



Revista da Tulha

2016 · JAN-JUN · VOLUME 2 · NÚMERO 1 · 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)

CAPA: Teto residencial do século XVIII originário de Diamantina (DM), representando os cinco sentidos (o violeiro representa o sentido da audição), exposta no Museu Regional de São João del-Rei (MG). Foto: Paulo Castagna (UNESP)

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 1, 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

Luis Alberto Garcia Cipriano

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Célia Meirelles, 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 Ferverça.

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. 1 (jan/jun 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
- 12 CINCO NOTAS SOBRE A MÚSICA E OS INSTRUMENTOS
MUSICAIS POPULARES EM PORTUGAL
DOMINGOS MORAIS
- 42 THE PRESENCE OF THE VIOLA CAIPIRA IN KILZA SETTI'S
MISSA CAIÇARA: OBJECTIVE AND SUBJECTIVE ASPECTS
ELIANA MONTEIRO DA SILVA
- 60 UMA ORQUESTRA DE VIOLA CAIPIRA COMO
INSTRUMENTO DE POTENCIALIZAÇÃO DO PROCESSO
DE ENSINO-APRENDIZAGEM
MAX JUNIOR SALES
- 77 UM OLHAR SOBRE A TRADIÇÃO E O MODERNO NAS
ORQUESTRAS DE VIOLEIROS
LUIZ ANTONIO GUERRA
- 92 A VIOLA CAIPIRA NA FESTA DE SANTO REIS EM UMA
CIDADE DO SUL DE MINAS GERAIS
RAFAEL MARIN DA SILVA GARCIA
- 100 A VIOLA CAIPIRA COMO INSTRUMENTO MUSICALIZADOR:
(RE/I)NOVAÇÃO E/OU MANUTENÇÃO DA CARGA
CULTURAL A ELA ATRELADA?
LEANDRO DRUMOND MARINHO
- 119 A VIOLA E SUAS METALINGUAGENS: NOTAÇÃO DO GESTO
E APRENDIZADO NÃO FORMAL
GISELA G. P. NOGUEIRA
- 144 A TRAJETÓRIA DO VIOLEIRO TIÃO CARREIRO – DAS
PRIMEIRAS DUPLAS AO SUCESSO DO CRIADOR E
REI DO PAGODE
JOÃO PAULO AMARAL

EDITORIAL

Segundo Rubens Ricciardi, “A viola caipira é um instrumento de forte tradição no acompanhamento do canto no Brasil desde os tempos coloniais. Outras referências comprovam este fato. Num contexto que remonta às visitas eclesiais, a historiadora Laura de Mello e Souza (*1953) narra um episódio ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas”:

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por freqüentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque se demorava na casa da amada “pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo”... (SOUZA, 1990, p. 161, apud RICCIARDI, 2000).

Ricciardi continua esclarecendo que

O viver “sobre si”, sobre seu próprio corpo, de modo algum impedia que a referida mulata cantasse e seu amado a acompanhasse com a viola caipira. E o tal escândalo, no período colonial, poderia ser definido por qualquer canto pouco católico, tal como visto pelos padres visitantes (então o braço estendido da Inquisição). Mas o brasileiro desde sempre gostou de se entreter com música. Ainda mais naqueles bons tempos, nos quais não havia indústria da cultura nem reprodução mecânica do som, quando tudo se inventava por conta de uma poiesis e de uma práxis espontânea. Os mineiros tocavam e cantavam livremente sem imitar os padrões impostos por sistemas ideológicos nem reproduzi-los. Uma vida sem alto-falantes! Neste sentido, podemos falar dos classificados do ouro, pelo bom gosto artístico que predominava nas Minas. E não é de se espantar que os mesmos músicos atuassem na música sacra, na ópera, na música militar e ainda cantavam modinhas com viola caipira - toda esta pluralidade de harmonias jamais se deu num processo excludente (texto de divulgação do VII EMRP).

Nos dias 19, 21 e 21 de outubro de 2016, o Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo – que foi o primeiro departamento no Brasil a instituir o bacharelado em viola caipira no ensino superior, em 2002 – abriu, com apoio da FAPESP, um amplo e diversificado espaço para discussão e trocas de experiências e informações sobre a teoria e a prática da viola caipira, assumindo assim sua vocação para o papel de “capital” da cultura caipira do oeste paulista e buscou levantar questões que se situam entre o saber universal protagonizado pela universidade e o saber regional, e de como esses saberes podem e devem dialogar. Como diz Hartke (1985),

A própria palavra ‘universidade’ vem do latim ‘universitas’, levando consigo todas suas conotações de universalidade, como pretendiam os estudiosos medievais que criaram as primeiras escolas designadas deste modo. Concentrando em um centro urbano professores e alunos vindos não somente da cidade e seus arredores mas também de províncias e países longínquos, a universidade medieval, na sua forma ideal, procurava formar um microcosmo representativo da sabedoria de todo o mundo conhecido. No fundo a universidade brasileira é baseada neste modelo, “mas várias outras estruturas educacionais constroem sua universalidade.

(...) O desenvolvimento da pesquisa musical no Brasil sofre por sua vez de ‘provincianismo’. Os poucos musicólogos treinados trabalham principalmente isolados, já que há pouca ligação de uma universidade com outras. Apesar de existir um trabalho importantíssimo sendo realizado no país, o espírito de cooperação entre estudiosos deixa muito a desejar. O ensino moderno de musicologia é um tipo de aprendizagem, suplementado por divulgação regular dos resultados de pesquisa através de reuniões, conferências e publicação de revistas. A prática, que se encontra muitas vezes no Brasil, de guardar ciosamente uma área de pesquisa ou seus resultados é contraprodutiva e alheia ao propósito da educação universitária.

Foram realizadas três mesas-redondas sobre temas relevantes como “Folclore, cultura e arte: o local, o regional e o universal”; Orquestra de violas – cujo termo “Filarmônica de Violas” foi unanimidade para designar essas formações, já que o termo “Orquestra” já está impregnado

de conotação europeia –; e finalmente as questões relacionadas com o ensino e a escritura do instrumento. Além das mesas-redondas, o Prof. Dr. Ivan Vilela (USP) ministrou uma masterclasse intitulada “Dez cordas, ao invés de cinco pares, na confecção de contrapontos”. Foram recebidas 18 propostas de comunicações, enviadas ao comitê científico no formato de resumos. Os textos definitivos foram submetidos diretamente à esta Revista da Tulha e novamente passaram pela avaliação por pares em sistema de duplo-cego através do OJS.

Houve durante o VII EMRP a participação de um significativo número de pós-graduados (DO e ME), graduandos, professores em geral da rede pública e privada e profissionais de diferentes áreas do conhecimento.

A Comissão Organizadora foi composta pelos professores Gustavo Silveira Costa (FFCLRP-USP), José Gustavo Julião de Camargo (FFCLRP-USP), Lucas Eduardo da Silva Galon, (USP/UNAERP), Luís Alberto Garcia Cipriano (FFCLRP-USP), Marcos Câmara de Castro (FFCLRP-USP), Rubens Russomanno Ricciardi (FFCLRP-USP) e a Comissão Científica foi formada pelos professores Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München, Alemanha), Gustavo Silveira Costa (FFCLRP-USP, Ribeirão Preto), Ivan Vilela (ECA/USP São Paulo), Jorge Antunes (UNB, Brasília), Livio Tragtenberg (Editora Perspectiva, São Paulo), Lucas Eduardo da Silva Galon (UNAERP, Ribeirão Preto), Marcos Câmara de Castro (FFCLRP-USP, Ribeirão Preto), presidente da comissão, Rubens Russomanno Ricciardi (FFCLRP-USP, Ribeirão Preto) e Stephen Hartke (Oberlin College and Conservatory of Music, EUA).

O VII EMRP teve também concertos e recitais que abrilhantaram o evento, no auditório da Faculdade de Direito da USP-RP e na Sala de Concertos da Tulha, com as participações das Classes de Canto Coral II e IV do DM-FFCLRP-USP sob a direção do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, acompanhadas pelo Maestro José Gustavo Julião de Camargo (viola) e dos violeiros convidados: Bruno Sanches, Domingos Morais, Gisela Nogueira, Ivan Vilela, João Paulo Amaral, José Gustavo Julião de Camargo, Marcus Ferrer, Max Sales, Sidnei Oliveira.

Os palestrantes convidados foram: Domingos Morais (Universidade Nova de Lisboa), Gisela Nogueira (Universidade Estadual Paulista), Ivan Vilela (Universidade de São Paulo), João Paulo Amaral (Faculdade Cantareira), Marcus Ferrer (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Rubens Ricciardi (Universidade de São Paulo).

Neste Vol. II, n. 1, são publicadas as conferências de Domingos Morais, Gisela Nogueira e João Paulo Amaral, além de algumas comunicações que foram submetidas à RT, pelo sistema de submissão tradicional, com avaliação cega por pares.

Domingos Morais mostra como a música e os instrumentos musicais populares portugueses, tais como os conhecemos hoje, são resultantes de um longo processo “em que múltiplos contributos e influências aconteceram”, demonstrando fazer sentido o que por vezes parece desconexo, e contam histórias de viagens e perseguições. Morais também discute como se forma o sentimento de pertença de maneira consciente.

Eliana Monteiro da Silva analisa a *Missa Caiçara* da compositora brasileira Kilza Setti, enfocando sua escolha de incluir a viola caipira entre os instrumentos frequentemente utilizados neste gênero musical, e também são discutidos “alguns aspectos objetivos e subjetivos do processo composicional da obra”.

Max Sales reflete sobre as experiências proporcionadas pela atividade dos músicos com as atividades da Orquestra Pingo D'Água, dos alunos do curso de viola caipira de São João Del-Rei (MG), e de como o aprendizado musical é potencializado.

Luiz Antônio Guerra debruça o olhar sobre a tradição e a modernidade nas orquestras de violeiros, analisando faixas etárias, escolaridade, sexo, formação musical, origens e contextos sociais, transmissão das técnicas de viola, como forma de manutenção da cultura e dos valores caipiras e apresenta um panorama dessas agrupações musicais no Brasil.

Rafael Marin analisa a viola caipira na Festa de Santo Reis em Alfenas (MG), num contexto em que “os foliões destes grupos tradicionais possuem com a chamada música caipira tradicional de raiz e sertaneja”, resultando “numa interessante sobreposição de estilos e práticas”. Marin revela também o diálogo entre o regionalismo da festividade e o universalismo do sagrado.

Leandro Marinho estuda a viola caipira como instrumento musicalizador através de uma investigação etnográfica das aulas de viola caipira na Escola Municipal de Emboabas, na zona rural de

São João del-Rei (MG), à luz de “alguns pensamentos de Hans-joachim Koellreutter”.

Gisela Nogueira discute a notação do gesto e o aprendizado não formal da viola cujo aprendizado “foi historicamente associado às camadas privilegiadas da sociedade”, mas que são apenas parte da produção sobre a qual a universidade brasileira ainda não se debruçou, “dado que a prática popular excede, em grande número, a das elites”. Esta notação reúne não só as notas musicais mas também a notação do gesto, através das Tablaturas, “cujos registros mais antigos datam do final do século XV”, e dos Alfabetos Musicais, utilizados nos séculos XVII e XVIII e que é ainda hoje utilizado no ensino informal das violas.

João Paulo Amaral fala sobre a trajetória do violeiro Tião Carreiro, analisa sua extensa discografia, e reflete em que medida “o artista utilizou as matrizes, os gêneros e as linguagens caipiras tradicionais”, e “de que forma os conciliou com outras tendências e gêneros relacionados aos interesses do mercado e da indústria fonográfica”.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Editor-chefe

HARTKE, Stephen. “Provincianismo universitário”. In Caderno de Música. São Paulo: ECA/USP, n. 14, 1985.

RICCIARDI, Rubens. MANUEL DIAS DE OLIVEIRA, Um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Olivier Toni. São Paulo: 2000.

CINCO NOTAS SOBRE A MÚSICA E OS INSTRUMENTOS MUSICAIS POPULARES EM PORTUGAL¹

FIVE NOTES ABOUT MUSIC AND POPULAR INSTRUMENTS IN PORTUGAL

Domingos Morais
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
Universidade Nova de Lisboa
domingosmorais@gmail.com

Resumo

A Música e os instrumentos musicais populares portugueses, tais como os conhecemos hoje, são resultantes de um longo processo em que múltiplos contributos e influências aconteceram.

Os instrumentos musicais são, a par com a tradição oral, um dos aspectos mais fascinantes dos traços e marcas que as viagens dos portugueses espalharam pelos cinco continentes.

Em cinco Notas, pensadas para quem deseje conhecer a música do povo português, tentamos encontrar sentido no que por vezes parece desconexo, fruto do acaso e da sorte. Mas em que reconhecemos a vontade das comunidades e a persistência na sua transmissão mesmo quando em contra corrente de poderes laicos e religiosos.

1— Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições

2— Panorama Músico-Instrumental Popular Português — no séc. XIX / XX

¹ Conferência apresentada no dia 19 de outubro de 2016, como parte da programação do VII Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto — A viola Caipira na universidade: o regional, o local e o universal.

3– Violas em Portugal – uma longa história

4– As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”

**5– Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural
– ou de como se forma o sentimento de pertença consciente**

«Há que restituir ao povo a sua música. Há que restituir-lha por dever e por necessidade: por dever humano e por necessidade estética. Por dever humano, porque a música é um bem comum, uma riqueza que por todos deve ser partilhada, uma eucaristia que todos têm o direito de comungar; e por necessidade estética, porque, desde sempre, e sobretudo nas épocas de crise, a música se foi retemperar nas fontes vivas da arte popular do perigo que corria de se esterilizar no afinamento extremo dos meios técnicos e especulativismo das questões teóricas, com prejuízo da verdade, da força e da humanidade da sua mensagem»

Fernando Lopes-Graça (1941)²

Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições³

Os instrumentos musicais são, a par com a tradição oral, um dos aspectos mais fascinantes dos traços e marcas que as viagens dos portugueses espalharam pelos cinco continentes. A difusão de alguns e não de todos, as alterações introduzidas localmente nas técnicas de construção, a influência e miscigenação locais, constituem desafios que sem explicar totalmente o que terá acontecido ajudam a compreender a importância que as práticas culturais associadas à música tiveram

² LOPES-GRAÇA, Fernando, 1941, “Sobre o conceito de música portuguesa”, *Seara Nova*, nº 740-742.

³ MORAIS, Domingos; *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia, Lisboa, 1986.

para as comunidades que as quiseram continuar. A par com a quase inexistente adopção de músicas e instrumentos de outros povos que parece não acompanhar a inegável capacidade de adaptação dos portugueses aos costumes e práticas de vida quotidiana com que tiveram maior contacto.

A dificuldade em encontrar nexos para o que por vezes é parcamente documentado por fontes fidedignas (iconográficas, documentais) é em parte devido a uma característica comum às práticas musicais, em que o sedimento deixado por cada época se mistura com a seguinte, podendo mesmo coexistirem repertórios muito diferentes, em territórios muito próximos, executados por comunidades que se conhecem mas decidem manter práticas diferenciadas.

Essa afirmação permanente da diferença, aliada a interditos decorrentes dos conflitos territoriais e religiosos são a trama que perturba quem pensa encontrar explicações simples e directas para a complexidade das manifestações culturais, em permanente mudança e deriva criativa ou de sobrevivência das pessoas concretas que lhes dão sentido.

