

ALMIR SATER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A  
INSTRUMENTAÇÃO DA COMPOSIÇÃO “LUZEIRO” DO  
ÁLBUM *INSTRUMENTAL*, LANÇADO EM 1985

*ALMIR SATER: CONSIDERATIONS ON THE INSTRUMENTATION  
OF “LUZEIRO” IN THE ALBUM INSTRUMENTAL, LAUNCHED  
IN 1985*

Max Junior Sales  
Universidade de São Paulo  
maxjsales@usp.br

## Resumo

No Brasil, os primeiros discos gravados no segmento da música instrumental de viola são da década de 1960. Neste segmento, músicos e pesquisadores reconhecem algumas inovações inauguradas pela produção do músico Almir Sater. Tomando como referência a audição crítica de discos instrumentais de outros violeiros, buscamos neste artigo tecer algumas considerações sobre o tratamento dado à instrumentação da composição “Luzeiro”, registrada no ano de 1985 em seu disco intitulado *Instrumental*. Ao término deste trabalho, verificou-se a grande relevância que esse aspecto representa para essa gravação da composição.

**Palavras-chave:** música brasileira; música instrumental; viola de dez cordas; Almir Sater; Luzeiro.

## Abstract

In Brazil, the first recordings recorded in the instrumental music segment of Brazilian ten-string guitar are from the 1960s. In this segment, musicians and researchers attribute some innovations to the production of musician

Almir Sater. Taking as reference the critical hearing of instrumental discs of other Brazilian ten-string guitar instrumentalists, we seek, in this work, to make some considerations about the treatment given to the instrumentation of the composition *Luzeiro*, registered in 1985 in his disc entitled *Instrumental*. At the end of this article, we verified the great relevance that this aspect represents for this recording of the composition.

**Keywords:** Brazilian music; instrumental music; Brazilian ten-string guitar; Almir Sater; Luzeiro.

## Introdução

O aspecto solista na prática da viola no Brasil é percebido tanto no fazer musical dos violeiros tradicionais<sup>1</sup> que não registraram seus trabalhos em disco quanto nas gravações de músicas caipiras a partir do final da década de 1920<sup>2</sup>. Porém, somente a partir da década de 1960 compositores e instrumentistas ligados à viola de dez cordas<sup>3</sup> começaram a registrar em disco suas primeiras produções no campo da música instrumental. Essa produção é marcada pela influência de diferentes linguagens musicais, que vão desde a já

---

1 Dois projetos se dedicaram a estudar este tema: Viola instrumental brasileira, organizado por Andréia Carneiro de Souza (2005), e Um Brasil de viola, produzido pelo violeiro Cacai Nunes em 2010.

2 “Em 1929, [Cornélio Pires] pagou com recursos próprios a gravação do primeiro disco contendo músicas, anedotas e poesias caipiras na Byington & Company, representante da gravadora Colúmbia no Brasil. O sucesso dessa primeira experiência levou Cornélio Pires a gravar outras séries e despertou o interesse das gravadoras para explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas, como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardino, que produziram um vasto repertório considerado atualmente como a música sertaneja de ‘raiz’” (ZAN, 2003, p. 6).

3 Optamos pela utilização desta nomenclatura, pois acreditamos que ela abarca com maior precisão a produção musical estudada neste trabalho. O termo “viola caipira”, por exemplo, pode designar não só uma característica estrutural da construção do instrumento, como também uma maneira de tocá-lo que é típica do Sudeste e do Centro-Oeste do Brasil (VILELA, 2013); neste caso, violeiros nordestinos que também produziram seus trabalhos instrumentais com a viola de dez cordas seriam excluídos. Já o termo “viola brasileira” não foi utilizado, pois pode dar a entender que nossos estudos englobam também outros tipos de viola de origem nacional, como a viola dinâmica, viola de Queluz, viola machete, viola de fandango, viola de buriti, viola de cocho, viola de cabaça etc.

citada música caipira do Centro-Oeste e Sudeste do Brasil até a música clássica. Neste artigo, para realizar algumas considerações a respeito do tratamento dado à instrumentação da composição “Luzeiro”, tomaremos como referência um histórico de gravações de discos inseridos no segmento da viola instrumental.

