACOUSTIC GUITAR AND NATIONAL IDENTITY: THE “MORAL” OF THE INSTRUMENT

Carlos Fernando Elias Llanos
Universidade de São Paulo
flanos@usp.br

Resumo

O texto analisa parte da literatura sobre a história do violão no Brasil nas primeiras décadas do século XX, no contexto das complexas relações sociais e políticas da Primeira República na cidade de Rio de Janeiro. A ideia central é discutir a noção de violão-arte, que teria surgido a partir da tradição do violão erudito europeu (como construção de discurso), em contraposição a outras práticas violonísticas que a historiografia do instrumento não menciona ou o faz ressaltando sua progressiva aceitação “moral” e distanciamento do estigma da boêmia e a vadiagem. O texto conclui problematizando como o violão configurou-se como meio de execução e corporificação de representações sociais, que chamamos de instrumento-documento¹, violentamente empobrecido (pois, na passagem do século XIX ao XX ele era sinônimo de marginalidade), precariamente empregado, com escassa ou nula instrução formal (não havia onde aprender a tocar) e principalmente autodidata (aprendido na prática e na tradição oral).

Palavras-chave: Violão; Musicologia; Discurso; Identidade.

1 O termo foi criado com o intuito de evidenciar a dependência simbólica entre o violão e seu executante, dependência que afeta e ressignifica a ambos arbitrariamente e vive permeada de contextos complexos (sociais, culturais, políticos). Também, pretendo deslocar a atenção ao papel do violão como veículo e agente material e simbólico. Nas páginas seguintes explicarei com mais detalhe este e outros conceitos teóricos.

Abstract

The text analyzes part of the literature on the history of the guitar in Brazil, during the first decades of the twentieth century, in the context of complex social and political relations of the First Republic in the city of Rio de Janeiro. The central idea is to discuss the notion of guitar-art that would have arisen from the tradition of European classical guitar (as a discourse construction), as opposed to other guitar practices not mentioned in instrument's historiography or, when it does, is by highlighting its gradual "moral" acceptance and distance of stigma of bohemian and vagrancy. The text concludes questioning how the guitar set up as a means of implementation and embodiment of social representations, we call instrument-document, violently depleted (because, in the late nineteenth to the twentieth century it was synonymous with marginality), precariously employed, with little or no formal education (there was nowhere to learn to play) and mainly self-taught (learned in practice and oral tradition).

Keywords: Guitar; Musicolog; Discourse; Identity.

Lista de figuras

Figura 1 – Aviso de aulas de violão no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 1, n° 148, pp. 4, col. *Annuncios*, sábado, 09 de novembro de 1901. Domínio público. Referência: Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital.

Figura 2 – PEDERNEIRAS, Raul. *Scenas da vida carioca: caricaturas de Raul*. vol. 1. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas do Jornal do Brasil, 1924, p. 31. Domínio Público.

Introdução

Existem esforços por entender os processos complexos da construção da identidade brasileira desde o futebol², o samba³, os estudos de etnicidade⁴, a mídia⁵, a comida⁶, por citar só alguns.

No presente trabalho, um ponto de partida foi a época em que o Rio de Janeiro era o principal centro urbano, econômico e político do país. A sua peculiar efervescência cultural e seu papel na configuração de uma identidade brasileira⁷, na passagem do século XIX ao XX⁸, fizeram desta cidade um palco excepcional para compreender como iam sendo construídas as brasilidades no violão:

O instrumento chegou ao Rio de Janeiro num momento bastante peculiar na história da cidade. Não foram poucas e tampouco menos profundas as transformações econômicas e sociais vivenciadas pelos cariocas com a chegada da família imperial. A experiência de urbanização avassalou os diversos setores da sociedade, com marcadas transformações na paisagem, nas relações sociais, no cotidiano dos habitantes. [...] O violão espalhasse pela cidade na medida em que no ambiente urbano se

2 Cf.: DAMATTA, Roberto et alli. (1982), *Universo do Futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinalotheke.

3 Cf.: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2002; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2012

4 Cf.: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995; MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. São Paulo: Editora Vozes, 1999

5 Cf.: SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. São Paulo: Editora Vozes, 1999

6 Cf.: MACIEL, Maria Eunice. *Uma cozinha à brasileira*. *Revista Estudos Históricos*, vol. 1, no 33. Rio de Janeiro: FGV, 2004, pp. 25-39

7 Sobre esta particularidade, temos que “a abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior promoveu um grande fluxo de comerciantes e viajantes estrangeiros para o país, e vários deles deixaram descrições muito interessantes a respeito da vida e dos costumes do Brasil durante o século XIX. Boa parte desses relatos diz respeito ao Rio de Janeiro, onde a família real vivia. Exatamente por isso o Rio se tornou uma cidade “cosmopolita”, em que as pessoas mais abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser a europeia. Lá, mais fortemente, a difusão cultural do gênero de vida burguês, eminentemente urbano, começou a se desenvolver entre as elites”. (OLIVEN, 2002, pp. 18)

8 O Rio de Janeiro também teve um papel privilegiado na linha de pesquisa dedicada ao estudo das cidades no Brasil. Cf.: PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. 1999, 427f, Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

organiza e se difunde o conjunto de choro. Através dele depura-se o processo de tradução⁹ do repertório europeu para uma possível linguagem nacional. Inicialmente moldura instrumental amalgamada às formas de origem, a elas imprime caráter próprio, dando vazão ao surgimento do que se pode chamar “linguagem do choro”, articulação musical que transcende especificações de forma, de vestimenta e de conteúdo. Nenhum outro instrumento suscitou tantos comentários e críticas quanto o violão. Pau e corda que acalentou modinhas, embalou lundus e se fez tamborim para marcar e difundir o samba nascente. Instrumento de capadócio, capoeira, boêmios e malandros. Nessa maldição, a contrapartida simbólica: o atestado de timbre instrumental mais tipicamente brasileiro. O violão deu sempre o que falar. Nas críticas de jornais, nos concertos, na literatura. Envolveu a paixão dos que o defenderam, atraindo a mesma paixão daqueles que o atacaram (TABORDA, 2011, cap. 4).