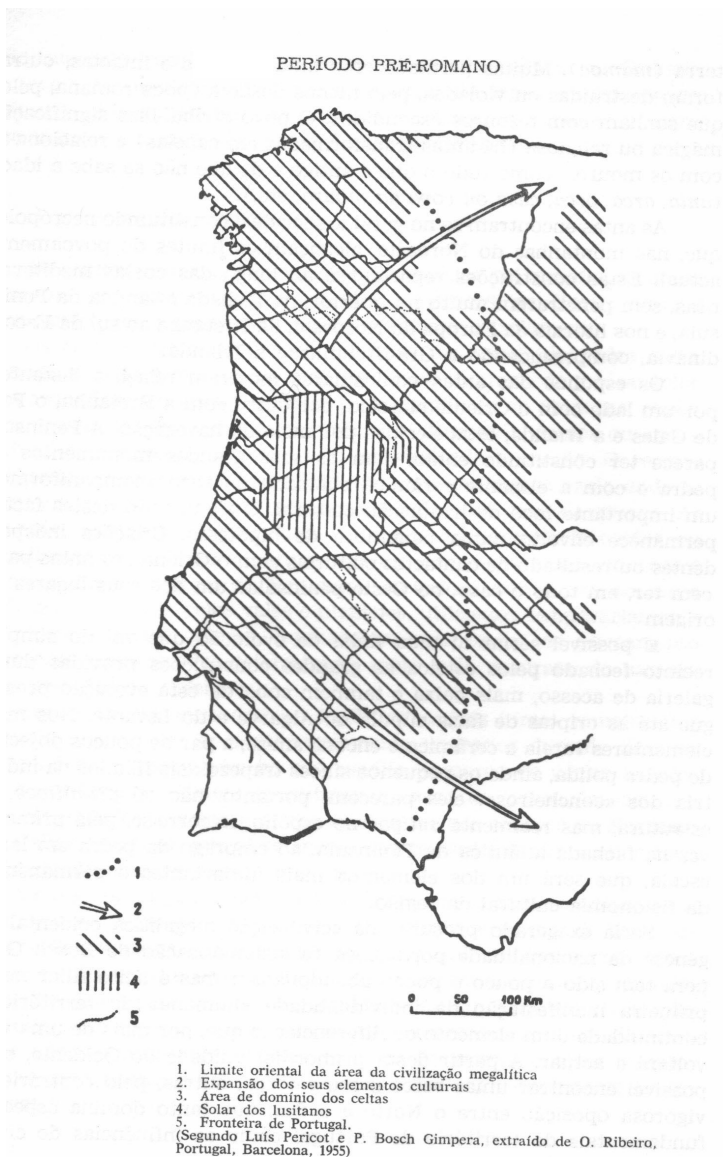
E também o papel fundamental que a música desempenha em todos os momentos da vida das comunidades, servindo necessidades idênticas de expansão lúdica, amorosa, cerimonial e ritual mas com procedimentos e meios dramaticamente diferentes.

As tentativas de escrever a história a partir do que hoje podemos observar nas comunidades que continuam determinadas práticas musicais é sempre arriscada se não for muito rigorosa. Por vezes há que reconhecer não dispormos de informação suficiente para estabelecer ligações e influências, explicar escolhas e mudanças.

A Música e os instrumentos musicais populares portugueses, tais como os conhecemos hoje, são resultantes de um longo processo em que múltiplos contributos e influências aconteceram. Orlando Ribeiro é a fonte principal desta Nota que vai buscar ao seu estudo sobre a Formação de Portugal⁴ as linhas orientadoras que marcam a moderna historiografia em Portugal.

⁴ RIBEIRO, Orlando; A Formação de Portugal. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1987.

Do período anterior à romanização da Península Ibérica, pouco sabemos sobre a música e dança de Iberos e Celtas, e dos povos que chegavam do Mediterrâneo: Fenícios, Gregos e Cartagineses, no 1º milénio antes de Cristo.



Estrabão, embora nunca tivesse estado na Península, dá-nos, com base em escritos anteriores que leu e compilou, a seguinte notícia referente aos Lusitanos (Sasportes, 1970)⁵:

...mesmo bebendo, os homens põe-se a dançar, ora formando coros ao som da flauta e da trombeta, ora saltando cada um per si, a ver quem salta mais alto e mais graciosamente cai de joelhos. Na Bastetânia (povos do Sudeste) as mulheres dançam também, misturadas com os homens, cada uma tendo o seu par na frente, a quem de vez em quando dá a mão.

A Lusitânia era uma região cheia de contrastes. A fertilidade e a riqueza das suas costas, celebrada por vários autores, e onde habitavam ricos mercadores e grandes proprietários contrastava com a improdutividade e pobreza da sua zona interior, povoada por pastores e caçadores. A música devia ser um elemento festivo primordial nos actos da vida pública e privada dos ricos habitantes da costa, embora sejam escassas as referências em textos históricos (La Cuesta, 1983)⁶.

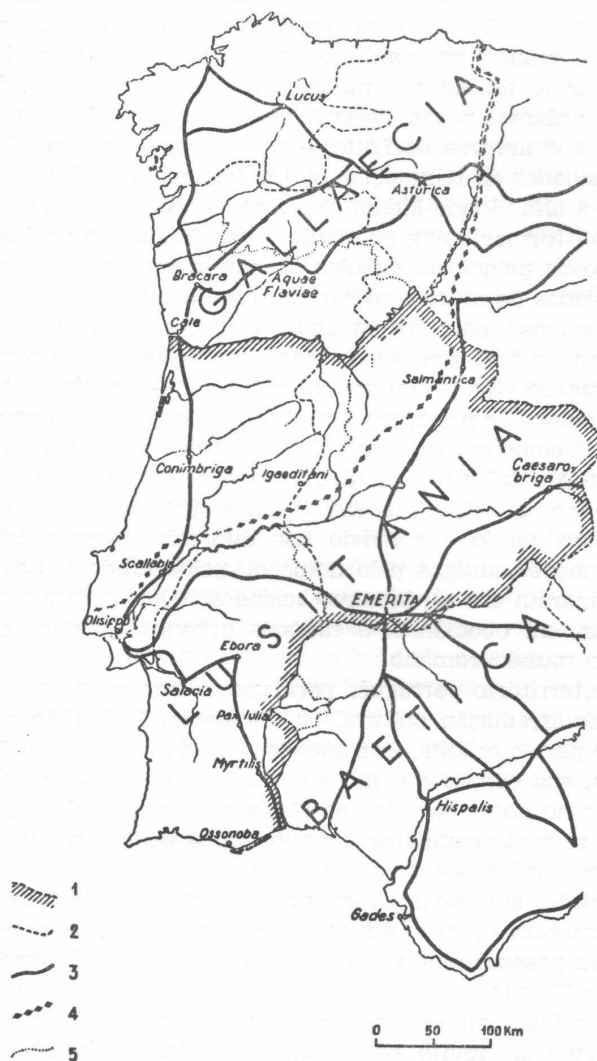
Diodoro de Sicília fala-nos de um tipo de dança muito rápida dançada pelos Lusitanos em tempo de paz. Tinham ainda danças e cantos de guerra que faziam antes das batalhas. Quando da morte de Viriato, os seus soldados fizeram danças guerreiras e cantaram os seus feitos, o que segundo La Cuesta, nos revela a existência de canções épicas de que apenas encontramos traços na tradição oral.

É lícito supor que, à semelhança do que acontece com outros povos pastoris, as flautas, tambores e talvez as gaitas de foles já se tocassem, mas não podemos ir mais longe nas suposições.

⁵ SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970.

⁶ FERNANDES de la CUESTA, Ismael, *História de la música española, I. Desde los origenes hasta el "Ars Nova*, Madrid, 1983.

PERÍODO ROMANO



1. Limites da Lusitânia romana
 2. Limites dos *conventi*
 3. Vias principais
 4. Limite aproximado do reino dos suevos
 5. Fronteiras de Portugal
- (Extraído de O. Ribeiro, Portugal, Barcelona, 1955)

A romanização da Península, posterior às guerras com os Celtiberos e Lusitanos (154/137 A.C.) respeitou as crenças e o culto dos povos conquistados, dando no entanto lugar ao sincretismo próprio da colonização romana nas suas Províncias. A iconografia mostra-nos diversos instrumentos musicais que pela sua utilização funcional podemos agrupar em instrumentos de culto, da guerra, do trabalho, de cenas mitológicas, de teatro e espectáculo e de dança (Fleischauer, 1964)⁷.

La Cuzta refere que as comunidades judaicas estavam já na Península no período romano, embora sejam escassos e imprecisos os dados de que dispomos. Já é certa a sua presença nos primeiros anos do séc. IV, em que o Concílio de Elvira (Granada) toma várias disposições relativas às relações entre cristãos e judeus. O culto cristão não era nas suas origens substancialmente diferente do judaico, tendo a sua separação progressiva conservado deste o canto e a recitação de salmos, junto com a leitura da Bíblia.

O 1º milénio da era cristã traz à Península, após a romanização, Alanos, Vândalos, Suevos e Visigodos, vindos do Norte e Centro da Europa. Com eles, e até ao início do domínio árabe em 711, temos por certo a constituição de um repertório litúrgico hispânico de grande exuberância, especialmente no tratamento dos vocalizos e dos seus numerosos aleluias (Hameline, 1982)⁸.

Este repertório, tal como os seus congéneres milanês e gaélico, resultou da fusão do rito romano com as tradições locais dos povos que se converteram ao catolicismo. Coexistindo com ele, os cultos agrários e solares, das forças naturais, das árvores, dos cereais, das águas, do fogo, dos mortos, etc., das festividades cíclicas dos povos Ibéricos, que estão na origem de cânticos do ciclo solar, cantos ligados aos ritos de fertilidade, prantos e cantos fúnebres, sequências e tropos.

Os Mouros, que *“nos quase oito séculos de permanência na Península não se fundiram racial nem culturalmente com os autóctones”* (Matoso, 1979)⁹, trouxeram-nos instrumentos, músicas e danças que

⁷ FLEISCHAUER, G.- *Etrurien und Rom*, Leipzig, 1964.

⁸ HAMELINE, Jean-Ives - “Le chant grégorien” in *Histoire de la Musique*, ed. BORDAS, 1982.

⁹ MATOSO, José - “Reconquista Cristã” in *Dicionário de História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão, Porto, 1979.

podemos encontrar nas iluminuras das Cantigas de Santa Maria e no Cancioneiro da Ajuda (sécs. XIII/XIV).

Com a Reconquista, ficaram a viver em relativa liberdade, podendo conservar os seus costumes, leis e religião (vd. Carta de Foral de Lisboa de 1170).

As comunidades judaicas, de há muito presentes na Península, viveram sob o domínio mouro e depois cristão. Diz-nos Viegas Guerreiro (1979)¹⁰ que eram *“gente que mal se distinguia da cristã, que falava a mesma língua e vencida de iguais tentações”*, não admira que, *“em períodos normais de paz, livres da excitação doutrinária, se tenham estabelecido com ela relações de simpatia e amizade com todas as consequências daí resultantes”*.

Oliveira Marques (1980)¹¹ descreve-nos as festas em que participavam judeus e mouros, bailando, tangendo e tocando, como aconteceu quando do casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II (1455-1495), que ordenou que *“...de tódalas mourarias do reino, viessem às festas tódolos mouros e mouras que soubessem bailar, tanger, cantar...”*.

O Códice Calistino conta-nos como no séc. XII se encontravam em Santiago de Compostela peregrinos de toda a Europa, entre eles músicos tocando instrumentos das várias regiões de onde vinham. La Cuesta, embora nos alerte para um certo cuidado na leitura do Códice, que por vezes revela mais o que seria desejável, segundo o seu autor, do que a realidade histórica, transcreve o seguinte excerto:

Uns, cantavam acompanhando-se com pandeiretas, ...tíbias, ...fisulas, ...trombetas,...sacabuchas, vihuelas, rotas británicas e gaélicas, ...saltérios; outros, com toda a espécie de instrumentos, ficam sem dormir toda a noite, enquanto outros choram os seus pecados, outros recitam salmos. Ouvem-se todo o tipo de línguas ... e as canções dos alemães, ingleses, gregos e outras regiões e gentes.

¹⁰ GUERREIRO, M. Viegas - 'Mouros' e 'Judeus' in *"Dicionário de História. de Portugal."*op.cit.

¹¹ MARQUES, A.O. - *História de Portugal*, Vol. I, 8^o ed., Lisboa, 1980.

As peregrinações e, embora limitadas no tempo, as cruzadas (1096/1270) contribuíram decisivamente para a difusão de instrumentos e repertórios musicais na Península Ibérica.

As romarias, de âmbito mais restrito mas presentes em todo o País, eram (e são) peregrinações populares a um lugar tornado sagrado pela presença de um “santo”, em locais de que por vezes há notícias anteriores à formação da nacionalidade (Sanchis, 1983)¹². Nelas se processava a troca entre os romeiros de “*modas de vestuário, composições musicais ou coreográficas, talentos de poetas e contadores circulavam durante as romarias de uma aldeia para a outra, contribuindo para criar unidades culturais mais largas, se bem que em escala limitada*”.

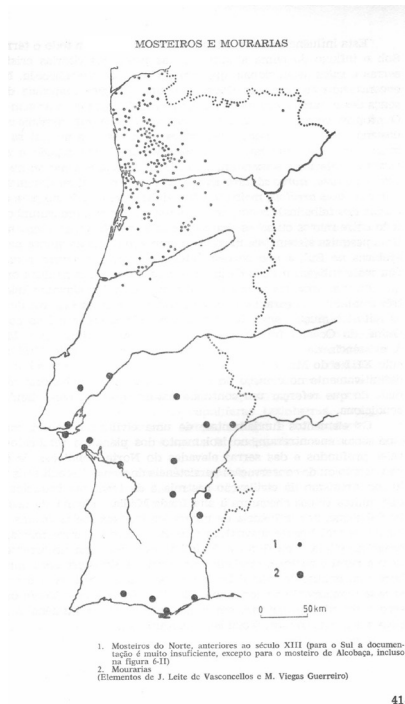


Dos instrumentos musicais de que temos notícia antes de 1500 em Portugal, referimos, nos cordofones sem braço a *harpa*, a *lira*, a *rota*, a *citara*, o *saltério* e o *monocórdio*; nos cordofones com braço, o *alaúde*, a *mandora*, a *bandurra*, a *baldosa*, a *citola*, a *cedra*, a *guitarra* e a *vihuela*; todos eram tocados com os dedos ou com plectro. Nos cordofones de corda friccionada, o *arco*, a *giga*, o *arrabil mourisco*, o *rabel*, a *vihuela de arco* e a *sinfonia* (sanfona)¹³.

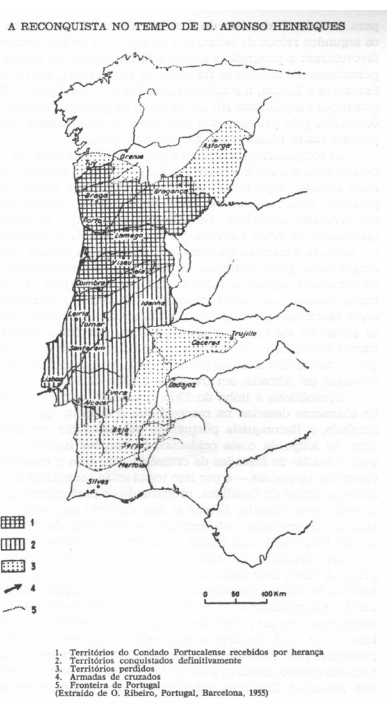
¹² SANCHIS, Pierre - *Arraial, Festa de um Povo*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1983.

¹³ Pórtico da Glória séc. XII - Catedral de Santiago de Compostela, Galiza (Foto de P. Lameiro, 2014).

Nos aerofones, as *longas*, *trompas* e *charamelas*. a *exabebe* (flauta transversal), o *anafil*, o *albogue*, a *flauta*, o *odrezinho*, a *pípia*, a *gaita (de folas)* e o *orgão*. Nos instrumentos de pele, o *tambor*, o *pandeiro*, o *adufe*, o *atabal* ou *atabaque*.