## Ouvir música

Vilela (2014) reafirma a importância do uso de fontes primárias (os discos) em uma pesquisa musicológica quando se pode ter acesso a elas. O autor busca, ainda, mostrar como esta prática contribui para a não perpetuação de cânones. Para isso, parte da diferenciação entre *informação e experiência*, proposta por Jorge Larrosa Bondia:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça [...] O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. (Bondia, 2002, p. 21 e 22)

Em seu artigo, Vilela (2014) traz essa diferenciação realizada por Bondia (2002) para o campo da musicologia, no qual *informação* se refere a dados sobre determinado objeto transmitidos de uma pesquisa a outra sem as necessárias reflexões; e a *experiência* seria o confronto das informações contidas na literatura já produzida a respeito deste objeto com a prática da “fruição” musical, pois “a percepção obtida disso amplia o entendimento do objeto” (VILELA, 2014, p. 130). O autor menciona que tem se tornado cada vez mais

comum a realização de estudos musicológicos utilizando como fonte apenas a literatura que existe a respeito, excluindo completamente o registro da fonte sonora, ou seja, a música em si.

Para Vilela (2014, p. 102), a literatura é importante na “construção da imagem e do conhecimento a ser estudado”, mas, muitas vezes, quando a audição de um disco não é tomada como fonte, corre-se o risco de perpetuação de algumas visões equivocadas.

Assim, perpetuam-se as visões dos que primeiro escreveram sobre um tema, as quais são fixadas; visões essas que nem sempre foram as mais corretas, mas, pelo peso acadêmico de quem as escreveu, tornam-se a matéria-prima desses estudos. Ou seja, mais que o acontecimento musical, perpetua-se a percepção de alguns sobre esse acontecimento. (VILELA, 2014, p. 102)

Referindo-se à canção, o autor a reconhece como um fenômeno polissêmico que pode e deve ser estudado pela perspectiva de diferentes campos: história, ciências sociais, jornalismo, literatura, geografia etc. Todas essas visões servem para enriquecer o entendimento dela, mas a música, seu principal veículo, deve “entrar no mérito das questões musicológicas” (VILELA, 2014, p. 103).

Devido à inexistência de pesquisas relativas à produção musical instrumental de Almir Sater, neste artigo pretendemos utilizar as reflexões supracitadas como referencial metodológico, a fim de tecer algumas considerações sobre a instrumentação da composição “Luzeiro”.

## Almir Sater

O músico sul-mato-grossense é cantor, compositor e instrumentista. Possui doze discos gravados na carreira, sendo o primeiro intitulado *Estradeiro* (1981), e o último, *+AR* (2018), em parceria com Renato Teixeira. Sua obra perpassa uma diversidade significativa de influências, como a música paraguaia, o rock, o blues, a música árabe, a música clássica e a MPB.

Almir Sater tem intensa atividade como instrumentista. Além de composições instrumentais distribuídas na discografia como um todo,

dentre os doze álbuns lançados, dois são instrumentais: *Instrumental* (1985) e *Instrumental dois* (1990). Embora já no início da década de 1980 Almir já tenha se estabelecido como músico, a relevância desses dois álbuns para sua carreira contribui para que alguns músicos e pesquisadores atribuam ao seu trabalho muitas inovações inauguradas no universo da música instrumental de viola. O pianista, compositor e regente Nelson Ayres se refere à obra do músico como uma das responsáveis por “levar o instrumento a alturas nunca antes imaginadas”, extrapolando os “limites técnicos e musicais, fazendo a viola transpor as fronteiras da música regional”<sup>4</sup>. Já o pesquisador Saulo Alves coloca que o trabalho de Almir “foi muito importante pra difundir e mostrar uma outra face desse tocador de viola”. Acrescenta que “a própria linguagem do instrumento dele é muito diferente daquilo que era concebido por nós ouvintes”<sup>5</sup>. Para Vilela (2013), Almir Sater “foi o músico que inseriu a viola no contexto musical e harmônico da MPB. Virtuoso em seu instrumento, gravou dois álbuns tidos como antológicos na música instrumental brasileira” (VILELA, 2013, p. 116 e 117).