O violão aqui possui uma dupla condição que denominarei de instrumento-documento¹⁰, pois assim desejo afirmar que é o elemento articulador de uma série de significados sociais a partir de sua existência física (enquanto objeto), e não é só depositário passivo de paixões que o defendem ou atacam, mas, como toda cultura material, constituiu-se num artefato ativo construído de modo a transformar materialmente, socialmente e ideologicamente (HODDER, 1998, pp. 114).

Também o violão é instrumento-documento, porque serve a uma linguagem específica (no caso, o choro) que faz dele um retrato, um ato de fé, testemunha, atestado e comprovante da idiosincrasia brasileira da época. Além disso, o violão acompanhou o processo de urbanização e o desenvolvimento da sociedade industrial, que produz problemas novos:

9 O termo tradução é contestável na medida em que o choro não necessariamente acabou sendo uma releitura do repertório europeu *strictu sensu*. Acredito que o sentido aqui é o de construção de uma linguagem musical.

10 O termo foi criado com o intuito de evidenciar a dependência simbólica entre o violão e seu executante, dependência que afeta e ressignifica a ambos arbitrariamente e vive permeada de contextos complexos (sociais, culturais, políticos). Também, pretendo deslocar a atenção ao papel do violão como veículo e agente material e simbólico. Nas páginas seguintes explicarei com mais detalhe este e outros conceitos teóricos.

O violão esteve presente na sociedade brasileira, tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações das camadas mais populares. Assumiu lugar único, **enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais**, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro de fins do século XIX às primeiras décadas do século XX. (TABORDA, cap. 4 — grifo nosso).

Tal “incapacidade artística” do violão (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 3) sentou as suas origens na soma de diversos fatores, entre eles: o “processo de reeuropeização marcado primordialmente pela franca subversão dos hábitos lusos” (TABORDA, 2011, cap 4), seu estigma como instrumento associado à vadiagem e à boemia (GLOEDEN, PEIREIRA, 2012, pp. 72) e arquetípico das seresteiras “orquestras de pobre”, mais tarde batizadas de “regionais” pelas rádios (BARTOLONI, 2000, pp. 76-79) e no amadorismo com que se aprendia e executava, pois, “à época, não havia no Brasil a categoria do artista virtuose, capaz de realizar façanhas e de se especializar num único instrumento” (TABORDA, 2011, cap. 2).

Por isso, este mesmo meio de execução e corporificação de representações sociais se configura como um instrumento-documento violentamente empobrecido (pois, na passagem do século XIX ao XX ele era sinônimo de marginalidade), precariamente empregado (ninguém vivia da música e muito menos tocando violão), com escassa ou nula instrução formal (não havia onde aprender a tocar) e principalmente autodidata (aprendido na prática e na tradição oral). Estas condições teriam dificultado sua mobilidade social e, conseqüentemente, o da parcela da população que ele representava.

No trecho a seguir, preste atenção aos referentes étnicos, à descrição das condições materiais, da vestimenta, às referências geográficas dos bairros, aos adjetivos:

[...] rapazelhos de calças abombachadas, grandes cabeleiras, lenço no pescoço e chapéu desabado, pardavascos, negros-crioulos, brancos [...] toda uma freguesia

perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil-réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espavento, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão debaixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos... É o Chico Chaleira do morro do Pinto, é o Trinca-Espinhas da Travessa da Saudade, no Mangue, o Chora-na-Macumba, o Janjão da Polaca, o Espanta-Coió, toda uma legião de cantores, de seresteiros, de serenateiros, a flor da vagabundagem carioca, essência, sumo, nata da ralé” (EDMUNDO, 2003, pp. 454).

Mas, podemos falar de um violão brasileiro ainda nessa época? Diversos autores coincidem em afirmar que o violão pode ser considerado como “arte” entre os anos de 1916 e 1917 (CASTAGNA, ANTUNES, 1994; CASTAGNA, SCHWARZ, 1993; TABORDA, 2011, pp. 87-96; GLOEDEN, PEREIRA, 2012; BARTOLONI, 2000, pp. 57-59).

Tudo aquilo que não se enquadrava dentro da definição de violão-arte, a tradição violonística “às avessas”, poder-se-ia entender como um tipo peculiar de história dos vencidos¹¹ do violão brasileiro, daqueles que acumularam experiências político-poéticas que, de um lado, devieram na inserção do instrumento como uma prática comum no convívio social e, por outro lado, construíram uma “outra performance brasileira” do instrumento.

É claro que ao inferir desta forma estou escolhendo deliberadamente apenas um lado da história, pois, embora o violão sofresse certo preconceito para a elite da época, resulta quase impossível acreditar que a própria não tenha tido ciência e, de fato, conhecimento do instrumento¹². Desejo chamar a atenção ao fato de que o violão era um instrumento que não compartilhava, na época, da moral do violino e do piano, considerados nobres¹³. Seja modinha ou fado, o violão e

11 O termo alude ao livro de Nathan Wachtel, *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Trad. de Antonio Escotado. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

12 Pois existiam métodos para aprender a tocar violão sem auxílio de professor e sem conhecimento de música, como veremos nas páginas seguintes.