41

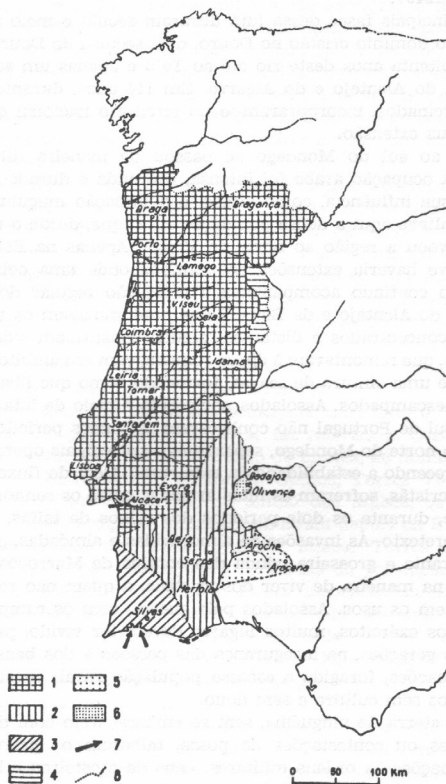


49

Estes instrumentos foram tocados por Cristãos, Mouros e Judeus, notando-se na iconografia e fontes escritas que alguns deles aparecem ligados a uma das comunidades, o que talvez explique o seu progressivo desaparecimento com a expulsão de Mouros e Judeus ordenada por D. Manuel I (1469-1521) em 1496, caso não se convertessem à fé cristã. As perseguições de que foram alvo os conversos ou cristãos-novos e os mouriscos, designações dadas a todos os que foram forçados a aceitar o baptismo, marcam o início de um período de intolerância religiosa que iria culminar com a instauração, em Portugal, do tribunal do Santo Ofício por bula de 1547, no reinado de D. João III (1502-1557).

Os primeiros cativos negros tinham chegado a Portugal em 1441. Na 2^o metade do séc. XV chegaram ainda a Portugal os Ciganos que também seriam alvo de proibições de entrada no reino e mesmo ordem de expulsão em 1526 (Torres, 1979)¹⁴. A 1^o referência literária a Ciganos é a Farsa das Ciganas de Gil Vicente, talvez representada na Páscoa de 1525.

A RECONQUISTA APÓS D. AFONSO HENRIQUES



1. Territórios conquistados até 1185
 2. Territórios conquistados entre 1185 e 1249
 3. Territórios conquistados em 1249
 4. Comarca de Ribacoa, incorporada em 1295
 5. Conquistas episódicas na segunda metade do século XIII
 6. Área de Olivença, portuguesa de 1297 a 1657 e de 1668 a 1801
 7. Armadas de cruzados
 8. Fronteira de Portugal
- (Extraído de O. Ribeiro, Portugal, Barcelona, 1955)

¹⁴ TORRES, R.A. - 'Ciganos' in Dic.Hist.Port. op.cit.

Em 1535 o humanista Clenardo escrevia: *“Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos”*. Avalia-se em cerca de 10.000 o número de escravos em Lisboa, em 1551, num total de 100.000 habitantes (Miguel, 1979)¹⁵.

Do ambiente cultural e musical no início da Expansão, é revelador o relato dos esponsais da Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V (1432-1481), com o Imperador Frederico III da Alemanha, em 1451, representado nas festas e cerimónias pelos seus embaixadores. Um deles, Lanckmann, diz-nos:

– “Vieram depois os etíopes e mouros, com artificio à maneira de dragão, e com danças e outros aparatos, fazendo reverência à Imperatriz”.(...)

– “No 15º dia do mês de Outubro, o serenissimo rei de Portugal mandou fazer muitas danças na Praça fronteira ao Palácio da Senhora Imperatriz”.(...)

– “No 17º dia do mês de Outubro, logo de madrugada, antes do nascer do Sol, vieram de uma parte cristãos, de outra parte sarracenos, de outra selvagens e de outra ainda judeus, e cada um destes bandos cantava, gritava e foliava na sua própria língua e maneira”.

– “No 20º dia do mês de Outubro, antes do nascer do Sol, vieram a esta praça turmas de gentes de um e outro sexo, de diversas línguas e nações, em folgares e danças diversas”.

– “No 23º dia, veio muito povo defronte do palácio da senhora Imperatriz Esposa, com diversos instrumentos músicos – tubas, buzinas, etc, – e dividiu-se em quatro troços: o primeiro de cristãos, de ambos os sexos, dançando à sua maneira; o 2º, de mouros e mouras, também à sua maneira; o 3º de judeus de um e outro sexo, no seu costume; o 4º de mouros, etíopes e selvagens da Ilha Canária, onde os homens e mulheres andam nus, julgando serem e terem sido, assim, únicos no mundo”.

¹⁵ MIGUEL, S. - ‘Escravidão’ in Dic. Hist. Port. op. cit.

As Festas do Império do Espírito Santo e a Procissão do Corpo de Deus, amplamente participadas pelo povo, e as sucessivas regulamentações de que são objecto nos sécs. XV e XVI, mostram-nos no entanto o conflito sempre presente entre os costumes populares e a igreja, que de há muito se sentia ameaçada pela persistência do que designava por “costumes gentios”. A proibição das Janeiras e Maias no reinado de D. João I (1357-1433) daria mais tarde lugar a tentativas de canalizar as festas pagãs para o calendário religioso. As danças que se realizavam nos templos foram proibidas e transferidas para as procissões, alguns dos instrumentos musicais foram considerados impróprios de figurarem nas cerimónias religiosas e mesmo, é-nos permitido supor, de serem tocados por cristãos.

O movimento da Contra-Reforma, de que a Inquisição e os Jesuítas são instituições fundamentais, instala-se em Portugal com a chegada dos Jesuítas em 1540 e o Tribunal do Santo Ofício em 1547. Os Jesuítas, principais obreiros das decisões do Concílio de Trento, ocupavam-se em Portugal da “*pregação, exercícios espirituais, obras de caridade e, em especial, a instrução religiosa da juventude*”, e da evangelização e catequese nos territórios ultramarinos e no Oriente.

As primeiras levas de colonos são no entanto anteriores a esta acção evangelizadora e explicam de certo modo a sobrevivência dos antigos costumes e dos instrumentos musicais a elas ligados, por exemplo, nos Açores, com as Festas do Espírito Santo e no Brasil, pelo uso cerimonial da viola, também nas folias do Divino Espírito Santo.

Sabemos que até meados do séc. XVI, a música e os instrumentos musicais dos vários povos e culturas presentes na Península Ibérica se influenciaram mutuamente, conservando cada grupo as particularidades e identidade que lhes eram próprias, quando lhes era possível, e adoptando de outros, mercê de condicionantes de ordem vária, o que melhor correspondia à necessária mudança e adaptação a novas situações. Com o movimento da contra-reforma, os instrumentos musicais portugueses, na sua forma e funções, vão-se restringindo ao que hoje encontramos no panorama musical português e em que as excepções, devidas ao isolamento de algumas regiões, no País e nos colonatos ultramarinos, nos confirmam que estamos em presença de dois momentos essencialmente diferentes da cultura portuguesa. Excepções que são sobrevivências, ou, em alguns casos, afirmação e resistência dos povos às proibições da igreja e do poder temporal.

O crescimento da população a partir de 1450, que se manterá até ao final do séc. XVI é acompanhado por migrações internas do campo para a cidade e da montanha para a planície. Acentuam-se as áreas fundamentais que caracterizam, até aos nossos dias, o País, sob o ponto de vista cultural.

A música e os instrumentos populares resultantes das profundas modificações que Portugal vive, e que Gil Vicente tão bem descreve no Triunfo do Inverno¹⁶, lamentando o declínio da gaita de foles e do pandeiro nas terras ocidentais, onde “já não há hi gaita nem gaiteiro”, permite-nos concluir que as particularidades das várias regiões estavam definidas no que de essencial as viria a caracterizar.

Panorama Músico-Instrumental Popular Português – no séc. XIX / XX

Ernesto Veiga de Oliveira no livro “Instrumentos Musicais Populares Portugueses” (1982)¹⁷; obra fundamental para o estudo da Música Portuguesa, apoia-se na divisão que Orlando Ribeiro, em 1945, faz do País em Portugal Atlântico, Transmontano e Mediterrânico, atendendo primordialmente ao factor geográfico e às suas relações com o homem, embora não coincidente e focando um aspecto particular¹⁸ e que são “o planalto alto e leste transmontano e beirão, arcaizante e pastoril, fechado sobre si mesmo, e as terras baixas a ocidente da barreira serrana central, do Minho ao Tejo, populosas, conviventes, abertas a todas as influências; por fim a Sul do Tejo, o prolongamento do panorama pastoril do planalto e no Algarve condições semelhantes às que encontramos no Norte Litoral”.

Mais do que na divisão do país em províncias, são nessas três grandes áreas que vamos encontrar, sob o ponto de vista musical, aspectos que as caracterizam e diferenciam. Parece-nos no entanto que só podemos falar de uma música regional se nos reportarmos a uma

¹⁶ Representada em Lisboa para celebrar o nascimento da Infanta Isabel, filha de D. João III, a 1º de Abril de 1529.

¹⁷ OLIVEIRA, E.V.- Instrumentos Musicais Populares Portugueses, 2ª ed., Lisboa, 1982 (1ª edição 1966).

¹⁸ Ibid., pp.17-18.

data anterior a 1950. Como nos diz Jorge Dias (1970)¹⁹ “... até então, cada área cultural embora não estivesse inteiramente segregada do resto do país, vivia num relativo isolamento. Os transportes tradicionais, quando existiam, eram caros para as economias de subsistência”. Os primeiros programas de rádio foram emitidos a partir de 1933 e nos anos 50 são lançados no mercado os primeiros rádios a preços acessíveis, a par com a electrificação das zonas rurais. A emigração e a guerra colonial (décadas de 60 e 70), a industrialização agrícola, trazem consigo profundas mudanças que alteram significativamente as ocasiões festivas, cerimoniais e de trabalho que davam significado à música das diferentes regiões.

Até meados do século XX as comunidades rurais quase que só dispunham, para todos os momentos da sua vida, de um repertório próprio, com instrumentos construídos por artífices locais, sendo as músicas aprendidas da tradição oral.

A salvaguarda desse património local, iniciado já nos anos 30 do séc. XX por Abel Viana, promotor do Rancho de Carreço (Minho), com o intuito de “preservar a música e a dança, criando grupos de jovens que se conservassem fiéis à tradição da sua terra”, marca o início de uma nova época em que na sua maioria os Directores de Ranchos “inventaram eles próprios o seu repertório, desde o traje fantasioso, até à música e à dança”²⁰.

Os cortejos folclóricos, concursos, exposições nacionais e internacionais, foram decisivos para que mesmo as melhores intenções iniciais se fossem adulterando²¹, sendo muito recente, já dos anos 70, uma nova atitude de recriar a música e a dança nos Ranchos, que segundo Ernesto V. Oliveira²² deverão ter consciência do que fazem, quando querem fazer uma restituição de música ou dança de uma determinada época, o que não os impede de inventar novas danças e músicas, ligadas ou não à sua aldeia ou região, desde que não fantasiem, invocando falsas origens ou refugiando-se numa “autenticidade” que só faz sentido deste que datada e apoiada numa investigação sólida.

¹⁹ DIAS, António Jorge, *Da música e da dança, como formas de expressão populares, aos ranchos folclóricos*. pp.8-10. Lisboa, 1970.

²⁰ *Ibid.*, p.12.

²¹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco & Jorge de Freitas Branco (eds.): *Vozes do povo – A Folclorização em Portugal*; Celta Editora, Oeiras 2003.

²² Numa comunicação, não-publicada, no Encontro de Ranchos Folclóricos Algarvios, em 1986.



Mapa Etno-musical de Portugal²³

Violas em Portugal – uma longa história

As violas portuguesas são os instrumentos mais disseminados em todo o território português, nas variantes eruditas e populares. A sua construção foi objecto de regulamentações que remontam ao séc. XVI e garantiam a certificação dos construtores. *Por volta de 1551, a cidade de Lisboa dispunha de 16 violeiros – para uma população de cerca de 100.000 habitantes – distribuídos por sete “tendas”, bem como vários fabricantes de cordas de viola (Cf. A viola de mão em Portugal) (Morais, Manuel 2006)²⁴.*

²³ <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/mapa-etno-musical.html>.

O Centro Virtual Camões apresenta o [Mapa Etno-Musical](#), um projecto que mostra a distribuição pelo território da música e dos instrumentos musicais característicos de cada região de Portugal, permitindo ainda ler a propósito textos explicativos e ouvir peças ilustrativas. O mapa é da autoria de Júlio Pereira, com a colaboração de João Luis Oliva e com o grafismo de Sara Nobre.

²⁴ MORAIS, Manuel; “A viola de mão em Portugal (1450-1789)”. Revista Aragoneza de Musicologia, vol. 22, n.1, 2006.

Veiga de Oliveira²⁵ (Cf. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*) enumera e distingue nas violas populares portuguesas de cinco ordens a braguesa, a amarantina, a toeira, a beiroa (também designada bandurra beiroa) e a campaniça no Continente. E violas de arame ou violas da terra na Madeira e nos Açores. Estes instrumentos viajam para todas as partes do Mundo onde os portugueses se estabeleceram, com destaque para o Brasil e Cabo Verde.

Do tempo anterior aos registos magnéticos, é através da iconografia e pelo estudo de partituras a que temos acesso desde o sêx. XII que podemos reconstituir algumas das músicas populares portuguesas e os instrumentos nelas utilizados. Também nos arquivos dos tribunais religiosos (Inquisição) e na legislação ou proibições dos poderes seculares que na Península Ibérica e na América Latina são das mais importantes fontes documentais disponíveis.

O conhecimento das práticas musicais no antigo Império Colonial Português e nas novas nações que dele nasceram teve um enorme desenvolvimento acessível em publicações e teses académicas em Portugal e no Brasil. Em 2008, realizou-se em Lisboa o Colóquio Internacional *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*²⁶, que organiza nas mais de 700 páginas em VII capítulos os temas Património, Individualidades, Contextos e representações, Práticas litúrgicas, Práticas teatrais e Práticas instrumentais.

Neste capítulo, Manuel Morais publica o estudo “A viola de arame no contexto português” (séculos XVIII-XX), pp. 651–664. No Brasil, para apenas citar alguns dos estudos mais recentes, Ivan Vilela publica “Cantando a própria história”²⁷, e Gisela Nogueira, “A viola com anima: uma construção simbólica”²⁸. As ilustrações e fontes documentais bem

²⁵ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, 1ª edição: Lisboa 1964; 2ª edição: Lisboa 1982; 3ª edição, Lisboa 2000.

²⁶ *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações* / org. Maria Elizabeth Lucas, Rui Vieira Nery. - Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012 (Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012. - 721, [2] p.

²⁷ VILELA, Ivan; *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo, 2013.

²⁸ NOGUEIRA, Gisela, 2008; *A viola com anima: uma construção simbólica*. São Paulo, 2008.

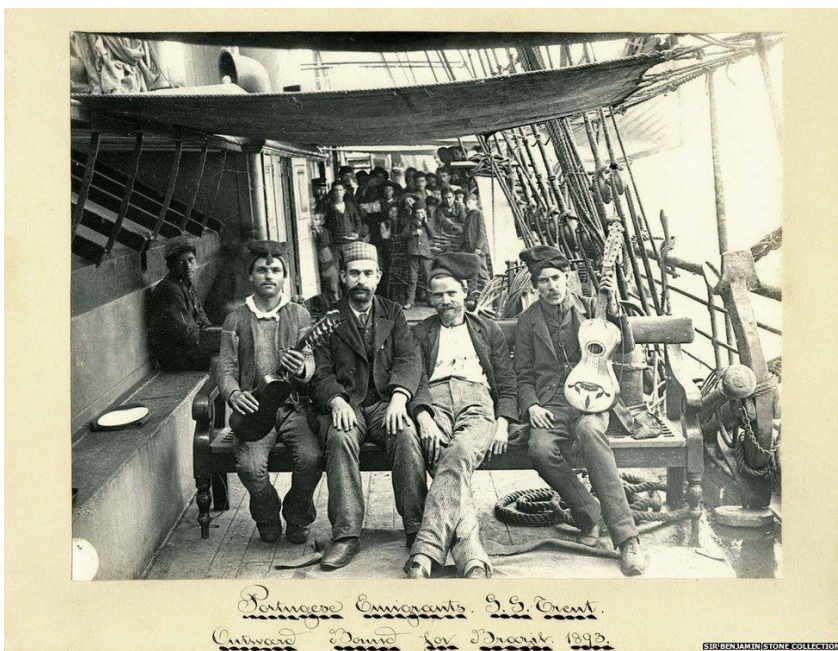
como a bibliografia consultada permitem conhecer em profundidade o percurso da viola de arame no Brasil desde os primeiros tempos da colonização.