## Discografia da viola instrumental

Antes de abordarmos especificamente a instrumentação da composição “Luzeiro”, faremos algumas considerações a respeito dos primeiros discos instrumentais (em alguns casos, únicos) de violeiros que lançaram seus álbuns antes de 1985. Serão abordados quatro discos: *A viola do Ze* (1966), de Zé do Rancho; *É isso que o povo quer* (1976), de Tião Carreiro; *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977), de Renato Andrade; e, por último, *Função de violeiro* (1979), de Bambico.<sup>6</sup>

---

4 Este relato de Nelson Ayres está no texto que o músico escreveu para a contracapa do disco da Orquestra Filarmônica de Violas, intitulado Encontro das Águas - Orquestra Filarmônica de Violas convida solistas, lançado em 2017.

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vJY5pAzFNyY>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

6 Adiante, serão estabelecidas algumas relações entre os discos mencionados e a composição “Luzeiro” sob o aspecto da instrumentação. Contudo, é importante ressaltar que a intenção deste trabalho é apenas constatar características das produções abordadas que podem ser percebidas pela audição dos discos, e não associar alguma ideia de sofisticação musical a determinada obra em detrimento de outra. A elaboração de cada produção possui seus próprios critérios e prioridades. Não é objetivo deste artigo sugerir qualquer tipo de hierarquia entre eles. Ao invés da ideia de “evolução”, as relações estabelecidas serão entendidas como mudanças ocorridas naturalmente com o passar do tempo no fazer musical desses violeiros.

Apenas dois trabalhos relevantes para a história da viola no Brasil não serão considerados: *Viola brasileira*, do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, gravado em 1963; e o disco intitulado *Quarteto novo*, gravado pelo grupo de nome homônimo em 1967, no qual Heraldo do Monte é responsável pela execução da viola. Essas produções não serão levadas em consideração por não se tratarem exatamente de instrumentistas de viola registrando trabalhos marcados principalmente por suas personalidades musicais. A atuação de Theodoro Nogueira se dá exclusivamente como compositor, e a de Heraldo do Monte, como instrumentista cujo trabalho é uma resultante entre as diferentes concepções criativas de outros músicos.

### ***A viola do Zé (1966), de Zé do Rancho*<sup>7</sup>**

A instrumentação básica utilizada neste disco é viola, violão, contrabaixo e percussão. Porém, em algumas faixas são inseridos outros instrumentos que destacaremos adiante.

Na terceira faixa do disco, “La Paloma (A Pombinha)”, além dos instrumentos já citados, com exceção do contrabaixo, são incluídos a sanfona e a guitarra havaiana. Apesar de, em geral, a viola assumir as melodias das composições do disco, nesta faixa, além da própria viola, a guitarra havaiana e a sanfona também se alternam na realização dessa função. Em alguns trechos da composição, enquanto um instrumento é encarregado de executar a melodia, os demais são responsáveis pela confecção de contracantos, de harmonias, ou são extraídos. Apenas a percussão realiza a mesma função durante toda a composição.

Para a faixa “Rio abaixo”, o arranjo conta com a presença de um pequeno conjunto de cordas. Quando a viola executa a melodia, o conjunto de cordas se encarrega da execução de contracantos. Em um pequeno trecho adiante na composição, as cordas assumem a melodia enquanto a viola executa a harmonia com arpejos na região aguda. O conjunto de cordas também é incluído em outras faixas: “Não me abandones” e “Despertar da montanha”. Nesta última, há

---

<sup>7</sup> Para a audição do disco, não tivemos acesso às faixas 4 e 6 do disco, “Isto é viola” e “Caprichos do destino”, respectivamente. Portanto, os apontamentos feitos não as levam em consideração.

também a presença da flauta, quando a melodia e os contracantos são alternados com a viola.