13 Como bem confirma o comentário do Jornal do Commercio de 25 de julho de 1916, em referência à apresentação do violonista paraguaio Agustín Barrios no país: “Que o violão tenha um repertório limitadíssimo não admira, porque, com exceção do piano e do órgão, isso acontece a todos os instrumentos, até mesmo ao violino, cujos foros de nobreza ninguém contesta” (Apud BARTOLONI, 2000, pp. 58).

a guitarra portuguesa padeciam, até bem entrada a primeira década do século XX, o estigma de serem meros instrumentos “em cujas cordas palpitam tristezas, lágrimas e risos de dois povos intimamente ligados pela afinidade de raça, de coração e de língua”¹⁴ e, não obstante lhes era negado o Parnaso reservado a outros instrumentos “mais altos”¹⁵. Em todo caso, também poder-se-ia inferir a existência de uma tensão -insisto- moral, da performance pública do instrumento?:

O reconhecimento do violão como instrumento popular por excelência, não apenas pelo desempenho enquanto suporte harmônico dos gêneros da música típica, mas pela associação às camadas desfavorecidas da sociedade, foi o mote para sustentação do discurso erigido a partir de princípios do século XX, no qual, uma vez que essencialmente popular¹⁶, o violão deveria ser banido dos círculos onde a verdadeira arte seria praticada. (TABORDA, 2011, pp. 196).

No entanto, o mesmo violão desdenhado reaparecia aliviado de seu estigma nas mãos de intermediários culturais que, literalmente, lhe “lavavam a alma”, como no caso dos anúncios de jornal (Fig. 1) que ofertavam aulas do instrumento¹⁷, cuja escrita parece transparecer a intenção de não querer ser confundido com seus desordeiros pares.

14 Audição de guitarra. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.147, p.6, col. *Theatros e Musica*, sábado, 27 mai. 1916. (*Apud* CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 2)

15 Curiosa a forma como o texto apresenta uma noção de “povo” descrita de forma tão visceral (raça, coração, língua) e associada a determinados humores ou estados de ânimo (tristeza, lágrima, riso). Acredito que o violão e a guitarra portuguesa aparecem inseridos assim numa visão neoplatônica do corpo e alma opostos entre si, pela qual, aos primeiros caberia uma existência mortal, maculada, diferente da alegada espiritualidade de instrumentos como o violino e o piano. Cf.: MARCONDES, Danilo; JAPIASSU, Hilton. Neoplatonismo. In: *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. pp. 200.

16 Argumento que será melhor contextualizado nas páginas seguintes, pois essa relação foi bem mais complexa e demonstrou ter muitas conexões comuns, pelo qual não pode simplesmente ser reduzida apenas a uma rejeição do violão enquanto popular.

17 Não é o objetivo principal desta pesquisa fazer um levantamento minucioso deste tipo de publicações. Elas serão utilizadas na medida em que ajudem a entender o problema central: a construção das brasilidades no violão. Contudo, vale mencionar que o instrumento já aparecia em anúncios do *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (conhecido também como *Almanak Laemmert*), desde 1847. Cf. TABORDA, 2011, cap. 2

Professor de Violão

Lecciona-se este mavioso instrumento, por mnsica e sem musica, por methodo facil e rapido, garantindo a seus discipulos fazerem progressos em poucas lições, preços modicos.

Acceita recados para leccionar em casa de familias; por especial obsequio no estabelecimento de pianos e musicas dos srs. Buschmann, Guimarães & Irmão.

Rua dos Ourives n. 50.

Tambem lecciona na rua da Carioca n. 1 N.

Fig. 1. Aviso de aulas de violão. Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 1, n° 148, pp. 4, col. Anuncios, sábado, 09 de novembro de 1901.¹⁸

Podemos pensar numa comunidade formada por autodidatas, amadores e instrumentistas experientes (enquanto professores, não concertistas *strictu sensu*) como sendo um recorte das brasilidades violonísticas da época e parte de um legado empírico do violão brasileiro repleto de figuras das quais se tem pouca informação¹⁹. Imagino até como se o instrumento tivesse uma “vida pública” e uma “vida privada”: a de um “violão-arte” que almeja se alinhar aos postulados de um ensino

18 Conteúdo extraído do site da biblioteca digital da Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1901_00148.pdf> Acessado em 17 de maio de 2016.

19 Moraes ensaia uma explicação proveniente da área da História, que chama à reflexão: “No Brasil, a situação das pesquisas em torno da música de maneira geral e a popular de modo especial é bastante desigual e repleta de paradoxos. De um lado a bibliografia reproduziu há até poucos anos de modo evidente esse quadro genérico, seguindo a linha descritiva do **fato musical** ou baseando-se exclusivamente na **biografia do autor**, e, às vezes, promoveu uma interseção conservadora das duas interpretações” (Idem, 2000, pp. 207 – grifos nossos). Fora da academia, há exemplos sem os quais muitos da referida comunidade formada por autodidatas, amadores e instrumentistas experientes permaneceriam desconhecidos. Cf.: PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro: reminiscências dos chorões antigos. [Rio de Janeiro]: Typ. Glória, 1936. 210p. Em relação a esta publicação, recomendo a análise feita por Pedro de Moura Aragão, “O carteiro e a cultura popular na Belle Époque: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro”. In: Anais do SIMPOM, v. 2, n. 2, 2012, pp. 878-886.

musical europeu de séc. XIX, avesso ao “violão-povo”, sempre vigiado pela missão moralista das belas artes. Parte do discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música carrega este pensamento, que se estendeu até bem entrado o século XX:

Por todas estas considerações de palpitante interesse, e por ser a cultura da música útil, moral, e necessária, é que as Nações mais ilustradas do século em que vivemos têm-se esmerado em estabelecer Conservatórios, tendentes a propagar e conservar a arte em toda a sua pureza, cõscia de que as instituições humanas devem ter por base a moralidade, e que as Belas-Artes são essencialmente morais, porque tornam o individuo que as cultiva mais feliz e melhor cidadão. (SILVA²⁰ *apud* AUGUSTO, 2008, pp. 56-57)

“O violão brasileiro já é uma arte”.