“Vareiro tocando Viola”, Francisco José de Resende²⁹, 1866.

As violas que mais nos importa conhecer, quer pela escassez de fontes documentais, quer pelos próprios instrumentos de que conhecemos raros exemplares de finais do s^{éc.} XVIII, são as que permaneceram nas comunidades rurais, tocando nas festas e cerimónias e se foram adaptando a novos contextos de utilização que explicam a diversidade organológica, de afinações e de procedimentos na transmissão de saberes e no seu reconhecimento pela comunidade próxima.

²⁹ Museu do Chiado, Lisboa – Museu Nacional de Arte Contemporânea; Pintura a óleo, altura: 146; largura: 113; Pintura de costumes. Um pescador varino, de barrete na cabeça, camisa branca arregaçada e colete negro, pele queimada pelo sol, toca uma viola.



*Portuguese Emigrants, S.S. Great,
Cruzado, David, for Brazil, 1893.*

Viajaram na porca bagagem dos emigrantes³⁰ que demandaram o novo Mundo sem saberem bem o que os esperava, fugindo de Portugal que dificilmente lhes dava o sustento para os filhos e a esperança de construir um futuro.

Nos poucos haveres que juntavam para seu agasalho e para dar sentido à vida que deixavam para trás, encontramos instrumentos musicais. Os de corda e sopros, as percussões populares e um saber de séculos de como os construir, reparar, adaptar aos materiais que encontravam nas novas casas, aldeias e vilas que criavam.

Mas essa permanência e renovação na utilização de instrumentos musicais só foi possível porque levavam consigo o que hoje sabemos ser a cultura imaterial, esse complexo de relações e conhecimentos transmitidos oralmente e que dão sentido à vida.

³⁰ Emigrantes Portugueses partindo para o Brasil, 1893. Violas braguesas de 12 cordas de metal, cinco ordens ou parcelas (3+3+2+2+2).

<https://www.facebook.com/A-Viola-darame-em-Portugal-1571095676520551/>

As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”

Almeida Garrett, com o seu *Cancioneiro e Romanceiro Geral* (1843 e 1851)³¹, terá sido o primeiro colector a reunir em publicação as jóias da tradição popular. Pelo sim, pelo não, ajeitou os textos e corrigiu particularismos regionais da língua. Antes dele, o Popular aparece em romances, ensaios, peças de teatro, poesias e músicas de autores que desde a Idade Média nos ajudaram a espreitar as culturas campesinas de que se serviram para as suas obras como os mestres de cozinha vão ao campo buscar sabores e aromas que lhes agradam e servem os seus propósitos.

Sempre terá sido assim, por muito que disfarcem os abnegados colectores que com raras excepções reuniram os testemunhos imateriais e lhes deram as arrumações que lhes eram mais convenientes, de acordo com os procedimentos do seu tempo e na melhor das intenções. Sem o seu denodado esforço, teríamos ainda menos do que o pouco que temos. Infelizmente, parte dos acervos e publicações existentes em Portugal anteriores a 1755, foram destruídas pelo terramoto ocorrido nesse ano, nos incêndios que se lhe seguiram e muitos outros pela incúria e ignorância que também em Portugal são responsáveis pelo desaparecimento de documentos.

Do tempo anterior aos registos magnéticos, é pelos textos e também pelo estudo de partituras a que temos acesso desde o séc. XII que podemos reconstruir algumas das músicas populares portuguesas. Com os registos magnéticos (séc. XX, com Armando Leça³² nos anos 20 e Kurt Schindler³³ nos anos 30) tudo mudaria. À semelhança da fotografia e do cinema mudo, os novos suportes de som permitiam o registo até aí impossível de fonogramas que inicialmente apenas serviam para recordar e ajudar os colectores nas suas publicações e nas transcrições musicais. Os registos ficavam depois em caixas esquecidas que só muito mais tarde teriam direito a serem preservados e postos à disposição de quem o quisesse em edições discográficas.

³¹ GARRETT, Almeida J. B. de, 1843 e 1851, *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, vol.I – 1843, vol.II – 1851, vol.III – 1851.

³² LEÇA, Armando (1939/40), *Recolhas musicais de Armando Leça a convite da Comissão Nacional para a Comemoração do Duplo Centenário*, com o apoio técnico da Emissora Nacional (1939/40).

³³ SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, 1941.

Dois marcos fundamentais no reconhecimento do valor e interesse das recolhas: em 1945 a profunda influência exercida por Orlando Ribeiro como o seu “Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico” e a criação, em 1947, do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular com Jorge Dias e a sua equipa de investigadores, em que Ernesto Veiga de Oliveira, Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro trarão contributos que mudam radicalmente o nosso conhecimento da música portuguesa. A par destes marcos, Artur Santos e Tília Santos em 1956 publicam em disco algumas recolhas e Fernando Lopes Graça edita a sua “Canção Popular Portuguesa”.

Esta descrição seria longa se quiséssemos fazer justiça a todos os que desde a década de 60 foram enchendo o “saco das antigas”. Mas com Francisco d’ Orey e depois com Michel Giacometti inicia-se um novo caminho só possível pelo começo das emissões de Televisão em 1957. Os recursos da televisão estatal são pela primeira vez utilizados na recolha de imagem e som utilizados depois em programas de cariz regionalista e raramente em documentários ou séries como excepcionalmente aconteceria nos anos 70 com o “Povo que Canta” de Michel Giacometti. Valerá a pena consultar a cronologia de Ana Carrapato³⁴ que me serve de guia nesta enumeração, infelizmente ainda inédita (As recolhas sonoras depois do 25 de Abril – Anexos).

E neste séc. XXI, para que nos servem essas centenas de horas de fonogramas e de videogramas que se acumulam em arquivos nem sempre acessíveis?

Para pouco, os que estão fechados a sete chaves, em instituições asilares da cultura como alguns Museus e Rádios, marinando à espera de um príncipe encantado que os desperte do seu longo sono.

Para muito, se o acesso for facilitado e aberto a TODOS os que tenham interesse (seja ele qual for) em os conhecer.

Reservem-se apenas, por mero decoro, utilizações menos próprias e abusivas ou claramente manipuladoras do ser e querer de quem deu os testemunhos (os únicos a meu ver que podem em última

³⁴ CARRAPATO, Ana Sofia Gonçalves Almeida . *As recolhas sonoras depois do 25 de Abril: Apropriações da música tradicional portuguesa. Um estudo de caso através dos Gaiteiros de Lisboa*. Departamento de Antropologia do ISCTE. Lisboa, 2006.

instância decidir do destino que lhes deve ser dado). Mas deixe-se que o tempo esbata e revele o que a paixão do presente encobre, permitindo novas e fecundas leituras e utilizações.

A visibilidade das manifestações musicais populares para além das comunidades que lhes dão ou deram sentido, acontece muitas vezes de forma errática e incompreensível, ao sabor do gosto e escolhas dos editores discográficos, dos programadores de eventos musicais e das comissões de festas, das direcções de programação da rádio e televisão. Quase todos se regem por critérios de ordem estritamente economicista, na dependência de estudos de mercado e de audiências, longe de preocupações de ordem cultural ou de serviço público. Por vezes nem há má vontade, apenas uma profunda ignorância e incapacidade na integração destes conteúdos numa programação equilibrada.

Mas mais grave é quando se utilizam as manifestações populares, desvirtuando-as, ao serviço de interesses editoriais ou de programações sem qualidade, contribuindo para a criação de estereótipos redutores em que mal se reconhecem os contextos originais. A apropriação turística, muitas vezes desvirtuando e mesmo alterando as festas e cerimónias populares é neste século XXI uma séria ameaça ao que cada cultura construiu num longo processo de adaptação e mudança vividos por cada comunidade.

Estamos em crer que é pela divulgação inteligente e informada de conteúdos, servida por suportes de grande qualidade que será possível contrariar a presente dificuldade em romper os muros de ignorância, de silêncio e de indiferença.

O acesso a acervos documentais multimédia tem tido um impressionante desenvolvimento, tendo em Portugal as principais Universidades e Institutos disponibilizado Teses e Estudos que permitem conhecer o que era quase inacessível.

Alguns desses acervos são consultáveis nos seguintes endereços:

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
<https://ielt.fcsh.unl.pt/pt/inicio>

MEMORIA MEDIA
<http://www.memoriamedia.net/>

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança
<http://www.inetmd.pt/>

MUSEU CAVAQUINHO
<http://www.cavaquinhos.pt/pt/>

MUSEU DO FADO
<http://www.museudofado.pt/>

POVO QUE CANTA (MICHEL GIACOMETTI, 1971)
<http://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p16746>

POVO QUE CANTA 2ª SÉRIE (MANUEL ROCHA, 2009)
<http://www.rtp.pt/programa/tv/p18564>

ARQUIVO SONORO DE ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/arqvevo/>

MURAL SONORO
<http://www.muralsonoro.com/>

A MÚSICA PORTUGUESA A GOSTAR DELA PRÓPRIA
<https://vimeo.com/mpagdp>

DOMINGOS MORAIS – ARQUIVO DMWDR85
Músicas recolhidas em Trás-os-Montes e Lisboa
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/arqdmurd85/>

Domingos Morais – arquivo DMWDR87
Músicas recolhidas nos Açores
<http://natura.di.uminho.pt/ARQVEVO/index.dmwrd87.html>

Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural – ou de como se forma o sentimento de pertença consciente

A música que hoje ouvimos (e mais raramente fazemos), parece-nos talvez desligada de muitas das nobres funções e actividades que nos primórdios das comunidades humanas pontuavam a sobrevivência, a expansão lúdica e a vida ritual. A divisão operada no quotidiano da população activa entre tempo de trabalho e de não-trabalho, a par com a emergência de uma rentabilidade a todo o custo, afastaram-nos de vez de actividades que decorriam ao ritmo das estações do ano e dos ciclos próprios da recollecção, da caça, da agricultura, pecuária, pesca e artesanato.

A música é utilizada nos locais de trabalho ou nas grandes superfícies comerciais com funções previstas de aumentar a produtividade, estimular o consumo, induzir estados de euforia e de diminuição das capacidades de auto controlo.

Música e gesto musical que entendemos como³⁵:

Música: *universo significativo de sonoridades e estruturas sonoras, reconhecido como tal por um determinado grupo humano, habitualmente ligadas a procedimentos e instrumentos próprios.*

Gesto musical: *mobilização e domínio do corpo enquanto gerador de música. A sua aquisição consegue-se pela observação, imitação, experimentação e reinvenção, permitindo o desenvolvimento de capacidades vocais e corporais, o domínio de instrumentos, o movimento e a dança.*

As situações novas em que homens e mulheres desenvolvem a sua actividade profissional teriam também muito a lucrar se algumas das formas próprias desenvolvidas pela espécie ao ligar a música (e a dança) ao trabalho não fossem esquecidas, sendo substituídas por subprodutos musicais, manipuladores e entorpecentes da vontade e do prazer. O balanço necessário entre realização pessoal, bem estar

³⁵ MORAIS, Domingos (2001). -“Identidade Cultural, ou de como se forma o sentimento de pertença” in A Cultura no século XXI. Santiago de Compostela, 5 de Maio de 2001.

e afirmação cultural contrapostos a produtividade e rentabilidade necessitam de ser repensados nas sociedades que defendendo teoricamente valores e direitos têm dificuldade em os tornar efectivos nos locais de trabalho modernos.

Permito-me assim lançar algumas questões:

(Quais são:) O tempo e os espaços adequados ao desenvolvimento da identidade músico/gestual

(Quem podem ser:) Os transmissores e aferidores das competências músico/gestuais

(Haverá contradição entre:) A expressão pessoal e a norma cultural músico/gestual

(Como se desenvolve o:) Sentimento de pertença e desenvolvimento progressivo da capacidade de assumir papéis músico/gestuais e de dança na comunidade

(Como se desenvolve a:) Capacidade de aceitação da mudança nos referentes culturais próprios, de integração de influências externas, de abertura a outros modos de expressão de outros grupos culturais

(Como se desenvolve a:) Capacidade de inovação e de assumir papéis de transmissor/aferidor na comunidade

Fernando Lopes Graça (1906-1994) é o músico e compositor que melhor terá pensado e feito obra que de certo modo responde às questões colocadas. Esse propósito foi concretizado num impressionante catálogo que reúne o conjunto dos autógrafos musicais de Fernando Lopes-Graça, totalizando 260 títulos e 694 peças entre obras válidas, versões, revisões, esboços e transcrições. O Museu da Música Portuguesa, no Estoril, Cascais, guarda o acervo oferecido pelo compositor e promove a divulgação da sua obra numa página que lhe é dedicada³⁶.

³⁶ <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/fg/fg/>

As canções que ides ouvir roubei-as eu ao nosso povo, que tem um grande tesouro delas: e roubei-lhas, não para as guardar para mim, mas com o propósito de lhas restituir, possivelmente com juro do roubo. Mandam a lei e os bons costumes que não fiquemos com os bens dos outros, mesmo quando os outros possuem tesouros. Ora, como as canções são um dos raros e preciosos bens do povo português, eu sentiria a consciência pesar-me se, apropriando-me delas, lhas não restituísse. Não lhas restituo, porém, tal-qualmente lhas roubei: fiquei com alguma coisa delas e, ao devolver-lhas, procurei que elas não ficassem diminuídas no seu valor, antes diligenciei aumentá-las com aquele pequeno juro que está nas minhas posses despendido.³⁷

Também Michel Giacometti (1929–1990) a quem se deve a mais extensa e completa recolha de música portuguesa realizada até cerca de 1980, tem uma página neste Museu que foi obra sua ao receber a colecção de instrumentos populares portugueses do investigador e a sua biblioteca, além de um valioso espólio de imagens e inéditos cuja publicação está em curso³⁸.

Em 1981 Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça publicam o “Cancioneiro Popular Português” que reúne 250 partituras seleccionadas dos mais importantes colectores numa edição de 20.000 exemplares, a maior de sempre para uma obra dedicada a este tema.

Uma outra colectânea de melodias e canções portuguesas organizada por Alexandre Wefford em 2006³⁹ revela muitas das fontes utilizadas por Lopes-Graça nas suas obras. São 150 textos musicais num livro e CD ROM que inclui ainda os textos do compositor sobre o folclore e a música popular portuguesa.

Estas e outras fontes são hoje procuradas por muitos músicos profissionais e amadores. As edições discográficas e videográficas

³⁷ Introdução a um concerto (1956?) do Coro da Academia de Amadores de Música (Secção de Folclore), realizado no Tivoli, de Lisboa, por iniciativa da Juventude Musical Portuguesa [Nota de F. Lopes-Graça].

³⁸ <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/>

³⁹ WEFFORD, Alexandre Branco. A canção popular portuguesa em Fernando Lopes Graça. Editorial Caminho, Lisboa, 2006.

esgotam e são depois copiadas e passadas de mão em mão (ou entre computadores). A música e a dança de raiz popular, reinventada em novos contextos movimenta milhares de praticantes em Festivais por todo o País. Lia Marchi (2006) percorreu o País durante dois anos, como bolseira da Fundação Gulbenkian, tendo publicado com o apoio do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) da Universidade Nova de Lisboa um “breve guia bibliográfico, sonoro e de websites, de Portugal e do Brasil” revelador desse interesse⁴⁰.

Sobre o autor

Domingos Morais. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Autor de livros e artigos sobre educação artística, etnomusicologia e desenvolvimento curricular e de música para cinema, teatro e televisão. Foi professor na Escola Superior de Teatro e Cinema. É membro do IELT, Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa e consultor da Cooperativa de Educação e Ensino “A Torre”. Consultor da Fundação Calouste Gulbenkian para Projectos de desenvolvimento curricular.