Para Pinto (2008, p. 30, grifo do autor),

as formas, construções melódicas e a utilização dessa instrumentação nos arranjos de algumas faixas revelam a atuação de alguma espécie de arranjador. [...] Tanto a instrumentação variada quanto a presença de arranjos para cordas, por exemplo, teoricamente seriam condições um tanto onerosas e supostamente reservadas para os discos de artistas e intérpretes mais renomados da gravadora, o que não era o caso do violeiro. No entanto, esses “privilégios” tornam-se viáveis neste disco pioneiro provavelmente porque Zé do Rancho era um dos músicos de estúdio mais atuantes nas gravadoras, o que lhe conferia uma posição privilegiada tanto frente à gravadora quanto aos músicos e arranjadores para realizar este trabalho de maneira menos custosa.

### ***É isso que o povo quer (1976), de Tião Carreiro***

Assim como no disco de Zé do Rancho, a instrumentação básica presente neste álbum de Tião Carreiro é viola, violão (às vezes dois), contrabaixo e percussão.<sup>8</sup> Porém, nenhum outro instrumento é incluído. De maneira geral, a viola tem atuação de destaque: é ela que se encarrega da execução das melodias e tem funções<sup>9</sup> que dentro das composições não são alternadas. Outro procedimento padrão do disco é a permanência de todos os instrumentos do início ao fim da faixa.

Um procedimento interessante a se destacar é o uso de um violão vinculado ao contrabaixo nas linhas de baixo. Enquanto o contrabaixo executa poucas notas de apoio, o violão imprime mais movimento, com melodias bem delineadas. Esse recurso é verificado nas composições “Ferreirinha da viola” e “Menino da porteira”.

---

8 Pinto (2008, p. 57-58) menciona que o disco se utiliza de uma “percussão leve”, contendo “ovinho, caxixi, bongo, reco-reco de madeira, bloco sonoro (block), coquinhos etc.”.

9 Neste trabalho, entende-se por “funções musicais” a harmonia, o ritmo e os diferentes tipos de construções melódicas: melodia principal, baixarias, contracantos e polifonia.

## ***A fantástica viola de Renato Andrade (1977), de Renato Andrade***

Já nesse primeiro trabalho de Renato Andrade, deparamos com a sua principal escolha estética: a conjugação da viola caipira e do violão como únicos instrumentos da composição. À viola, Renato atribuiu a função de protagonista da música, portadora de todos os desenhos melódicos, texturas e gestos musicais que o compositor lança mão para a feitura de suas músicas. Resta ao violão o papel de coadjuvante no acompanhamento rítmico-harmônico. Há apenas algumas poucas exceções em toda sua discografia, nas quais aparecem outros instrumentos que não os cordofones citados, ou ainda, momentos de opção pelo uso exclusivo da viola solista. (PEREIRA, 2011, p. 14)

Como é possível verificar em Pereira (2011), a diversidade timbrica no que diz respeito aos instrumentos utilizados na gravação do disco não é uma prioridade de Renato Andrade. Ao contrário, provavelmente esta escolha tenha sido feita com o intuito de colocar a viola em uma posição de protagonista, mostrando o potencial musical do instrumento, visto que até aquele momento era comum utilizar *regionais* no acompanhamento da viola, como é o caso do disco *A viola do Zé* (1966), de Zé do Rancho, citado anteriormente (CARDOSO, 2012; PEREIRA, 2011).

Como é possível perceber pela audição do disco, em algumas faixas, além do acompanhamento rítmico-harmônico, nota-se uma intenção bastante discreta em construir linhas melódicas na região grave do violão: as chamadas *baixarias*, muito presentes nas linhas do violão de sete cordas utilizado no choro. Essa intenção ocorre nas faixas “O Jeca na estrada”, “Amor caipira” e “Corpo fechado”.

Em relação ao tratamento dado aos dois instrumentos utilizados em todas as faixas, em “Siriema”, “Literatura de cordel”, “Sinhá e o Diabo” e “Relógio da fazenda”, nota-se um procedimento recorrente que consiste em inserir uma breve introdução realizada pela viola solo em tempo livre. Logo após a introdução, o violão é incorporado ao arranjo e permanece até o final da composição. Em “Relógio da fazenda”, por exemplo, a utilização dos *harmônicos* na introdução provavelmente tem o intuito de fazer alguma referência ao título da composição. O mesmo



acontece em *Siriema*, em que a sonoridade obtida pelo pinçar das cordas, com o abafamento destas com a mão esquerda, cria um efeito muito similar ao cantar do pássaro que dá nome à faixa.