Pesquisas musicológicas coincidem em informar quatro momentos marcantes na afirmação do violão no país e, conseqüentemente, na construção da sua identidade. O primeiro é o ano de 1908, que destaca a importância do poeta e músico Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)²¹:

O sucesso de Catulo abriu-lhe portas, a ele e ao violão, que de instrumento de boêmios virou instrumento nobre. Em 1908, o violão, pelas mãos e dedos de Catulo, entrou no Instituto Nacional de Música. O Catulo, poeta e violonista, foi convidado por Nair²² para os saraus do Palácio. E desde o começo encantou a todos com a sua simplicidade e maestria no verso e no violão (RODRIGUES, 2002, pp. 75).

20 SILVA, Francisco Manuel. Discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música. Rio de Janeiro, 1848. Documento manuscrito. Biblioteca Nacional. Seção de Manuscrito: II, 34,26,42.

21 Sobre a importância de Catulo, cf.: CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 2; e MARCONDES, 1998, p.190.

22 Nair de Teffé, esposa do então presidente (1910-1914) Marechal Hermes da Fonseca.

O próprio Catulo também relataria sua “façanha”, embora simbólica:

Em 5 de julho de 1908, dei uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música, de que era diretor o maestro Alberto Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa. Fiz, como já disse o grande Hermes Fontes, uma grande reforma na modinha, civilizando-a. Está ganha a primeira batalha. **Penetramos na fortaleza dos clássicos...** Mas ainda falta alguma coisa. (MAUL, 1971, pp. 67 *apud* TABORDA, 2011, pp. 190 – grifo nosso).

O esforço de Catulo na época apenas deixou registrado um desejo de espaço social para um “violão-arte” moralizado pela chancela do Instituto Nacional de Música, com a qual buscava não se fazer confundir com o “violão-povo”, daí que buscasse “apresentar-se, e a seu grupo de músicos, como gente ‘honesto’, ‘funcionários públicos’, ‘devidamente trajados’, ‘diplomados pelo Instituto Nacional de Música’ etc” (FERLIM, 2011, pp. 190).

Do fato é possível deduzir que o instrumento tinha uma carga moral bastante negativa mesmo para aqueles que o praticavam nos moldes dos métodos europeus que já circulavam no Rio de Janeiro²³ e posteriormente se produziram no país²⁴. A história do violão na sociedade brasileira era, pois, vivida por todos, independentemente da classe social. O que mudava era o grau e ciência do preconceito que isto significava, assim como as formas de lidar com ela.

23 “O músico francês Pierre Laforge, que por volta de 1834 estabeleceu negócio no Rio de Janeiro dedicando-se a impressão regular de peças musicais, foi o responsável pela introdução na sociedade carioca do primeiro método de viola francesa, já por esta época denominada violão. Na sessão de música do Jornal do Comércio de 1^o de março de 1837 publicou o anúncio “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia número 89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: método de violão segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido por J. Crocco” (TABORDA, 2011, pp. 73).

24 Os primeiros que viriam inaugurar uma série de lançamentos a princípio do século XX foram o *Indicador dos acordes para violão tendo por fim adestrar em mui pouco tempo a qualquer indivíduo ainda sem conhecimento de música, no acompanhamento do canto e instrumentos*, de Miguel José Rodrigues Vieira (1851, em Pernambuco) e o *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, independente de mestre, e sem conhecimento algum de música* (1876, no Rio de Janeiro). Cf.: TABORDA, 2011, cap. 3).

Outro momento é 1916, ano em que o violão concentrou as atenções da capital pelas mãos do concertista paraguaio Agustín Barrios (1885-1944)²⁵ em sessão reservada à imprensa, poetas, escritores e artistas, no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio*²⁶:

○ Sr. Barrios, o illustre violonista paraguay que ouvimos hontem na audição que offereceu á impresssa no salão do Jornal do Commercio, é um continuador da obra de Aguado, Carulli e Carcassi, não só como virtuose, também como compositor. O auditório numeroso que o appaudio, estava consciente de que tinha diante de si um artista ignorado, mas realmente notável... Em todos estes números elle foi de uma correcção impeccavel, nitido nos trechos de virtuosidade, cantante nas melodias singelas, brilhante nos accordes cheios, claro nos trinados, admirável no vibrato gemente e expressivo, preciso nos harmônicos e fiel sempre ao pensamento musical. (*apud* DELVIZIO, 2011, pp. 73)

Uma figura como Barrios, que também compunha as peças que tocava e dominava um variado repertório (ANTUNES, 2008, pp. 24), foi de utilidade àquela parcela da sociedade que acreditava numa “viabilidade musical” do instrumento (algo como um ato de justiça para tirar o violão da vadiagem e levá-lo a outras “alturas”²⁷ musicais) quanto no seu “decoro moral” (tanto pelo repertório escolhido como pela utilização de uma técnica instrumental, isto é, uma razão-mecânica de tradição europeia²⁸).

25 Mencionamos o concerto de Barrios no Rio de Janeiro pela repercussão que teve, mas ele já tinha se apresentado pela primeira vez no país em 28 de agosto de 1915, em Porto Alegre (RS) também em sessão reservada à imprensa, pois, “era de praxe que o concerto à imprensa local fosse oferecido antes das apresentações públicas, a fim de dar oportunidade para a crítica preparar os ouvintes”. Cf.: DELVIZIO, 2011, pp. 48.

26 *Jornal do Commercio*, terça-feira, 25 de julho de 1916. Theatros e Musica — O Primeiro Violonista do Mundo.