⁴⁰ MARCHI, Lia; *Tocadores Portugal - Brasil / Sons em movimento*. Curitiba, 2006, pp. 113-123.

Reconhecimento Internacional dos Direitos Humanos e de salvaguarda da Cultura Popular

Não seria possível realizar com isenção os estudos e a promoção da cultura popular sem os novos quadros de referência ética decorrentes da criação de instituições internacionais (ONU, UNESCO) com capacidade e poder de mobilização das Nações através de recomendações e convênios para novos paradigmas respeitadores da diversidade cultural e do respeito pela dignidade da vida de todos os Homens e Mulheres.

É ainda no decorrer da 2ª guerra mundial, na década de 40 do séc. XX que se enunciam princípios que mudariam os quadros de referência da actividade social e política e se penalizam ou estigmatizam quem persiste em não respeitar os mais elementares Direitos humanos. A condenação do racismo em 1950, e os Direitos da Criança em 1959, estão entre os que viriam a promover mudanças profundas em todo o Mundo.

Merecem destaque, no que importa nomeadamente ao conhecimento das práticas musicais populares os seguintes, entre outros:

— RECOMENDAÇÃO RELATIVA À PARTICIPAÇÃO E CONTRIBUIÇÃO DAS MASSAS POPULARES NA VIDA CULTURAL (NAIROBI) — UNESCO 1976

— DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL — UNESCO 2002

O conhecimento destes documentos e a sua aplicabilidade ou recusa por alguns países constitui matéria obrigatória para quem pretende conhecer e participar na criação cultural contemporânea.

Não dispensando a leitura dos textos completos, disponíveis nas páginas da UNESCO, na Internet, transcrevemos alguns excertos que nos parecem de enorme actualidade:

Recomendação relativa à participação e contribuição das massas populares na vida cultural (Nairobi, Novembro de 1976)

Recordando que a Constituição da UNESCO, no seu preâmbulo, declara que, para a dignidade do Homem são indispensáveis “a ampla difusão da cultura e a educação da humanidade para a Justiça, a Liberdade e a Paz”.

(...)

Considerando

(...)

c) que a cultura deixou de ser unicamente uma acumulação de obras e conhecimentos que uma elite produz, compila e conserva com o fim de colocá-las ao alcance de todos; ou o que um povo enriquecido pelo seu património oferece a outros como modelo do que a história os haja privado; que a cultura não se limita ao acesso às obras de arte e às humanidades, mas é simultaneamente a aquisição de conhecimentos, exigência de um modo de vida e necessidade de comunicação.

(...)

Observando que a acção cultural, por vezes, só afecta uma parte mínima da população e que apesar das organizações existentes e dos meios utilizados nem sempre corresponde às necessidades de quem se encontra numa posição extremamente vulnerável devido a uma educação insuficiente, baixo nível de vida, meio ambiente medíocre e, em geral, dependência económica e social;

(...)

Consciente da responsabilidade que incumbe aos Estados Membros de incrementar políticas culturais que permitam alcançar os objectivos enunciados na Carta das Nações Unidas, Constituição da UNESCO, Pacto Internacional de Direitos Económicos, Sociais e Culturais e a Declaração de Princípios da Cooperação Cultural Internacional;

(...)

Considerando que o objectivo último do acesso e da participação “elevar o nível espiritual e cultural de toda a sociedade, com base nos valores humanísticos, e dar à cultura um conteúdo democrático humanitário, o que por sua vez pressupõe adoptar medidas de combater a influência perniciosa da “cultura comercial de massas” que ameaça as culturas nacionais e o desenvolvimento cultural da humanidade, conduz ao envelhecimento da personalidade e sobretudo influência de maneira nefasta a juventude;

(...)

Definições e campo de aplicação

1 A presente Recomendação concerne ao conjunto de esforços que seria conveniente os Estados Membros ou as autoridades empreendessem para democratizar os meios e instrumentos de acção cultural, afim de que todos os indivíduos possam participar plena e livremente na criação da cultura e nos seus benefícios, de acordo com as exigências do progresso social.

2. Para os efeitos da presente recomendação:

a) entende-se por acesso à cultura a possibilidade efectiva para todos, principalmente por meio da criação de condições socioeconómicas, de informar-se, formar-se, conhecer, compreender livremente e desfrutar dos valores e bens culturais;

b) entende-se por participação na vida cultural a possibilidade efectiva e garantida para todo o grupo, de o indivíduo expressar-se, comunicar, actuar e criar livremente, com o objectivo de assegurar o seu próprio desenvolvimento, uma vida harmoniosa e o progresso cultural da sociedade;

DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL - UNESCO 2002

IDENTIDADE, DIVERSIDADE E PLURALISMO

Artigo 1º

— A diversidade cultural, património comum da humanidade

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o género humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o património comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

THE PRESENCE OF THE VIOLA CAIPIRA IN KILZA SETTI'S
MISSA CAIÇARA:
OBJECTIVE AND SUBJECTIVE ASPECTS

*A PRESENÇA DA VIOLA CAIPIRA NA MISSA CAIÇARA DE
KILZA SETTI: ASPECTOS OBJETIVOS E SUBJETIVOS*

Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
ms.eliana@usp.br

Abstract

This article analyzes the Brazilian composer Kilza Setti's *Missa Caiçara* (*Caiçara Mass*), focusing on the fact that the *viola caipira* (peasant viola) was widely used in this piece, along with other instruments that are frequently employed in this musical genre. Some objective and subjective aspects of the compositional process of this piece are discussed here, as an attempt to clarify the technical and stylistic procedures used by the musician in her *oeuvre*. Among the objective aspects is the employment of specific musical elements typically found in the fishing communities' music. Two of them are strumming chords and rhythmic motives that derive from the Portuguese *fandango*. On a more subjective tone Kilza pays tribute to *São Gonçalo* by quoting tunes that were traditionally sang in folk festivities. *São Gonçalo* is a saint who is worshipped by the fishing communities for protecting infertile married women and prostitutes. Due to the limited amount of publications on Kilza Setti's *Missa Caiçara*, the main sources used were: an interview with the composer, which occurred in 2016; Kilza's Doctoral research about the coastline communities' music; José Luiz Chamorro Ribalta's Masters Dissertation about *Missa caiçara*, and the score and recording of the piece itself.

Keywords: *Viola Caiçara*; *Missa Caiçara*; Kilza Setti; Women Composers; Brazilian Music.

Resumo

Este artigo analisa a *Missa Caiçara* da compositora brasileira Kilza Setti, enfocando sua escolha de incluir a viola caipira entre os instrumentos frequentemente utilizados neste gênero musical. São discutidos alguns aspectos objetivos e subjetivos do processo composicional da obra, com objetivo de esclarecer os procedimentos técnicos e estilísticos usados por sua autora. Entre os aspectos objetivos encontra-se o emprego de elementos musicais específicos encontrados na música das comunidades de pescadores, como acordes rasqueados da viola caipira e motivos rítmicos derivados do *fandango* português. Em caráter mais subjetivo Kilza presta homenagem a São Gonçalo, santo louvado pela comunidade pesqueira pela proteção a mulheres inférteis e prostitutas, citando uma melodia tradicionalmente cantada em suas festas. Devido à pequena quantidade de trabalhos existentes sobre a *Missa Caiçara* de Kilza Setti, as principais fontes utilizadas foram uma entrevista realizada com a compositora em 2016, sua pesquisa de Doutorado acerca da música das comunidades caiçaras e a Dissertação de Mestrado de José Luiz Chamorro Ribalta sobre a peça, além da partitura e gravação da música em questão.

Palavras-chave: Viola Caipira; Missa Caiçara; Kilza Setti; Mulheres Compositoras; Música Brasileira.

List of Figures

1. Kilza Setti's *Missa Caiçara* autograph
2. *Kyrie*, measures 18 to 23: lyrics are presented in Latin and in Portuguese
3. Kilza's autograph of the São Gonçalo's tune. Measures 1 to 7 show the rhythmic motive played by the viola
4. *Missa Caiçara's Gloria*, measures 3 to 9. *Viola caipira's* part quotes the standard tune of *São Gonçalo*
5. *Gloria*, measures 111 to 117. Choir repeats the motive played by the *viola caipira*

6. *Credo*, measures 44 to 48. Violin, viola and box's scores
7. *Sanctus*, measures 61 to 67. Syncopated rhythm recalls Brazilian *modinha*
8. Tenor melodic line in *Kyrie*, measure 18
9. *Agnus Dei*, measures 1 to 5. Voices in canon recall Tenor's theme in *Kyrie*
10. *Agnus Dei*, measures 38 to 42. The instruments return announces a climax in the Coda
11. Theme of *Credo* in the climax moment of *Agnus Dei*, measures 64 to 66
12. Kilza's image of Brazilian *São Gonçalo*
13. *Gloria*, measures 50 to 52. *São Gonçalo* tune sang by sopranos and altos
14. Catalog of the *II Festival de Música Sacra*
15. Interior part of the catalog shows Kilza Setti's *Missa Caiçara*

In 1990, the Brazilian composer Kilza Setti was invited by the Peruíbe's City Hall to create an *oeuvre* to be presented in the city. The Secretary of Culture Luis Augusto Milanese, who knew about Kilza's Ethnological studies from previous decades, which were done in Brazil and abroad, suggested she compose a peasant mass.

Although the idea seemed interesting, Kilza's researches had not specifically addressed peasant communities' culture and music, but the ones of the inhabitants of São Paulo's coastline. Consequently, she decided to pay tribute to the *Caiçara* by creating a Mass devoted to them, which was received with enthusiasm by the Peruíbe's City Hall.

Beyond the thankful feeling she nurtured for those people, Kilza saw in this enterprise an opportunity to call the public's attention to some urgent problems they were facing at that time, like the real estate speculation in the region, the threat against their customs and traditions and the danger of losing their propriety. By using traditional features of their music, such as melodies, rhythms and specific instruments (e.g. the

*viola caipira*¹), she intended to highlight the richness of their culture and the splendor of such heritage. In addition, the composer wanted to discuss the life of women in some remote areas of Brazil and review the way they have been oppressed by the patriarchal education and the rigid religious rules. She managed to problematize this issue by invoking São Gonçalo and the popular tunes that were related to him in local festivities. Originally, this saint came from Portugal, but later on he started to be worshipped by the *Caiçara* for protecting prostitutes and infertile married women.

All the aforementioned issues pervaded Kilza's decisions on the compositional procedures of *Missa Caiçara*. This article aims at pointing out the objective and subjective aspects of those choices, clarifying some technical and stylistic features employed by the composer in her work.

The main sources used in this analysis were: an interview with the composer made in the first semester of 2016; the Masters research by José Luiz Chamorro Ribalta on *Missa Caiçara*²; Kilza's book entitled *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*³; and the recording of the *Missa Caiçara* produced by Radio Cultura FM of São Paulo in 1996. The two scores of the mass, one being original and other one edited by Ribalta in his work, were also extensively used.

¹ There are many similarities among the peasant and the coastal cultures, which explains, for instance, the use of the *viola caipira* for the *Caiçara*. The more relevant differences are due to the native region of the immigrants who colonized such areas, in the Brazil colonial times.

² The specific data of this work can be seen in the References section of this paper.

³ *Beachy songs of Ubatuba: studies on the Caiçara from São Paulo and their musical production* (Kilza's PhD).

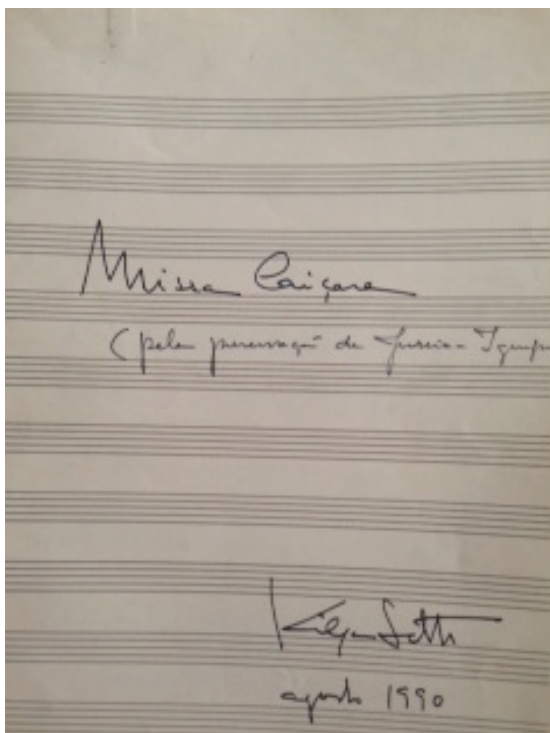


Figure 1 – Kilza Setti's *Missa Caiçara* autograph.
Source: Kilza Setti's personal archive.

***Missa Caiçara*: objective aspects of its compositional process**

In the present analysis, the musical elements are considered objective aspects of the compositional process. One of them is the fact that the traditional form of the mass, which was organized in parts, was kept intact. These parts were named *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*. Kilza simultaneously used both Latin and Portuguese idioms for the singing parts, since she wanted the mass to be presented in theatres and churches⁴.

⁴ According to the 1990's liturgics rules, the Church was not allowed to use texts in Latin, but in the official language of the country as to facilitate the understanding of the lyrics. However, in theaters, Latin was the common language used in musical performances.

I began to sketch the main traits of each part as an attempt to structure them progressively. At some points I felt as if the religious ambience of traditional masses became more prominent; at others, like in *Gloria* or *Credo*, the *Caiçara* religious style prevailed (SETTI, 1990)⁵.

The orchestration kept the classical format, i.e., a vocal ensemble singing a *capella*. To establish a connection with the title *Missa Caiçara*, the composer decided to add violins, *caixas*⁶ and *violas caiçaras* in the accompaniment of some parts, since they are typical instruments of the coastline villages. Usually a solo soprano voice is responsible for the lyrics in Portuguese, while the other voices sing in Latin. Kilza took advantage of both idioms' sonorities, offering a simultaneous translation from Latin to Portuguese to the audience. A *Caiçara* way of singing – slow, melismatic and often repeating the last syllables – is indicated in almost the entire work. “[...] I proposed some free soloist singings, asking for glottis emissions and voices in a ‘tipe’⁷ manner – usual procedures of vocal *Caiçara* music” (*Idem*)⁸.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves: SOLO, SOPRANO, ALTO, TENOR, and BASS. The time signature is 3/4. The SOLO part is marked 'Recitative' and has lyrics 'Se nhor Tende piedade de nós'. The SOPRANO, ALTO, TENOR, and BASS parts have lyrics 'Chris te e le e le i son Ky'. The lyrics are presented in Latin and Portuguese.

Figure 2 – Kyrie, measures 18 to 23: lyrics are presented in Latin and in Portuguese.

⁵ “Esbocei inicialmente os principais traços de cada uma das partes da missa e fui estruturando progressivamente cada parte. Em certos momentos transparece o clima litúrgico das tradicionais missas; em outros, como no Glória e Credo, o estilo religioso caiçara predominou”.

⁶ The *caixa* (box) is a kind of drum.

⁷ The *tipe* is a way of singing with a very high-pitched voice.

⁸ “[...] propus alguns solos em canto livre, recomendando emissões de glote e vozes à maneira do “tipe”- procedimentos presentes à música vocal caiçara”.

The choir sings in all parts of the mass. Kilza dedicated special attention to some duets of sopranos, who sometimes sing separately of the group. The *violas caipiras* enter in the *Gloria* part, which is a little faster than the *Kyrie*⁹. They play rhythmic motives through *acordes rasqueados* (strumming chords), inspired in the old Portuguese *fandango* dance. Kilza quotes the viola's part of "a typically standard tune of the São Gonçalo sacred dance that is very popular in the coastline (SETTI, 1990)", which had been scored by her in 1966.