Em quase todas as faixas em que se utilizam violão e viola, ou os dois instrumentos estão presentes em toda a composição, ou o violão é inserido logo no início, após as já mencionadas introduções da viola. A única exceção em relação a este aspecto é a faixa “Viola e suas variações”, na qual somente na metade do arranjo o violão é incluído. Possivelmente essa pequena diferença encontrada no álbum se deva à sugestão do título, quando o músico apresenta recortes de diferentes gêneros musicais do mundo e tenta buscar uma sonoridade típica de cada um deles com a viola.

### ***Função de violeiro (1979), de Bambico***

Este disco contém viola, violão, contrabaixo e percussão como instrumentação básica; e há acréscimo do cavaco em algumas faixas. O tratamento dado à instrumentação do disco é bastante similar ao que pode ser verificado no disco de Tião Carreiro já citado. A viola ocupa lugar de destaque nos arranjos, não havendo alternância das funções musicais nas faixas. Em alguns momentos, identificam-se os instrumentos atuando em suas funções de maneira levemente expandida, como os movimentos melódicos discretos do cavaco na faixa “Sanfoneiro folgado” e os contracantos feitos pelo violão nas linhas de baixo das composições “Pout pourri n° 2”, “O astronauta” e “Função de violeiro”. Percebe-se também uma tendência pela manutenção de todos os instrumentos do início ao fim das composições.

### **Considerações parciais**

Por meio da fruição dos discos supracitados, foi possível verificar algumas características gerais referentes ao tratamento dado à instrumentação:

- Número reduzido de instrumentos utilizados no disco;
- Pouca alternância de combinações dos instrumentos entre as faixas;
- Tendência em manter o instrumental utilizado do início ao fim da faixa;
- Pouca alternância das funções musicais entre os instrumentos na mesma composição;
- Tendência em não criar variações na execução do instrumento ao longo da faixa.

## ***Instrumental (1985), Almir Sater***

A instrumentação utilizada neste disco é relativamente diversificada: viola, violão, violão de doze cordas, violino, cítara, percussão, bateria eletrônica e voz. Percebe-se também grande variedade nas formações de cada faixa: violão e violão em “Corumbá”, “Minas Gerais”, “Vinheta do Capeta”, “Rio de lágrimas” e “Na Piratininga: de Jeep”; viola e violão de doze cordas em “Benzinho”; viola solo em “Viola de buriti”; viola e violino em “Doma”; viola, cítara e violino em “E de Minas pra riba”; e, por fim, viola, bateria eletrônica, percussão e voz em “Luzeiro”.

A combinação viola e violão, como foi visto, bastante explorada por Renato Andrade em sua discografia e conhecida como *casal*<sup>10</sup> no universo da música caipira, marca presença neste disco. Na maioria das faixas a viola assume exclusivamente a melodia, e o violão assume a função rítmico-harmônica. No entanto, na faixa “Na Piratininga: de Jeep”, composição de Tavinho Moura, nota-se, na segunda parte da composição, que tanto a viola quanto o violão executam melodias simultâneas: em alguns momentos a mesma melodia, e em outros, melodias distintas, criando-se um efeito contrapontístico.

O tratamento dado à viola e ao violino em “Doma” demanda algumas observações. Nesta composição, as funções de cada instrumento vão sendo alternadas em cada trecho. Em alguns momentos encontra-se contraponto, quando melodias diferentes são executadas pela viola e pelo violino simultaneamente. Em outros, percebe-se também a melodia sendo executada pelo violino e acompanhada pela harmonia da viola. Notam-se, ainda, trechos em que a melodia é dobrada.