27 Na mesma matéria de jornal, o seu autor lamenta: “Sem querer dar ao violão a **hierarquia aristocrática do violino**, do violoncelo e de outros instrumentos que, como ele, tiveram no alauêde o seu remoto ancestral, em todo caso acreditamos que **não se faz ainda ao violão a justiça que lhe é devida** — o que, até certo ponto, se explica pela dificuldade da técnica do instrumento que ninguém, quase, tenta vencer e dominar, desanimados todos pela igualdade do timbre que lhe dá uma feição de monotonia”. (*Ibid.* -grifos nossos)

28 Barrios estudou a partir dos preceitos didáticos de Dionisio Aguado, Fernando Sor, Julián Arcas, e Carlos García Tolsá. Cf.: GONZALES, s/n, p.14 *apud* EID, 2012, pp. 32; DELVIZIO, *op. cit.*, pp. 27-28.

Tudo isto, somado a um desconhecimento do repertório violonístico²⁹, forneceu à imprensa da época o pretexto para canalizar suas críticas a uma “suposta falta de qualidade da produção violonística brasileira” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 3), por ocasião da passagem do músico paraguaio.

No multicultural e estratificado complexo cultural chamado violão brasileiro³⁰ de meados do século XIX e inícios dos XX, autodidatas, amadores e instrumentistas experientes não se vislumbravam solistas à altura desejada³¹. Era como se tudo o que incumbisse ao violão, ao “processo de formação de uma escola violonística”, por assim dizê-lo, fosse popular, “quase que só definida pela maneira de tocar” (OROSCO, 2001, pp. 20), no sentido de que carecíamos de virtuosos, literatura (repertório) e técnica instrumental (ZANON, 2006, pp. 81). Em soma: na vinda de Barrios muitos perceberam que no Brasil apenas chegávamos a uma “proto-erudição” no instrumento³².

1916 também é o ano em que o violonista Américo Jacomino (1889-1928), apelidado Canhoto³³, estreia nos palcos do Teatro Municipal e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ambos lugares consagrados à cultura musical da elite paulistana da época.

29 “Manuel Bandeira, em 1924, apesar de elogiar a sonoridade do instrumento, desconhece totalmente as composições para violão, daquele período ou de épocas anteriores”. Cf.: BANDEIRA, 1924, pp. 463 apud CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 4.

30 Independente das origens culturais (ex.: nacionais ou estrangeiras) e condição de vulnerabilidade social (ex.: elite, comerciante ou empobrecido).

31 Existem exceções que as pesquisas reiteram, tais como Levino Albano da Conceição, Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco e Quincas Laranjeira. Destes e outros, assim como dos critérios para a escolha dos nomes, falaremos nas páginas seguintes.

32 “Actualmente ainda temos solistas do violão de merecimento incontestável como os Srs. Brant Horta, Ernani de Figueiredo e raros mais que não tivemos ainda ensejo de ouvir. O Sr. Barrios, porém, emerge de entre os seus colegas com um relevo frisante, porque consegue do violão o máximo de efeitos da mais variada espécie; Ele levantou o violão a uma hierarquia superior. Tocado pelo Sr. Barrios, não conhecemos, **com exceção do piano ou dos instrumentos de teclado**, nenhum instrumento que, como o violão, se preste ao canto e ao acompanhamento simultâneos, com a riqueza de recursos que tem esse instrumento, aristocratizado por Carulli e Aguado, e com uma surpreendente formação de accordes, que se sucedem indefinidamente, encadeados pelas modulações do mais estranho sabor.” (sic.), *Jornal do Commercio*, quinta-feira, 10 de agosto de 1916. *Theatro e Musica – Concertos – Recital – Barrios*. -grifo nosso). O mesmo sentimento de que ainda o país não tinha violonistas concertistas permanecerá vigente por vários anos. Cf.: POMBO, 1929, s.p. apud TABORDA, 2011, pp. 100.

33 Pois aprendeu a tocar sem inverter a posição das cordas, isto é, as três primeiras cordas do violão – as agudas – com o polegar da mão esquerda, e as graves – os baixos – com o dedo anular, médio e indicador. (TAUBKIN, 2004, p.35 apud ESTEPHAN, 2007, pp. 40)

Chamado de “Rei do violão brasileiro”³⁴, “o aplaudido violonista da Casa Edison” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, pp. 6), Jacomino está entre os primeiros a sintetizar o gosto da população da época pelo violão seresteiro, em particular a valsa (BARTOLONI, 2000, pp. 112). Embora autodidata, Canhoto guardava afinidades com o violão “tarreguiano” no sentido em que este “não tinha um perfil muito diferente do repertório praticado aqui (pequenas peças românticas, música de salão e transcrições)” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, pp. 79).

A seguir, no ano de 1917, destaca-se a passagem de Josefina Robledo (1892-1972), “que possuía a credencial de ter sido aluna de Francisco Tárrega (1852-1909), grande nome da música espanhola, que viria a estabelecer os fundamentos da escola moderna” (TABORDA, 2011, cap. 2):

“Realisa-se esta noite, no Conservatorio Dramatico, o anunciado concêrto desta notavel artista, com a cooperação do distincto violinista sr. Fernando Molina. Vae o nosso publico travar conhecimento com uma senhora **em cujas mãos o violão attinge a mesma hierarchia da harpa, do piano e do violoncello**, dizendo pelas suas cordas a musica dos grandes mestres e produzindo uma suavidade de sons que deleita os assistentes. A sra. Robledo é, com effeito, um temperamento impressionavel, que allia á delicadeza da execução um sentido de interpretação desenvolvidissimo”. (*sic.* — grifo nosso)³⁵

Voltando um pouco atrás, na noção de instrumento-documento, temos que a então capital do país recebeu entre 1916 e 1917 duas presenças estrangeiras muito peculiares, mas que causaram o mesmo impacto: o de revelar as possibilidades performáticas do violão e, consequentemente, confirmar a sua viabilidade social (se o pensarmos enquanto projeto ideológico de um “violão-arte”).