Bertioga
11 setembro 1966

São Gonçalo
Dúz 22

Viola: Caique
Registro referente ao mater
recolhido no dia 11 de setembro
ver meu Relatório no 1

Kilza Setti

Introdução
de
Viola

Canto

Viola

Ô lo va-do São Gon- ga- lo Ô lo- va- do São gon- ga- lo, - ca sa mentê- ro das ve lha - ca. sa mentê- ro das

The image shows a handwritten musical score on a single sheet of paper. At the top left, it is dated 'Bertioga 11 setembro 1966'. The title 'São Gonçalo' is written in the center, with 'Dúz 22' below it. On the right, there is a note: 'Viola: Caique Registro referente ao mater recolhido no dia 11 de setembro ver meu Relatório no 1' and the signature 'Kilza Setti'. The score is divided into three systems. The first system is labeled 'Introdução de Viola' and shows a rhythmic pattern of chords on a single staff. The second system is labeled 'Canto' and 'Viola', with the vocal line and a viola accompaniment line. The lyrics 'Ô lo va-do São Gon- ga- lo Ô lo- va- do São gon- ga- lo, - ca sa mentê- ro das ve lha - ca. sa mentê- ro das' are written below the vocal line. The third system continues the vocal and viola parts. There are some markings like '3' and '3' at the end of the lines, possibly indicating triplets or measures. A small circular stamp in the upper middle part of the page reads 'CORO CAIPIRA MUSICAL DE SANTOS'.

Figure 3 – Kilza's autograph of the São Gonçalo's tune. Measures 1 to 7 show the rhythmic motive played by the viola. Source: Kilza Setti's personal archive.

⁹ However, an introduction is made by the violas in the Radio Cultura's recording, where all the main themes of the mass are presented. Such an introduction was created by the interpreters in that very occasion, and approved by Kilza Setti. The introduction was not added to the score.

Figure 4 – *Missa Caiçara's Gloria*, measures 3 to 9.
Viola caipira's part quotes the standard tune of *São Gonçalo*.

The choir presents the same theme later, as can be viewed in the next figure.

Figure 5 – *Gloria*, measures 111 to 117.
 Choir repeats the motive played by the *viola caipira*.

Kilza did not include arpeggio playing in the *viola caipira* scores. She said that the style was not used by the coastline people and she imagined the violas to be performed by them. In her words: "Referring to the 10 strings viola, I just used it in the reinforcing strumming chords, once the fingerstyle was rare in the *Caiçara* religious music" (*Idem*)¹⁰. She continued saying that "The original performance should stimulate the involvement of the coastline musicians (with no musical background) to accompany the Peruibe's choir"¹¹.

In *Credo*, Kilza introduced two other instruments that were frequently used in the *Caiçara* music: the violin (or the *rabeca*), and the *caixa*. The melodic and rhythmic motives in this part is that of the *xiba* dance, also known as *bate-pé*. The *violas caipiras* play strummed chords, emphasizing the pulse and the tonality of G Major¹².

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Viola (V.C.), and Boxes (B). The score is in 2/4 time and G Major. The Violin part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola part consists of a series of chords, primarily triads and dyads. The Boxes part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours, with some rests.

Figure 6 – *Credo*, measures 44 to 48. Violin, viola and box's scores.

Sanctus and *Benedictus* bring to the piece a completely different mood. They were conceived in a modal counterpoint, in order to create a contemplative ambience. There is no instrumental accompaniment in these parts, composed uniquely for a capella choir. According to Kilza, the Brazilian *modinha* style can be recalled in *Sanctus*, probably due to the syncopated rhythm of the soprano line, along with the Aeolian G sharp mode.

¹⁰ "Quanto à viola de 10 cordas, usei-a apenas nos rasgueados de reforço, uma vez que a forma ponteadada é rara na música religiosa caiçara".

¹¹ "A execução original previa o aproveitamento e participação de músicos das comunidades litorâneas (sem conhecimentos musicais) para acompanhar o coral de Peruibe".

¹² G Major is a common tonality in *xiba* dances (SETTI, 1985, p. 107).

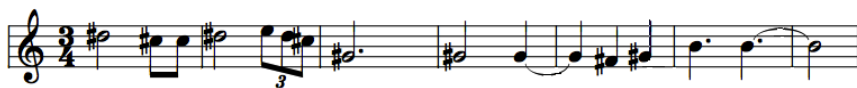


Figure 7 – *Sanctus*, measures 61 to 67. Syncopated rhythm recalls Brazilian *modinha*.

In order to finalize the mass, *Agnus Dei* joins all the voices, instruments and themes of the piece in a big Coda. Kilza starts with the choir in canon, remembering the melody sang by the tenor in the first part of *Missa Caiçara*, *Kyrie*. The fourth interval *AVD* is emphasized in *Agnus Dei*, both in the melodic line and between the voices in counterpoint.



Figure 8 – Tenor melodic line in *Kyrie*, measure 18.

Figure 9 – *Agnus Dei*, measures 1 to 5. Voices in canon recall Tenor's theme in *Kyrie*.

The *violas caipiras*, violins and *caixas* enter in measure 42, after the soprano's phrase *Agnus Dei donna nobis paccem, donna nobis paccem*. The instruments' entrance prepares a climaxing point in the piece, where the themes of *Credo* and *Kyrie* are alternately sung by the choir.

SOPRANO
 Viola Caipira
 Violin
 Box

A gnus Dei donna nobis Paccem donna nobis Pac cem

Figure 10 – *Agnus Dei*, measures 38 to 42.
 The instruments return announces a climax in the Coda.

SOPRANO
 ALTO
 TENOR
 BASS
 V.C.
 Violin
 Box

Figure 11 – Theme of *Credo* in the climax moment of *Agnus Dei*, measures 64 to 66.

Subjective aspects

On a more subjective tone, Kilza brought the *São Gonçalo* memory to her Mass to discuss the women situation in some peripheral zones of Brazil, where they have been mostly oppressed by the patriarchal education and the rigid religious rules. The so-called *Santo Violeiro* (violist saint) is said to represent a protector of both prostitutes and infertile married women. The melody and rhythm of the *São Gonçalo* sacred dance, practiced in festivities dedicated to him, would free these women's souls, giving them new lives and opportunities. According to Kilza, the originally Portuguese saint has been deeply worshiped for the Brazilian *Caçara*, who had even created a national image of him playing the *viola caipira*.



Figure 12 — Kilza's image of Brazilian São Gonçalo.
Source: Kilza Setti's personal archive.

The legend of *São Gonçalo* came from Portugal. Before being sanctified, *Gonçalo* had been a bishop in Amarante. Portuguese tradition says that he used to dance over thumbtacks to sacrifice himself and dispose of his sins. He also called the prostitutes of the region to help them saving their souls through the rite.

"The therapist power of the dance employed by *São Gonçalo* to fight against the prostitution is known by every musician of Ubatuba" (SETTI, 1985, p. 112)¹³. Aside of this fact there is another version which attests that he answers to any prayer's supplication, mainly those related to women infertility. When studying in Portugal, to better understand the metropolitan influence in the Brazilian music, Kilza testified some practices adopted in parties dedicated to *São Gonçalo*, like the manufacture of candies in phallic forms alluding to the saint's relations with sexual issues.

The Portuguese heritage present in the [*Caiçara*] worship to *São Gonçalo* is undeniable, as though as his relation with certain rites of fertility, through magic practices with phallic symbols and the superstitions related to the wedding (*Ibid*, p. 111)¹⁴.

Nevertheless, the image of the saint with the *viola caipira* seems to be a Brazilian contribution. According to Kilza, the representation of the saint playing the instrument is completely unknown in the Iberian Peninsula. One fisherman told her that "one person found him in the riverside with the *viola* in hands and asked: — Which saint is this? And a voice answered: — This is the *São Gonçalo* [...] He used to play the *viola* and sing" (*Ibid*, p. 112)¹⁵.

In her contact with the coastline communities, Kilza observed the oppressive situation of most of the women, both because of the strict

¹³ "A função da *dança de São Gonçalo*, como prática terapêutica utilizada pelo santo para combater a prostituição das mulheres, é conhecida por todos os músicos de Ubatuba".

¹⁴ "É inegável a herança portuguesa do culto a *São Gonçalo*, bem como sua relação com certos ritos de fertilidade, mediante práticas mágicas com símbolos fálicos e de superstições relativas ao casamento".

¹⁵ "Dizem que foi um que achou ele na beira do rio, c'oa violinha na mão, então o que achou perguntou: — Que santo será esse? E uma voz respondeu: — Esse se chama o santo *São Gonçalo* [...] Ele tocava violinha e cantava". The incorrect words were quoted by Kilza Setti exactly as they were pronounced by the speaker.

religious rules and for the imperative male chauvinism. Those who were married not only suffered with policies against birth control, but also with prejudice when infertile. The ones who happened to be single mothers could be banned from their families, sometimes falling in the prostitution field. Despite all these facts, Kilza observed their habit to sing all the time, either in sad or in happy situations. The *São Gonçalo* benevolence towards these women represented an enormous relief in their everyday life.

The great respect and sorority nurtured by the composer to these brave women explain the important role *São Gonçalo* melody and rhythm play in the *Missa Caiçara*. Kilza understood that the sacred and supernatural symbols took part in their very conception of the reality.

For the *Caiçara* it is neither important to merge ordinary facts with holy issues nor keeping the miracles' power to serious situations. He claims for the supernatural all the time he faces difficulties or when the solutions seem to be hard to achieve, once he not only blends natural and supernatural, but also perceives them as a complementary process (SETTI, 1985, p. 235)¹⁶.

The image shows a musical score for two voices, soprano and alto, in 2/4 time. The music is in a simple, homophonic style. The lyrics are: "Se nhor Deus rei dos céus Deus pai to do po de ro so". The soprano part has a melodic line with some grace notes, while the alto part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Figure 13 – *Gloria*, measures 50 to 52. *São Gonçalo* tune sang by sopranos and altos.

¹⁶ “Para o caiçara não importa misturar, ao sagrado, fatos corriqueiros, nem sequer reservar os poderes do milagre para situações mais graves. Utiliza o sobrenatural sempre que está em dificuldades ou sempre que as soluções se configurem como difíceis, uma vez que ele não separa o sobrenatural do natural, mas antes os vê num processo de intercomplementação”.

The *Missa Caiçara* debut and recording

Kilza Setti's *Missa Caiçara* was first presented in the 16th of June, 1996. It took place in the *Santuário Nossa Senhora de Fátima* (Our Lady of Fatima's Sanctuary), during the *II Festival de Música Sacra* (II Sacred Music Festival) realized in the city of São Paulo. The *Paulistano* choir was conducted by Samuel Kerr, having as soloist singers Silvia Tessuto, Graziela Sanches, Rosemeire Moreira, Magda Paino, Nelson Campacci and Jean Szot. On the *violas caipiras* there were Gualtieri Beloni and Fernando Deghi, who created an introduction made by the violas for the debut. No member of the São Paulo coastline communities took part in that performance. The Radio Cultura FM of São Paulo recorded and produced a CD, which was used as audio reference in this article.

Why did not the fishermen's community participate in the mass presentation? Kilza explained that, although she tried not to adopt a complex structure and musical language, the local musicians found it difficult to realize the interpretation. The instrumental parts were easy for them, but the same could not be said about the vocal ones. In addition, operational problems and practical reasons related to the rehearsals revealed it would be easier to have the performance made by professional musicians, residents in São Paulo (SETTI, *apud* DEGHI, 2001, *passim*). After some attempts in 1990 the score was abandoned, until the opportunity of being debuted in the *II Festival de Música Sacra*.



Figure 14 – Catalog of the II Festival de Música Sacra.
Source: Kilza Setti's personal archive.



Figure 15 – Interior part of the catalog shows Kilza Setti's Missa Caiçara.
Source: Kilza Setti's personal archive.

Final considerations

This article brought some objective and subjective aspects of Kilza Setti's mass to show the composer's interest not only in sharing the information she acquired in her Ethnomusicologist studies among the coastline communities of São Paulo, but also in perpetuating it through the invention of a beautiful musical *oeuvre*. In *Missa Caiçara*, Kilza expressed her feelings about different issues, beginning with the respect for some traditional musical forms like the mass, passing by the admiration for other cultures sometimes underestimated in the academic music field, as the *Caiçara*, and ending by a discussion about the women's situation in some peripheral zones, such as the São Paulo's coastline. She manages to do it with excellence and to call attention to some instruments like the *viola caipira*, hardly used in the classical music repertoire.

Despite the complexity, creativity and information contained in the Kilza Setti's *Missa Caiçara*, the *oeuvre* had just two performances realized and one recording made publicly available. Unfortunately, it is a common data regarding women composers' production in this field.

Therefore, this article intends to give Kilza Setti and other women's music more visibility, not only in the Brazilian territory but also abroad.

References

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

MOREIRA, Rosemeire. *A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti*. 2014. Masters Dissertation (Music). University of São Paulo, São Paulo.

RIBALTA, José Luiz Chamorro. *Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti*. 2011. Masters Dissertation (Music). University of São Paulo, São Paulo.

SETTI, Kilza. *Notas sobre a Missa Caiçara para CD*. São Paulo, 1990, Unpublished.

_____ Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre os Pescadores do litoral paulista. 1997. PhD Thesis (Social Anthropology) Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo.

_____ Kilza Setti (CD). Live recording produced by Radio Cultura FM. São Paulo, 1996.

_____ *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo, Editora Ática, 1985.

_____ Autograph of São Gonçalo's tune. Bertioga, 1960.

_____ Interview conceded to Eliana Monteiro da Silva. São Paulo, 2016, Unpublished.

Author Data

Eliana Monteiro da Silva is a pianist, professor and music researcher. Her studies address the musical production of women composers, which she also makes available through concerts and recordings. She is author of the book "*Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*" (Clara Schumann: Composer x composer's wife), published in 2011, and of the CD "*Clara Schumann - lieder e piano solo*", recorded in 2012. PhD in Music, she develops a postdoctoral work at the University of São Paulo, focusing on the Latin American women composers' music. She is one of the founder members of Sonora (www.sonora.me) and Polymnia (www.polymnia.webnode.com) groups, both related to women composers' issues. Since 2010 she keeps the *Duo Ouvir Estrelas* with the singer Clarissa Cabral, which was responsible for the first Brazilian recordings of some Clara Schumann's songs.

Recebido em: 06/09/2016

Aprovado em: 09/12/2016

UMA ORQUESTRA DE VIOLA CAIPIRA COMO INSTRUMENTO DE POTENCIALIZAÇÃO DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM

AN ORCHESTRA OF "VIOLAS CAIPIRAS" AS AN INSTRUMENT FOR ENHANCING THE TEACHING-LEARNING PROCESS

Max Junior Sales

Universidade Federal de São João Del-Rei

maxisales@gmail.com

Resumo

Esta comunicação é resultado de uma pesquisa realizada sobre a Orquestra Pingo D'Água, um grupo formado por alunos do curso de viola caipira de uma escola particular de música em São João Del-Rei (MG), que se dedica à prática da música caipira e ao estudo da viola. A orquestra funciona como uma atividade complementar às aulas do curso e foi criada com o intuito de construir um ambiente criativo e de intenso aprendizado que é alimentado continuamente pela convivência entre seus integrantes. O objetivo deste trabalho é refletir sobre as experiências proporcionadas pelo envolvimento dos músicos com as atividades da orquestra e sua relação com o processo de ensino-aprendizagem sob o ponto de vista dos próprios integrantes. Para tanto, o trabalho foi estruturado em três partes: 1) Um estudo bibliográfico sobre como os conhecimentos relacionados à viola caipira tem sido transmitidos ao longo do tempo e como esse processo determinou a forma como o instrumento é utilizado atualmente. 2) Uma descrição de aspectos presentes nas atividades da orquestra comuns a outras manifestações musicais populares de tradição oral. 3) São apresentadas informações obtidas por meio de entrevistas realizadas com os integrantes da orquestra, contextualizadas em quatro categorias: Motivação, situações aleatórias de aprendizado, identidade e potencialização do aprendizado.

Palavras-chave: Viola; Música; Caipira; Orquestra; Ensino; Aprendizagem; Oralidade.