A composição “E de Minas pra riba” também apresenta bastante diversidade no tratamento dado à alternância das funções musicais realizadas pelos instrumentos. Num primeiro momento, a composição é executada apenas por viola e violino. Em seguida, a cítara é inserida. Em ambos os momentos os instrumentos se alternam nas funções melódicas e rítmico-harmônicas. Em alguns trechos, percebe-se uma construção contrapontística com participação dos três instrumentos presentes na composição.

---

10 “Se precisássemos escolher uma instrumentação reduzida que pudesse caracterizar e reproduzir a maioria dos gêneros da música caipira e sertaneja, a mais adequada seria o ‘casal’ viola e o violão” (PINTO, 2008, p. 69).

## “Luzeiro”

Composta por Almir Sater, “Luzeiro” é a quarta faixa do disco *Instrumental*. Seu registro contou com a participação de José de Ribamar Viana, o Papete, tocando bateria eletrônica e percussão e, provavelmente,<sup>11</sup> Alzira Espíndola, musicista responsável pela gravação dos efeitos de voz. É interessante observar como a voz e a percussão/bateria são aplicadas dentro do arranjo. A voz, por meio de vocalizações, é utilizada como mais um timbre para a composição das texturas,<sup>12</sup> e não como um elemento central em primeiro plano no momento em que todos os instrumentos criam uma “cama musical” para sua acomodação. Já a fusão de peças de bateria eletrônica com peças acústicas de percussão apresenta uma elaboração complexa por meio da inserção e da extração de seus elementos ao longo da faixa, contribuindo, com a viola, para a construção de seções com mais ou menos densidades.<sup>13</sup>

A seguir, apresentamos um mapa esquemático (Figura 1) no qual dividimos a composição por seções em função das diferentes combinações de instrumentos. Devido à diversidade de peças utilizadas pela percussão/bateria e a maneira como cada uma delas interfere na densidade e na textura de cada seção, buscamos apresentar neste mapa cada peça separadamente.<sup>14</sup>

---

11 Na contracapa do disco, após o título de cada faixa, são especificados os instrumentos utilizados e o músico executante do respectivo instrumento. Porém, em “Luzeiro”, não é citado o efeito de voz presente no arranjo e por quem foi realizado. Já na faixa seguinte, “Benzinho”, cita-se um efeito de voz realizado por Alzira Espíndola que não existe no arranjo da composição. Esta ocorrência nos leva a crer que houve um erro de edição quando a informação foi inserida na faixa errada.

12 Entendemos este conceito segundo Senna (2007, p. 8): “a percepção da textura envolve a interação entre as diversas camadas de alturas, porém modificada e ‘colorida’ pelos atributos tímbricos e rítmicos de determinada passagem, e características da performance musical, tais como a agógica, a dinâmica e a articulação”.

13 Neste trabalho, densidade sonora corresponde à quantidade de sons presentes na composição ou em trecho dela. Nela inclui-se não só o número de instrumentos presentes como também a quantidade de notas executadas por cada instrumento. Por exemplo, um trecho em que apenas um instrumento executa poucas notas é caracterizado como pouco denso; já um trecho onde há vários instrumentos em que cada um executa muitas notas é caracterizado como muito denso.

14 As diferentes peças da percussão são apresentadas na medida em que é possível reconhecê-las. Nos poucos casos em que isso não foi possível, referimo-nos não à peça, mas ao efeito sonoro obtido por sua execução.