Por um lado, Barrios representava o legado do violonista autodidata, “que acrisolou sua refinada técnica e seu latino-americano gosto

34 *Faleceu o maior violonista Brasileiro: Canhoto foi o vencedor do concurso “O que é nosso”*. Folha da Manhã, São Paulo, 08 set. 1928, apud BARTOLONI, 2000, pp. 113.

35 “Josefina Robledo”. O Estado de São Paulo. col. Artes e Artistas, domingo 29 de julho de 1917, pp. 4.

no consistente e conservador ambiente violonístico da Baía do Prata, tocando em um violão com cordas de aço” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, pp. 81-82) enquanto seu par de nacionalidade espanhola “era literalmente uma dama do violão moderno³⁶ da época” (*Ibid.*). Ambos viveram alguns anos no país³⁷, tendo maior repercussão as suas apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo.

Deixando de lado certas interpretações subjetivas da imprensa da época, com sua linguagem quase literária³⁸, fica a pergunta sobre qual teria sido o impacto da presença de ambos os violonistas na grande “comunidade” de anônimos autodidatas, amadores e instrumentistas experientes.

No caso de Barrios, estamos frente a um instrumento-documento bastante complexo: é um violão muitas vezes elogiado pela versatilidade (EID, 2012, pp. 52-60) e outras tantas criticado pela rudimentariedade (DELVIZIO, *op. cit.*, pp. 180)³⁹; é uma opção político-poética que encarnou o *alter-ego* “Mangoré”⁴⁰; é um paraguaio que viveu grandes decepções em sua terra natal⁴¹ e teve muita vontade em desbravar o Brasil⁴².

Em contraste à efusividade guarani, o instrumento-documento de Robledo, que se conta entre os mais sobressalientes discípulos do lendário Tárrega (PRAT, 1934, pp. 264), trouxe o refinamento europeu das cordas de tripa⁴³ e, evidentemente, uma leitura feminina daquele instrumento tão desmoralizado pelo preconceito aos seresteiros:

36 Moderno enquanto os ensinamentos de Tárrega foram assim considerados na passagem do séc. XIX e boa parte das primeiras décadas do XX. Cf.: TANENBAUM, 2003, pp. 183-184.

37 Para Robledo, entre 1917-1923, cf.: PRAT, 1934, pp. 263-264. Para Barrios, entre 1915-1920 a primeira vez, e entre 1929-1931 a segunda vinda. cf.: DELVIZIO, 2011, pp. 46-153.

38 Cf.: SODRÉ, Nelson Werneck. A grande imprensa. In História da imprensa no Brasil. 4ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, pp. 251-390

39 Pelas críticas ao uso de cordas de aço.

40 Cf.: *Ibidem*, pp. 185-191.

41 Cf.: *Ibid.*, pp. 155, 184.

42 Com “cerca de 187 performances [entre elas saraus, concertos, participações em cinemas, rádios e etc.] em 36 cidades de 14 estados brasileiros durante suas duas turnês” (*Ibid.*, pp. 174)

43 Pois, “as cordas de aço – muito comuns no Brasil, por sua maior durabilidade, resistência e fácil acesso – eram impensáveis dentro da estética tarreguiana e segoviana” (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, pp. 80)

Assim, o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribui para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto. (PORTO, NOGUEIRA, 2007, pp. 7).

Até aqui, estas datas (1908, 1916 e 1917) e nomes (Catulo de Paixão Cearense, Agustín Barrios, Américo Jacomino e Josefina Robledo, respectivamente) podem ser de utilidade para confrontá-las com outras questões que atravessaram a vida musical do eixo Rio-São Paulo e foram fundamentais para definir as identidades do violão brasileiro e suas leituras (morais, políticas e poéticas) na sociedade: a instalação da indústria fonográfica, o circuito comercial das artes (lugares e formatos de apresentação, interação de linguagens etc.) e o conceito de popular e erudito na passagem do século.

O violão brasileiro sempre foi uma arte

O violão na virada do século é permeado por diversos eventos próprios da vida moderna que expandiram as atividades poéticas e musicais, “fosse no mercado editorial, no mercado mais amplo de diversões que incluía os circos, teatros e festas da capital federal, fosse, ainda, no incipiente mercado fonográfico” (FERLIM, 2011, pp. 190).

Entre a nascente produção de discos e a chegada do rádio, nas primeiras décadas do século XX, surge uma relação de poder ímpar na socialização da música: aparece a figura do ouvinte consumidor (BARTOLONI, 2000, pp. 64-67), principalmente nas emissões radiais que submetem o país a um repertório popular massivo (e urbano, pois o epicentro radial é metropolitano), concomitante ao legado oscilante entre o erudito e o popular (tradicional e/ou folclórico). Nessas primeiras décadas, Américo Jacomino (“Canhoto”) já iniciava sua carreira profissional e sua escalada discográfica (ANTUNES, 2002, pp. 53-55). É o motor do progresso econômico que iria capitalizar a moral do violão-povo numa estratégia de mercado com evidentes implicações sociais:

"Foi por meio deles [os violonistas] que nossas fábricas de discos se puseram em contato com o **povo**. É assim que a *Columbia Gramophone Company* já tem em São Paulo funcionários encarregados de montar naquela capital um grande *Studio*, pretendendo fazer o mesmo aqui". (Violão em Discos, 1928, pp. 20 *apud* Bartoloni, op. cit, pp. 65 – grifo nosso).