Abstract

This work is the result of a research about the orchestra Pingo D'Água, a group of viola caipira (Brazilian ten-string guitar) formed by students of a private music school in São João Del-Rei (MG), which is known for the practice of Brazilian country music and the study of the viola. The orchestra is a complementary activity to the regular course, and it was created in order to provide a creative environment and intense learning that is continuously developed because of the good relationship among the group members. The aim of this work is to reflect about the experiences provided from the involvement of musicians with the orchestra activities and its relation to the process of teaching and learning from the point of view of the members themselves. Therefore, the work was divided into three parts: 1) A bibliographic study about how knowledge that is related to the viola has been transmitted over time and how this process has determined the use of the instrument nowadays. 2) A description of the actual aspects of the orchestra's activities that is similar to other oral tradition of popular musical expressions. 3) A presentation of the information obtained through interviews with the orchestra members, contextualized in four categories: Motivation, different situations of learning, identity and enhancement of learning.

Keywords: Viola; Caipira; Orchestra; Country; Music; Learning; Teaching; Orality.

Primeira parte

Não se tem muito conhecimento sobre as práticas relacionadas à viola caipira durante o primeiro século após sua chegada junto ao processo de colonização. O que se sabe é que desde então o instrumento foi se integrando aos fazeres do povo que vinha sendo originado. E aos poucos foi sendo difundido pela nova terra nas mãos de bandeirantes e tropeiros. Apesar da dificuldade em se precisar a exata relação do povo com o instrumento, sabe-se também que sua característica como instrumento acompanhador foi herdada das práticas às quais fazia parte em Portugal (VILELA, 2010). “A viola, por excelência, foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto e apenas na segunda metade do século XVIII cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão” [...] (VILELA, 2010, p. 328). Desde então, mesmo no período em que o instrumento foi amplamente divulgado pelo rádio e pela televisão em espaços urbanos, a transmissão dos conhecimentos relacionados à viola tem carregado consigo um caráter informal que advém de “práticas consolidadas na tradição oral, por vezes restrita a ambientes em que estava imersa em rituais lúdico-religiosos” (ALVES DIAS, 2010, p. 4). Encontramos uma referência a esta condição da forma como os conhecimentos eram transferidos no âmbito rural em Alves Dias (2010, p. 18):

[...] não se pode falar em uma prática de ensino em que houvesse uma pessoa dedicada a ensinar formalmente a tocar o instrumento tal qual o concebemos, tampouco é possível precisar quando isso começou a acontecer mediado por um professor. Os violeiros podem ser reconhecidos como mestres, no sentido de serem os zeladores de suas tradições. Não havendo um momento especial para o ensino, o aprendizado musical ocorria durante as práticas cotidianas, por isso era comum a imitação do outro, seja em família ou quando os violeiros formam o que se entende por roda de viola.

Portanto, a viola caipira estando inserida em culturas onde o conhecimento é transmitido pela oralidade, foi inevitável o surgimento do cenário que temos no Brasil atualmente: Uma grande diversidade nas maneiras de se tocar o instrumento. Como podemos observar em Vilela (2010, p. 335): “A não existência de uma metodologia sistematizada para o ensino da viola fez que cada violeiro desenvolvesse uma

maneira muito própria de tocar. Assim, a diversidade de toques que soa hoje pelo país é imensa”. Este é um processo comum nesses tipos de sociedades e foi descrito por Lévy (1999, p. 139) citado por Alves Dias (2010, p. 18): “a música é recebida por audição direta, difundida por imitação, e evolui por reinvenção de temas e de gêneros imemoriais”.

É possível, ainda, fazermos uma relação da não existência de uma sistematização dos saberes violeirísticos e suas implicações, com o misticismo presente em torno da habilidade de se tocar o instrumento.

[...] ao violeiro se atribui um dom divino, um lugar que poucos mortais conseguem alcançar. Essa atividade singular dá ao executante o poder de escolher a dedo a pessoa a quem ele estenderá seus conhecimentos e assim o ofício de ser violeiro passa a ser um privilégio de pouquíssimos. Não obstante, os aspirantes que não conseguem cair nas graças do mestre se vêem obrigados a recorrer a métodos pouco convencionais, como o uso de simpatias e pactos com o desconhecido, para poderem dedilhar as cordas da viola. Tocar viola desde então está ligado à proximidade com o sobrenatural, com as cobras e com o domínio sobre o demônio. Simpatias passam a ser feitas em cemitérios, com cobras peçonhentas como a cascavel e até com o tinho revelando a imensa vontade do aprendiz e também o imenso poder que possui quem esse instrumento toca. Estamos falando de uma época remota em que a falta de professores possivelmente estimulou o surgimento dessas alternativas pouco comuns. (VILELA, 2004-2005, p. 80, 81).

Pensar na sistematização do conhecimento significa pensar em direção a uma intenção de facilitar o acesso a determinados saberes. Portanto, sabendo que a não sistematização dos conhecimentos é uma característica da forma como os saberes são perpetuados em culturas de tradição oral, somos levados à ideia de que nesses meios a facilitação do acesso aos conhecimentos não seja uma prioridade. Dificultando assim, o acesso do indivíduo a determinados saberes.

Desta forma, lendas, simpatias, superstições, pactos e todo o misticismo que envolve o universo da viola caipira são muito importantes como fontes para uma investigação a respeito de como os conhe-

cimentos relativos ao instrumento eram transmitidos. De certa forma, este misticismo revela como a ausência de uma sistematização dos conhecimentos gera uma grande dificuldade para se adquirir as habilidades necessárias à execução da viola. De um lado, o violeiro que já possui essas habilidades carrega certo grau de mistério por não se ter ideia de como seu conhecimento foi adquirido e por não transferi-lo a qualquer um; e do outro, a pessoa que está interessada em aprender mas não vê outra forma de fazê-lo se não recorrendo a um auxílio advindo de outro plano.

Somente a partir dos anos 1980 é que se inicia um trabalho em direção à sistematização dos conhecimentos.

[...] é da década de 80 em diante que [...] o instrumento passa a constar na grade curricular de escolas de música, fundações, conservatórios e universidades; os professores passam a ter, cada vez mais, suporte em livros e métodos de ensino continuamente lançados no mercado, tanto na linguagem musical por partituras como por outras formas de repasse, como tablaturas associadas a discos e vídeos. (CORRÊA, 2014, p. 132).

Portanto, é necessário percebermos a importância histórica deste momento para a viola, pois como podemos observar em Alves Dias (2010, p. 65),

ao se instituir um lugar e um professor para o ensino, rompe-se um traço distintivo da relação ensino-aprendizagem entre os sujeitos envolvidos, pois, na tradição oral, a relação era de pertencimento e autodidatismo (pela observação e imitação do violeiro mais experiente que tocava para o aprendiz tentar “pegar” os macetes).

Este movimento iniciado na década de 80 denominado por Alves Dias (2010) como “escolarização da viola caipira” é definido por ele próprio como

um processo de formalização de diversos saberes musicais, inclusive aqueles oriundos da cultura popular, estabiliza-

dos em tradições orais que retomam ao período colonial e perpassam pela cultura caipira, indo até os violeiros do segmento musical sertanejo. Caracteriza-se pela sistematização de técnicas de execução espalhadas entre violeiros da região centro-sul, por parte de tocadores de formação teórico-musical acadêmica ou não, a fim de elaborar um pensamento pedagógico (ALVES DIAS, 2010, p. 65).

Segunda parte

Formada por alunos do curso de viola caipira de uma escola particular de música em São João Del Rei (MG), a orquestra, denominada Pingo D'água, atua em eventos que não se limitam às atividades da escola, como encontros de violeiros, rodas de viola, visitas a asilos, programas de rádio, quermesses, etc. O grupo conta com um número de integrantes que varia entre 12 e 24 violeiros. Essa variabilidade existe porque os músicos são amadores e devido a outros compromissos pessoais nem sempre podem comparecer às atividades da orquestra. Dentre esses integrantes, encontram-se alunos de diferentes faixas etárias, extratos sociais, de ambos os sexos (embora haja uma predominância de homens no grupo), de diferentes crenças religiosas e residentes em outras localidades da região Campo das Vertentes. É interessante observarmos que esta mesma diversidade no perfil socioeconômico dos integrantes é encontrada em outras agremiações do mesmo gênero, como por exemplo, a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos (PEDRO, 2013).

O grupo foi criado com a intenção de proporcionar aos alunos, experiências e práticas somente possíveis em espaços externos à sala de aula e por meio do contato com outros músicos, criando-se assim um ambiente de intensa troca de conhecimento. São trocas que não se limitam a acontecer nos momentos de ensaio em que se está tocando viola. Elas extrapolam a relação professor-aluno.

Algumas características foram observadas em práticas que acontecem naturalmente quando os integrantes estão reunidos. Essas características tem uma relação muito próxima com práticas existentes em manifestações musicais populares de tradição oral, onde a observação,

a escuta, a imitação e a interação de músicos com mais ou menos experiência geram um grande aprendizado a todos os envolvidos.

A primeira característica observada foi como se torna possível que o aprendizado aconteça ao mesmo tempo em que a performance. O momento de demonstração do que foi aprendido é, simultaneamente, um momento para aprender. Em “manifestações como Tribos de Índio, Ciranda, Boi de Reis e outras com naturezas semelhantes [...], os processos e situações de aprendizagem são consolidados fundamentalmente durante a prática, no momento em que a performance acontece” (QUEIROZ, 2010, p. 123). Em referência ao candombe da comunidade do Açude na região da serra do Cipó em Minas Gerais, Fonseca (2006, p. 4049) nos mostra como os jovens aprendem a tocar tambor: [...] “a transmissão dos conhecimentos no decorrer e praticando o próprio acto em aprendizagem. Quer isto dizer que se aprendia participando. Tomando parte nas actividades produtivas, aprendia-se a produzir [...]”. Esta mesma prática pode ser encontrada, por exemplo, no congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes em São João Del Rei, também em Minas Gerais, onde o “os integrantes mais novos dizem que, muitas vezes, eles não conhecem as músicas que o capitão puxa, mas como na tradição do congado as músicas funcionam com uma voz principal cantando repetidas vezes e seguida de coro, na terceira ou quarta vez que se canta, eles começam a aprender”. (PEREIRA, 2011, p. 116, 117). Com frequência, um integrante da orquestra Pingo D’Água se vê numa situação de performance em frente a um público sem que saiba exatamente o que e como deve ser executado. Nesta situação, o olhar e a audição atentos ao que os demais integrantes estão executando se tornam ainda mais necessários.

A segunda característica observada foi que o aprendizado acontece de maneira não explícita. Apesar da existência de um professor/regente, sua função é diluída quando comparada ao contexto da sala de aula. Diferente, por exemplo, de um ambiente escolar como um conservatório de música, onde “os papéis de quem ensina e de quem aprende são bem distintos, e a sala de aula é valorizada como sendo a situação privilegiada de ensino e aprendizagem” (ARROYO, 2000, p. 17). No caso da orquestra, nos diversos momentos em que os violeiros estão em contato, as trocas acontecem principalmente por meio da interação coletiva. Dessa forma, o contato entre os integrantes se torna imprescindível para que se adquiram novos saberes. Podemos perceber

esta mesma característica no congado, como nos mostra Arroyo (2000, p. 16): “não há [...] quem especificamente ensine. Mantendo uma prática coletiva de ensino e aprendizagem de música, aprende-se a bater caixas e a cantar sem que isso seja necessariamente ensinado. A condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo [...]”. No cavalo marinho infantil que acontece na cidade de João Pessoa, na Paraíba, Queiroz (2010, p. 127, 128) explica que

a percepção sonora e os demais aspectos relacionados à música só podem ser estudados e compreendidos a partir do contato pessoal com os indivíduos que compõem a manifestação e do conhecimento dos seus valores, objetivos, dilemas, entre outros aspectos.

Assim, “experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos ‘colegas’, os participantes vão se orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática” (QUEIROZ, 2010, p. 127). E mais: “Onde há práticas musicais, há práticas de ensino e aprendizagem musical” (ARROYO, 2000, p. 18).

Uma terceira característica significativa que foi observada, mostra que em períodos de pausa e em momentos que antecedem ou sucedem o ensaio, os integrantes aproveitam para tocar músicas que estão aprendendo, tirar dúvidas com os demais integrantes e realizar qualquer outra prática além das que aconteceram ou acontecerão no ensaio. Nesses momentos, enquanto alguns tocam, outros apenas observam e ouvem atentos. Esta é uma prática muito comum em folias de reis, quando os foliões, após o giro,

realizam uma pequena função, em que a música deixa então de ter uma função sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados romances (modas de viola, tiranas), alguns desafios em que os participantes se provocam (repentes, calangos e cururus), e não raramente danças em que apenas o palhaço da folia atua, como a jaca, ou formações maiores como a quatragem – essa já envolvendo outros membros da Companhia. (VILELA, 2010, p. 330).

No congado esta prática também é recorrente:

As estratégias de ensino/aprendizado [...] acontecem a todo instante em que os congadeiros estão reunidos. Não é só nos ensaios que os integrantes aprendem a tocar, há diversos momentos onde isso acontece, quando as crianças brincam de congado em casa, com os primos, ou então, nos intervalos de ensaios, quando pegam os instrumentos dos adultos e experimentam. Quando os pais presenteiam seus filhos com instrumentos pequenos de plástico, os pequenos já imitam seus pais movimentando os dedos ou braços, tentando tocar seus instrumentos. Ao tentarem executar as músicas, seja nas festas ou nos ensaios, eles já estão assimilando seus sons e modos de tocar, através da observação dos mais velhos. As situações que permitem o contato entre os membros durante as festas, quando uns perguntam questões musicais aos outros, ou quando eles afinam os instrumentos, são os momentos em que os mesmos param com a execução musical (PEREIRA, 2011, p. 113, 114).

É ainda no cavalo marinho infantil:

[...] as situações de aprendizagem são múltiplas, se configurando em momentos ímpares que, em grande parte das vezes, não são diretamente destinados ao ensino de música [...] podendo ser efetivadas durante os ensaios; nos intervalos, tanto do ensaio quanto das apresentações; nas viagens, como, por exemplo, no ônibus indo para algum local de apresentação; e durante as performances (QUEIROZ, 2010, p. 127).

Em manifestações musicais populares de tradição oral, “[...] o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. A lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória [...]” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 194).

O que Vilela (2013) denomina como imitação criativa é o que consideramos como a quarta e última característica observada nas práticas da orquestra. O autor define a expressão como sendo um processo que está inserido em culturas onde a transmissão dos saberes musicais se dá via oralidade e visualidade. Assim, à medida que um indivíduo vai adquirindo as habilidades necessárias para participar de determinado fazer musical, ele adquire também, e simultaneamente, competências que dão a ele a capacidade de improvisar dentro do que a estrutura permite. Da mesma forma, na orquestra, o aprendizado por meio da imitação acontece, porém não como uma mera reprodução do que foi visto. Ele traz consigo uma criatividade inerente. O que um integrante aprende com o outro nunca é repetido exatamente da mesma forma. Cada violeiro impõe, naturalmente, um jeito próprio de executar um ritmo, um toque ou o que quer que seja. Observamos este mesmo processo quando Lucas (1999, p. 4) nos descreve aspectos rítmicos presentes na maneira de se tocar tambor no congado das irmandades mineiras de Contagem e do Jatobá:

Considerando a natureza móvel das tradições orais, a própria configuração básica dos padrões rítmicos apresenta uma margem de flexibilidade conforme o caixeiro ou a circunstância, respeitados os limites de aceitação culturalmente estabelecidos. Durante uma execução, a estrutura básica de um padrão é ainda freqüentemente ornamentada, ou mesmo extrapolada através de outros processos de variação.

Vilela (2013, p. 70 e 71) considera a chamada imitação criativa como um processo que teve uma importância significativa para que a música popular brasileira pudesse ser considerada como “a mais exuberante expressão musical do planeta. [Contribuindo também para que] nossa cultura popular e nosso folclore [se tornassem] os mais diversos no que tocam a quantidade de ritmos, danças e modalidades”.