|       |   |   |  |   |   |  |   |   |         |
|-------|---|---|--|---|---|--|---|---|---------|
| 0:00" | INTRODUÇÃO  | 0:29"   | SEÇÃO A  | 1:00"   | SEÇÃO B   | 1:11"  | SEÇÃO C   | 1:19"   | SEÇÃO D |
|       | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: ostinato agudo na percussão viola e caixa</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques caixa</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Conga</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques caixa</li> </ul>                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Notas pontuais do berimbau</li> <li>■ Notas pontuais da caixa</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Efeito de voz discreto</li> </ul>   |         |
| 1:32" | SEÇÃO E   | 2:03"   | SEÇÃO F  | 2:19"   | SEÇÃO G   | 3:07"  | PONTE   | 3:15"   | SEÇÃO H |
|       | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Conga</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa</li> <li>■ Notas pontuais berimbau</li> </ul>                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: chimal fechado com algumas notas abertas, bumbo, conga, berimbau</li> </ul>                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul>                       |         |
| 3:26" | SEÇÃO I   | 3:50"   | SEÇÃO J  | 4:07"   | SEÇÃO A   | 4:19"  | SEÇÃO C   | 4:26"   | SEÇÃO D |
|       | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: Viola, bumbo, conga e berimbau</li> </ul>            | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa ( Inserção gradativa)</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa ( Inserção gradativa)</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa ( Inserção gradativa)</li> </ul>                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa ( Inserção gradativa)</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Efeito de voz ( mais presente que a primeira vez)</li> <li>■ Notas pontuais do berimbau</li> <li>■ Efeitos de pratos</li> </ul> |         |
| 4:40" | SEÇÃO T   | 4:59"   | CODA   | 5:08"   | CODETA  | Duração total: 5:23"   |   |   |         |
|       | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Pratos</li> <li>■ Tons</li> </ul>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Efeitos de voz</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Diferentes texturas: harmônico da viola e notas sustentada pela voz, inserção do berimbau, extração da viola e da voz, encerramento com berimbau</li> </ul> |   |   |  |   |   |         |

Por meio do mapa apresentado, é possível perceber como os instrumentos e as peças da percussão/bateria são inseridos ou extraídos ao longo do arranjo. Este recurso de inserção e extração é realizado com bastante diversidade, como é o caso da conga, presente apenas nas seções *E*, *G*, *H* e *Coda*, e do bumbo da bateria, nas seções *E*, *G*, *H*, *J* e *Coda*. O mesmo acontece com a linha do berimbau, porém sua utilização adquire tamanha relevância dentro do arranjo, que o instrumento pode ser percebido como um elemento independente do conjunto da percussão. Acompanhando o desenvolvimento de sua linha no decorrer da composição, percebe-se como o instrumento é inserido de diferentes formas para a construção de cada seção: às vezes com notas pontuais, como na seção *C* e *F*, e às vezes com motivos constituídos de muitos ataques, criando um efeito bastante cheio e rítmico, como é o caso da seção *G*.

Outro aspecto que se destaca é a diversidade de combinações de instrumentos e/ou peças da percussão em cada seção: viola solo; viola, chimal e caixa; viola, berimbau e caixa; viola, chimal e voz; viola e tons; viola e caixa; viola, chimal, bumbo e conga (a combinação mais repetida entre as seções) etc. Essas combinações vão criando diferentes texturas ao decorrer da composição.

A densidade sonora também é um aspecto da composição em que essas diferentes combinações da instrumentação interferem. Momentos de pouca densidade são observados em diferentes seções, como na *introdução*, executado pela viola solo; no *A'*, em que a seção *A* é variada melodicamente combinando viola e caixa na instrumentação; e, por fim, na *codeta*, quando os harmônicos da viola e as notas pontuais do berimbau sobre a nota sustentada pela voz criam uma sonoridade leve. Um trecho com grande densidade pode ser observado na seção *G*, na qual, com a viola, outros elementos são inseridos, como chimal, bumbo, conga e berimbau. Além desta seção representar um trecho da faixa em que muitos instrumentos estão presentes, alguns deles executam muitas notas, como é o caso da viola, da conga e do berimbau, o que reforça ainda mais a alta densidade da seção.

Apesar de a viola atuar em um plano de destaque, assumindo uma espécie de protagonismo em toda a composição, em alguns momentos percebe-se a ocorrência de diálogos entre os instrumentos. Na seção *I*, por exemplo, os acordes atacados pela viola alternam com as linhas rítmicas