Porém, analisando o cenário da Primeira República (1889-1930) boa parte da historiografia do violão (conforme elencado no subtítulo anterior) persiste no discurso de uma cultura violonística nacional resgatada graças a uma erudição de concerto, que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes. Esta continuidade não chamaria a atenção se fosse apenas o relato, por exemplo, da implantação da tradição violonística europeia no Brasil. Em seu lugar, acaba registrando, nos códigos de uma cultura de tradição escrita, o apontamento de um cânone e, quiçá o mais importante, a aplicação de uma metodologia etnocêntrica e positivista para compreender os percursos do instrumento em nosso país, face aos avanços da modernidade:

[...] para o historiador da arte, o cânone pode ser uma armadilha. Orientar-se unicamente por ele significa renunciar à pesquisa original de fontes e reproduzir ingenuamente os discursos tradicionais. A ideia dos grandes autores e obras, bem de acordo com o paradigma historiográfico herdado do século XIX, foi fundamental para a construção do discurso predominante na história da música ocidental e, via de regra, foi reiterada pelos estudiosos da música popular⁴⁴ até recentemente. (BAIA, 2012, pp. 72).

Estas considerações foram apontadas, principalmente, a partir de trabalhos na área da História, preocupados com o escasso relativismo (e conseqüente reiteração de dados sem maiores questionamentos) na produção bibliográfica da história da música, em particular as pesquisas musicológicas que estabelecem uma distinção entre "o fazer ciência e o fazer arte" (MORAES, 2000, pp. 209). Se trata de um *corpus*, um discurso ordenador produzido a partir de três aspectos: a biografia do

44 Paradigma historiográfico que também está presente na construção do discurso predominante na história da música erudita ou de concerto.

grande artista, o centralismo na obra de arte, e a autonomia dos estilos, gêneros ou escolas artísticas (Id., pp. 206).

O primeiro aspecto celebra a epifania do gênio musical, seu caráter de artifice, sua essência, sua indole geradora de transformações e mudanças no campo das artes; o segundo aspecto deriva numa construção ontológica da forma, estrutura e linguagem, enquanto que a autonomia dos estilos é a transposição da mesma visão ontológica desta vez aplicada aos gêneros. Note-se em todos estes aspectos o distanciamento de outros contextos (político, social, econômico, cultural) que reforçam uma compreensão fenomenológica dos eventos e, porque não, sua condição de narrativas totalizadoras.

Eis que penso: o violão foi um instrumento que sofria de preconceito na sociedade como um todo? Para identificar melhor os atores da sociedade, caberia perguntar quem considera o violão um instrumento desmoralizado e associado à vadiagem? Possivelmente a imprensa e a elite política e econômica da época, junto a seus representantes institucionais (acadêmicos, escritores, músicos, juristas etc.). Que porcentagem da população representam todos eles em relação aos “desmoralizados violonistas”? Possivelmente menos do 10% da população. Então, podemos afirmar que na passagem entre o século XIX e XX o Brasil já possuía um complexo cultural chamado violão brasileiro que, embora amaldiçoado por uma minoria poderosa, era desde sempre emblemático e prolífico para uma grande maioria de anônimos autodidatas, amadores e instrumentistas experientes. Por isso, quando as pesquisas musicológicas se referem ao estigma do violão no Brasil das primeiras décadas do século XX, o fazem repercutindo o discurso daquela minoria, fazendo da vergonha de poucos “A” vergonha nacional.

E será que esta vergonha é correlata de um discurso maior? Abreu e Gomes (2009) chamam a atenção para uma periodização da história republicana do Brasil imaginada e adotada pelos ideólogos autoritários das décadas de 1920/30 (e muito vigente até nossos dias), que acusam a Primeira República de liberal, oligárquica, fraca, inepta, europeizante e política e culturalmente afastada do ‘povo brasileiro.’ ” (Id., pp. 3). Se trataria de uma narrativa inventada que deliberadamente não destaca ou ignora outras dinâmicas sociais, políticas e culturais.

Quer dizer, marginaliza-se, nunca ingenuamente, todo um conjunto de vivências, envolvendo diferenciados grupos sociais, que demandavam políticas às autoridades públicas, propondo e implementando uma série de iniciativas através de suas formas de associativismo, fossem elas na área da educação, da saúde, da política econômica, da regulamentação do mercado de trabalho e da expressão cultural, entre outras. Um processo de escolhas do que lembrar e do que esquecer que é obra política articulada desde os anos 1920, mas que permanece tendo vigência na historiografia e no ensino de história sobre a Primeira República. (Id., pp. 4).

Fazendo uma relação com o capítulo anterior, caberia inferir a existência de um discurso de construção da brasilidade violonística marcado pela culpa de não ter desenvolvido uma relação aristocrática com o instrumento, como também de sermos “essencialmente” bárbaros ao não procuramos “naturalmente” a sua sofisticação técnica? Esse discurso também carregaria, implicitamente, a exclusão de outras metodologias e experiências didáticas que não resultem num virtuosismo de concerto. Portanto, a tradição escrita (literatura do violão erudito) simbolizaria o que há de mais desenvolvido (em termos evolucionistas, progressistas e positivistas), deixando para o folclore nacional o papel de saberes de tradição oral, e para o popular-massivo o papel de saberes de tradição fonográfica. Mas, a história nos demonstra de que o Brasil não era só isso:

Se intelectuais e governantes na Primeira república de fato defenderam e incrementaram políticas excludentes, autoritárias e dentro de um gosto tido como europeu, as avaliações sobre o período não podem se restringir a isso. Músicos [do] Instituto Nacional de Música, antes da Semana de arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira. No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade. Por outro lado, “músicas populares”, como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial e de diversões, exatamente entre o final do século XIX e início do XX. Não precisaram das décadas de 1920 e 1930 para serem identificadas como coisas nacionais. (ABREU, 2011, p.73).