dos tons que sugerem alguns perfis melódicos pelas diferenças de altura de cada peça.<sup>15</sup> Já na seção I observa-se o mesmo diálogo entre viola e percussão, porém, nas interferências percussivas, são inseridas algumas combinações de peças, resultando em respostas com diferentes texturas: tons e berimbau, pratos e berimbau, e, em alguns trechos, apenas os tons. Na seção C cria-se um efeito interessante pela alternância entre viola e berimbau no plano de destaque. Inicialmente é possível perceber o motivo rítmico executado pelo berimbau, mas que se localiza em segundo plano devido ao perfil melódico com muitas notas e bem delineado executado pela viola. Em seguida, a melodia realizada pela viola é caracterizada por alguns momentos sem movimento preenchidos pelas interferências rítmico-melódicas do berimbau. Por fim, o berimbau assume o primeiro plano com o mesmo motivo rítmico-melódico apresentado desde o início da sessão com algumas variações, e a viola se encarrega de executar algumas notas pontuais que não chegam a configurar um perfil melódico bem delineado. Neste último trecho, em que o berimbau é mais destacado, cria-se uma espécie de solo do berimbau.

## Considerações finais

De maneira geral, foi possível perceber que o tratamento dado à instrumentação da música “Luzeiro” se apresenta como aspecto de grande relevância na composição. Essa relevância se dá tanto pela maneira como os instrumentos e/ou peças da percussão são inseridos e extraídos do arranjo quanto pelos diálogos estabelecidos entre eles, procedimentos que interferem substancialmente na construção de diferentes texturas e densidades sonoras.

Além disso, por meio das audições dos discos de outros violeiros que foram abordados neste trabalho e das características percebidas neles sob o ponto de vista da instrumentação, nota-se que a composição “Luzeiro” representa um momento importante para o histórico discográfico da viola instrumental no Brasil, em que a diversidade no tratamento da instrumentação torna-se aspecto de grande evidência dentro da composição, apontando para novas possibilidades dentro do fazer musical deste segmento.

---

15 Para LaRue (1970), a melodia se refere a um perfil formado por um conjunto de sons.

## Referências

ANDRADE, Renato. *A fantástica viola de Renato Andrade*. [s.l.]: Chantecler, 1977.

BAMBICO. *Função de violeiro*. [s.l.]: Chantecler, 1979.

BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

CARDOSO, Bruno Aragão. *A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARREIRO, Tião. *É isto que o povo quer*. [s.l.]: Chantecler, 1976.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989.

MONTE, Heraldo; PASCOAL, Hermeto; BARROS, Theo de; MOREIRA, Aírto. *Quarteto novo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1967.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. *Viola brasileira*. [s.l.]: Chantecler, 1963.

NUNES, Cacaí. *Um Brasil de viola: tradições e modernidades da viola caipira*. São Paulo: Funarte, 2010. (Edital Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares).

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

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

RANCHO, Zé do. *A viola do Zé*. Rio de Janeiro: RCA, 1966.

SATER, Almir. *Estradeiro*. São Paulo: Continental, 1981.

\_\_\_\_\_. *Instrumental*. São Paulo: Som da Gente, 1985.

\_\_\_\_\_. *Instrumental dois*. São Paulo, Galeão, 1990.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. +AR. São Paulo: Universal Music, 2018.

SENNA, Caio. *Textura musical: forma e metáfora*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2005.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

\_\_\_\_\_. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, dez. 2014.

ZAN, José Roberto. Do êxodo rural a indústria cultural. *Jornal da Unicamp*, Campinas, n. 219, jul. 2003.

## Sobre o autor

Mestrando em musicologia e etnomusicologia pela Universidade de São Paulo (USP) sob orientação do Prof. Dr. Ivan Vilela. Possui graduação em música pela Universidade Federal de São João Del-Rei



(2010) e especialização em Música Popular pela Universidade da Música Popular de Barbacena, a Bituca (2014), onde estudou harmonia, criação musical, arranjo e método Kodaly. Em São João Del-Rei (MG), ministra aulas particulares de viola caipira, violão, teoria e prática em conjunto. Desde 2012 dirige o Pingo D' Água, grupo formado por violeiros que realiza apresentações e pesquisa relacionadas à música caipira. Como violeiro, entre outros trabalhos, destaca-se sua atuação como instrumentista, compositor e arranjador.

Recebido em 06/08/2018

Aprovado em 13/09/2018