Homologamente poder-se-ia pensar o violão brasileiro e suas apropriações “nativas” que tanto nasceram do conhecimento empírico do instrumento como da circularidade entre as elites e a música popular (VIANNA, 2002, pp. 37-54), razão pela qual somos convidados a relativizar: até que ponto há certeza de que 1916 é mesmo o ano que o violão brasileiro se torna arte? (CASTAGNA, ANTUNES, 1994). Em que tipo de violão se pensa esta afirmação? Em que contextos estão ancorados o grau de relevância dos eventos musicais desse ano (os concertos de Josefina Robledo, Agustín Barrios e Canhoto)? Se definitivamente “os exemplos de intelectuais e políticos racistas e europeizantes não podem servir para resumir a história cultural e política da Primeira República” (ABREU, GOMES, 2009, pp. 13) o que pode ser feito para trabalhar esta lacuna historiográfica do violão brasileiro, que diz respeito apenas das “histórias de vencedores” do violão de concerto? Como fica a paisagem violonística de anônimos autodidatas, amadores e instrumentistas experientes e suas “histórias de vencidos”? Também é necessário questionar como ficam as relações de poder entre a brasilidade de — por exemplo — um violonista de valsas que toca “por música” (lendo partitura) e um violonista que toca “sem música”⁴⁵:

Devemos também promover a crítica do temperamento igual, que elimina as riquezas melódicas de culturas não ocidentais. É preciso que se questione a escrita como meio de controle e desfazer o divórcio romântico-modernista entre o escrito e o oral em música. Uma música de tradição oral pode se transformar através da escrita e conhecer uma segunda vida dentro de um outro contexto cultural. (CÂMARA DE CASTRO, 2013, pp. 50).

Na prática, ambas as “frentes de linguagem” (o popular e o erudito) estiveram misturadas, seja na performance ou na técnica composicional. A diferença entrou em ação na hora de abrir os portões da Academia: não se reconheceu nem se enxergou alguma erudição oral no autodidata, no legado simbólico do amador, do profissional experiente, base de uma identidade do violão brasileiro que já existia na radiografia da cidade. Bastava perguntar, como parafraseando uma charge de Paderneiras, “dize-me o que tocas... direi de que bairro és”.

45 Que na fala coloquial é o músico que toca “de ouvido”.

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adjacências)



“A noite o plenilunio é como um sonho?... (S. Christovam, Villa Isabel, e vizinhanças).



“Non támo più!...Vorreï morir!...” (Botafogo, Copacabana, Gávea, e outras babéis)

Fig.2. Desenhos de Raúl Paderneiras, em *Cenas da Vida Carioca*, de 1924. (NERY, 2000, pp. 156). Em que bairros o violão brasileiro *sempre* foi uma arte?

Referências

ABREU, Martha. "Histórias musicais da Primeira República". *ArtCultura*, Uberlândia: v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

ANTUNES, Gilson. "Américo Jacomino "Canhoto" e o início do violão solo em São Paulo". In *ANAIS DO II SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP*. Curitiba: EMBAP, 2008.

AUGUSTO, Antônio. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República – 1816-1914*. 2008, 281f. Tese (Doutorado em História Social) Rio de Janeiro: UFRJ: PPGHIS.

BAIA, Silvano Fernandes. *A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos*. *ArtCultura*, Uberlândia: v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que faz escola*. São Paulo 1900-1960. 2000. 310f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. "Educação: o campo maior da pesquisa em música". In *ANAIS DO SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA*, SEFIM/UFRGS. Porto Alegre: v. 1, n. 1. 2013, pp. 44-53.

CASTAGNA Paulo; ANTUNES, Gilson. "1916: o violão brasileiro já é uma arte". *Cultura Vozes*, São Paulo: ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.

CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. "Uma Bibliografia do Violão Brasileiro (1916-1990)". *Revista Música*, vA, n.2. São Paulo: 1993, pp. 190-218.

DELVIZIO, Cyro Mauricio. *Agustín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro*. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

EID, Félix C. *Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios “Mangoré”*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo.

ESTEPHAN, Sérgio. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo: 2007. 257f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP.*

FERLIM, U. D. C. “Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros”. In *O longo século XIX. Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: v. 24, n. 1, jan./jun. 2011, pp. 171-192.

GLOEDEN, Edelson; PEREIRA, Marcelo F. “De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil”. In *Composição, Revista de Ciências Sociais*, n° 10, ano 6. Campo Grande: UFMS, 2012, pp. 68-91.

GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. “A nova ‘Velha’ República: um pouco de história e historiografia”. *Tempo*, Niterói: Ed. da UFF, v. 13, n° 26, jan. 2009.

HODDER, Ian. *The interpretation of documents and material culture*. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. *Collecting and interpreting qualitative materials. Handbook of qualitative research paperback edition*, vol. 3. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998, pp. 110-129.

MORAES, J. G. V. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Rev. Brasileira de História*, v. 20, n° 39, 2000, pp. 203-221.

NERY, Laura Moutinho. *Cenas da Vida Carioca, Raúl Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. 2000. 269f. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro.

OLIVEN, Ruben George. "Cultura Brasileira e identidade nacional (o eterno retorno)". In *O que ler na ciência social brasileira: 1970-2002*. Brasília: Editora Sumaré, 2002, pp. 15-43.

OROSCO, Mauricio Tadeu dos Santos. *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Música. São Paulo: 2007. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf> (acessado em 22/11/2015).

"Robledo". In PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934. pp. 263-264.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Nair de Teffê: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2002.

ZANON, Fábio. "O violão no Brasil depois de Villa-Lobos". *Violão com Fábio Zanon*, v. 1, 2006.

Sobre o autor

Violonista e Etnomusicólogo. Doutorando em Música (PPGMUS-E-CA/USP) e Mestre em Música (IA/UNESP). Professor de Violão Popular na Fundação da Artes de São Caetano do Sul. Autodidata, prosseguiu seus estudos de especialização no instrumento com Celso Delneri e Paulo Porto Alegre (EMM). Já compôs peças para violão baseadas nos ritmos da costa peruana e na música popular brasileira. Temas do seu interesse: violão latino-americano, etnomusicologia do violão, repertório crossover para violão erudito e popular, ensino do violão popular.

Recebido em 12/09/2016

Aprovado em 16/12/2016



Revista da Tulha

USP