Terceira Parte

Nesta última parte do trabalho, serão apresentadas algumas informações significativas para o entendimento do quão importante são, a partir da perspectiva dos próprios integrantes, as experiências vivenciadas por eles em função das atividades da orquestra. Essas informações foram obtidas a partir de entrevistas semi-estruturadas realizadas com os alunos que têm uma participação ativa no grupo. Para uma melhor organização e apresentação das ideias, e apesar de serem relacionados, optamos por distribuir os depoimentos colhidos em quatro categorias: Motivação, situações aleatórias de aprendizado, identidade e potencialização do aprendizado.

Por meio de perguntas variadas, quando questionados a respeito de fatores que os mantêm motivados a participarem da orquestra, os integrantes deram respostas que revelaram aspectos diversos. A sonoridade do grupo foi um elemento motivador revelado:

“O resultado do arranjo depois quando você escuta o que virou.” (JV)

“Escutá o outro tocá viola! Na maioria das vez é dividido, uma turma faz uma coisa, outra turma faz outra coisa e no final das conta da uma harmonia ... Aí cê ve que o outro ta tocando diferente do cê mas ta igual ... é diferente mas é igual! Num sei explicar direito.” (S)

Outro elemento revelado foi a possibilidade de aperfeiçoamento e reconhecimento:

“A intenção nossa é que cresça bastante [se referindo às expectativas em relação ao grupo] ... Até que a quantidade num é o problema ... Crescer assim de qualidade ... quanto mais integrante melhor ... mas a qualidade também tem que subir, né? Tocar mais bem tocado!” (J)

“Se Deus quiser, um dia ir num programa de televisão ... uma coisa assim!” (D)

Dentre todos os elementos de motivação, a amizade entre os integrantes foi predominante:

“Se não existisse amizade cê tinha que deixar pra lá, né?”
(J)

“Juntá com o pessoal ... porque todo mundo lá no final das conta, a partir da viola se torno amigo ... Todo mundo! O professor ... ele é o professor mas além de tudo ele amigo da gente ... e num é só o professor, o que ta entrano hoje, o que já num tá na escola mais ... todo mundo chega lá, no final das conta é uma coisa só, é como se fosse uma viola só.” (S)

“Eu entrei, o grupo já tava começado ... então a receptividade foi assim muito gostosa ... muito boa, né? ... Eu acho que isso segura a gente ... essa parte é muito importante ... o pessoal unido, querendo fazer alguma coisa ... todo mundo com a mesma intenção, com o mesmo foco, com a mesma direção ... e nessa camaradagem, o que é muito forte. Essa parte é muito bonita ..”. (R)

A amizade atrelada ao interesse pelo fazer musical com outras pessoas demonstra uma relação estreita ao que podemos perceber em Seeger (2008, p. 239): “Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos”.

Foram muitas as situações aleatórias de aprendizado mencionadas nas entrevistas. Elas incluíram contatos entre os integrantes, fatores externos como a interação com músicos desconhecidos e apresentações em locais nunca antes visitados pelos violeiros.

“Sempre alguma coisa aprende .. Por exemplo ... Até nem sei bem assim te falar com quem que foi não ... tanto que não foi ocê que me ensinou o solo dela todo [se referindo à música Chora Viola] ... eu fui pegando um tanto aqui, um canto ali e ouvino, né? E aí quando eu cheguei lá [na aula] eu já tava com ela quase que formada.” (REI)

"Um tanto de vez, né? Quando nós foi no negócio da Nhá Chica [se referindo à uma roda de viola realizada em homenagem ao nascimento de Nhá Chica no distrito de Rio Das Mortes em São João Del Rei (MG)], lá tinha um sanfoneiro que tava tocando tudo em ... acho que é em Sol?! Tudo em Sol .. e nós ta sempre acostumado mais em Mi ... Lá ... Nós teve que muda pra ele ... Tinha que tocá as música dele ... Ele tomo conta do negócio ... num tinha jeito ... tinha que ser só do jeito dele ... Assim .. em parte também foi bom porque nós também aprendeu mais coisa." (S)

"O dia que nós foi no rádio nós teve que aprender a solar com a viola em pé, né? [...] Eu achei que não ia dar conta não ... mas saiu direitinho [...] foi bão também porque nem sempre vai sair do jeito que a gente espera, né? Ai tem que dar os pulo!" (D)

O som do instrumento, memórias familiares, hábitos, a sensação de importância e a relação com o lugar onde vive, foram alguns dos aspectos revelados pelos integrantes, que constroem o que chamamos de identidade. Quando perguntados sobre o que a viola e a música caipira representavam para eles, responderam:

"Representa minha vida, né? Acostumado, bem dizer no meio do mato ... nasceu lá e foi criado lá!" (D)

"É o abecedário, né? O que comanda ... que fala de tudo da gente! Aqui é praticamente uma roça [se referindo ao distrito de São Sebastião da Vitória em São João Del-Rei (MG)]. Tudo que tem aqui a música caipira fala a respeito ... Eu até acho que a pessoa pode as vez nascer na cidade igual foi meu caso ... mas sei lá! parece que tá no sangue memo! Não tem jeito!" (S)

"Não é só a viola! Toda a cultura popular parece que vem no bojo da viola, né?" (JV)

"Pelo som que é uma coisa fora do comum!" (S)

"Meus pais escutavam!" (JV)

Em relação ao significado de pertencerem a um grupo, disseram:

“A gente fica meio que importante, sabe?” (D)

“Fico muito feliz ... Porque [a gente] gosta demais de viola e ainda fala que tenho um grupo de viola ... É muito difícil cê ouvi fala que tem grupo de viola, ainda mais aqui na nossa região que é bem fraco nisso aí ... Tem gente que pergunta: — Cê toca viola? — Nós tem um grupo — o que? Um grupo? Que isso! Nem sabia que tinha gente que tocava viola por aqui!” (S)

Dentro dos questionamentos pertencentes à categoria Potencialização do aprendizado, os integrantes foram bastante categóricos em ressaltar o grande aprendizado adquirido por meio das experiências vivenciadas nas atividades da orquestra. Deixaram muito claro que o aprendizado seria certamente mais limitado caso o contato com a viola e a música caipira se restringisse à sala de aula.

“Se não fosse isso eu acho que eu não sabia nem metade do que eu sei!” [sobre experiências fora da sala de aula] (D)

“O grupo às vezes coloca a gente numa posição que se tivesse só na aula não ia tê, né? Igual enfrentar multidão lá no palco.” (D)

“Porque quando a gente encontra a gente aprende não só com o professor [...] aprende com os companheiro tudo, né? O professor ensina mas os colega também ensina muito.” (J)

“Quando tem um grupo cê pensa assim: O outro lá tá fazendo melhor que eu ... eu tenho que fazer pra ficar igual ele porque senão vai ficar ruim também ... Tipo assim, uma pessoa incentiva a outra ... Uma coisa puxa a outra .. eu penso por esse lado aí que ajuda muito.” (S)

“Certamente com o grupo você tende a melhorar! Porque você fica curioso de ver uma pessoa tocar diferente ... Ai a tendência é você melhorar! Quer dizer que em grupo é melhor!” (REI)

“A experiência do grupo é ímpar ... As apresentações ... são experiências que .. você só ir pra aula e voltar ... é uma experiência que engrandece o estudo. Com certeza! Ele complementa nessa coisa assim da gente aprender a ouvir e tocar junto!” (R)

“A postura em palco ... você tá junto com as pessoas ... mas de repente pode acontecer algumas situações até de improviso que você não tem numa sala de aula, você não tem estudando em casa ... então eu acho que o grupo é uma escola ... você usa no grupo o que você aprendeu na aula mas você desenvolver outras coisas, né?” (R)

Considerações Finais

Dada a tamanha diversidade de experiências possibilitadas pelas atividades da orquestra Pingo D'Água aos alunos e às significativas percepções dos mesmos em relação a essas experiências, podemos concluir que o aprendizado musical é definitivamente potencializado. De forma que não se pode dimensionar o quanto, essas ricas experiências continuam acontecendo e seus reflexos no desenvolvimento musical dos violeiros vão se tornando cada vez mais perceptíveis, para eles próprios e para quem os observa.

Referências

ARROYO, Margarete. “Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical”. Revista da ABEM, n. 5, 13–20, set 2000.

ALVES DIAS, Saulo Sandro. O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (*in*)*ventano* moda e identidades. 2010. 244 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo.

CORRÊA, R. N. Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte. 2014. 283 f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FONSECA, Mariana Bracks. “Educação pelos tambores: a transmissão da tradição oral no Candombe do Açude”. ANAIS do VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, p. 4935–4948, abril 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”, in KI-ZERBO, Joseph (org) *História geral da África / volume 1 – metodologia e pré-história na África*. São Paulo: Ática; Unesco, 1982.

LÉVI, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo. Editora 34. 1999.

LUCAS, Glaura. “O Ritual dos Ritmos no Congado Mineiro Dos Arturos e do Jatobá”. Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional e Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1–10, outubro 1999.

PEDRO, Renato Cardinali. Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas.

PEREIRA, André Luiz Mendes. Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei: MG. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva. "Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos". Revista OPUS — ANPPOM, v. 16, n. 2, 113-130, dez 2010.

SEEGER, Anthony. "Etnografia da música". Cadernos de Campo, n. 17, p. 237-260, 2008.

VILELA, Ivan. "Na Toada da Viola". REVISTA USP, n.64, p. 76-85, dezembro/fevereiro, 2004-2005.

_____. "Vem Viola, Vem Cantando". Estudos Avançados, 323-347, 2010.

_____. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. 1ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Sobre o autor

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. É sócio/proprietário e professor da Sonora Escola de Música de São João Del-Rei, onde ministra aulas 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 instrumentista, entre outros trabalhos, destaca-se o quarteto de música instrumental Santa Morena.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 18/09/2016

UM OLHAR SOBRE A TRADIÇÃO E O MODERNO NAS ORQUESTRAS DE VIOLEIROS

AN OVERVIEW OF THE TRADITION AND THE MODERN IN THE “VIOLEIRO’S ORCHESTRA”

Luiz Antonio Guerra
Universidade de Brasília
guerra.luizantonio@gmail.com

Resumo

Em meio ao recente movimento cultural da viola caipira, destacam-se as Orquestras de Violeiros. Desde a criação pioneira da Orquestra de Violeiros de Osasco, em 1967, dezenas de agrupações musicais semelhantes surgiram e se espalharam pela região centro-sul do Brasil. Trata-se de uma formação musical composta por vários violeiros, com repertório constituído majoritariamente pelo conhecido cancionário caipira. Participam das Orquestras instrumentistas de diferentes faixas etárias, escolaridade, sexo, formação musical, origens e contextos sociais, reunidos em torno da cultura e valores caipiras, com o objetivo de manutenção da tradição, aprendizado do instrumento e transmissão de técnicas de viola. As Orquestras têm sido guardiãs do repertório e da tradição da viola, contribuindo para a sobrevivência da música sertaneja raiz à margem da indústria fonográfica. Por outro lado, elas trazem consigo inovações na linguagem musical do repertório caipira, através de novos arranjos instrumentais orquestrados. Conclui-se que as Orquestras engendram uma forma muito particular de sociabilidade, onde se encontram a tradição e o moderno, o rural e o urbano. Constituem-se, ao mesmo tempo, em espaços de renovação do instrumento e preservação da memória e valores da cultura rural. Representam, enfim, uma síntese das transformações recentes da viola caipira. Tendo em vista a enorme quantidade de violeiros que hoje participam das Orquestras, torna-se essencial um mapeamento e investigação aprofundada sobre esse fenômeno. Este trabalho apresenta um panorama dessas agrupações musicais no Brasil e reflexões que sirvam de base para uma pesquisa que vise à compreensão dos aspectos sociais e musicológicos das Orquestras.

Palavras-chave: Tradição; Viola Caipira; Orquestra de Violeiros.

Abstract

In the middle of the recent cultural movement of the “viola caipira”, the orchestras of *Violeiros* stand out. Since the pioneering creation of the Osasco’s “*Violeiros Orchestra*” in 1967, dozens of similar musical ensembles have sprung up and spread throughout central-southern Brazil. It is a musical formation composed by several players of “viola caipira”, with repertoire constituted mainly by the well-known country songbook. Participating in the orchestras instrumentalists of different ages, scholary, gender, musical formation, origins and social contexts, gathered around the culture and values of the country, with the objective of maintaining tradition, learning the instrument and transmitting viola’s techniques. The Orchestras have been guards of the repertoire and the tradition of the viola, contributing to the survival of the old music “sertaneja” in the margins of the music industry. On the other hand, they carry with them innovations in the musical language of the country repertoire, through new orchestrated instrumental arrangements. It is concluded that Orchestras engender a very particular form of sociability, where the tradition and the modern, the rural and the urban are found. They are, at the same time, spaces for the renewal of the instrument and preservation of the memory and values of rural culture. They represent, in short, a synthesis of the recent transformations of the “viola caipira”. In view of the large number of “violetiros” who participate in the Orchestras today, an in-depth investigation and mapping of this phenomenon is essential. This work presents an overview of these musical groups in Brazil and reflections that serve as a basis for a research that aims at understanding the social and musicological aspects of Orchestras.

Keywords: Tradition; Viola Caipira; *Violeiros Orchestra*.

Introdução

A viola, instrumento musical com forte identificação com a cultura do campo, nas últimas décadas, tem alcançado novos espaços socioculturais, articulando linguagens musicais diversas sem perder sua ligação elementar com as tradições da população camponesa do centro-sul do país, conhecida como *caipira*. Dentre esses espaços, destacam-se as *Orquestras de Violeiros*. Ao mesmo tempo em que promovem a sociabilidade em torno da tradição da música sertaneja, no seio das Orquestras florescem inovações técnicas e musicais que surgem a partir do encontro de novas linguagens com o antigo saber musical da viola caipira.

Neste trabalho, busco introduzir algumas reflexões sobre a tradição da viola caipira no mundo globalizado, a partir do recente fenômeno cultural das *Orquestras de Violeiros*. Início com uma breve história da viola, a formação da sua identidade caipira e suas transformações, até chegar na prática do instrumento nos dias de hoje. Apresento as Orquestras e o contexto no qual se inserem, lançando um olhar sobre o lugar e função da tradição da viola caipira nesses grupos. Defendo que tais agrupamentos musicais são espaços por excelência para pensar a tradição da viola caipira e justifico a necessidade de pesquisa aprofundada e mapeamento das Orquestras de Violeiros. Concluo a comunicação levantando algumas questões e temas de pesquisa suscitados pela prática musical e sociabilidade que ocorrem no interior desses grupos.

Os caminhos da viola caipira

Instrumento muito popular em Portugal na época em que os ibéricos, pela primeira vez, cruzaram o oceano Atlântico, a viola foi introduzida na Colônia especialmente pelas mãos dos jesuítas e passou a ser amplamente difundida pelos colonos no acompanhamento do canto e dança de diversos gêneros musicais e festas populares. Assim como no seu país de origem, a viola fazia parte da cultura urbana colonial, sendo popular principalmente nas primeiras capitais brasileiras¹. Aos poucos, a viola e as manifestações culturais relacionadas a ela

¹ Sobre a viola no Brasil Colônia e Império, ver ABREU, 1999; ANDRADE, 1989; ARAÚJO, 1967; CANDIDO, 1956; CASTRO, 2005; CORRÊA, 2002; TINHORÃO, 1990; VILELA, 2013.

foram sendo marginalizadas nas capitais e acabaram encontrando refúgio nas comunidades interioranas do país, onde foram recriadas e integradas às culturas rurais, a ponto de se tornarem indissociáveis. É nesse processo que a viola ganha o título pelo qual será mais conhecida e reconhecida: *viola caipira*.

A formação da cultura dos chamados *caipiras*, habitantes das zonas rurais do centro-sul do Brasil, está associada com os processos sócio-históricos de colonização das regiões sudeste e centro-oeste, ou seja, com as bandeiras que, a partir do século XVII, saíram de São Paulo com o objetivo de colonizar o interior do país e encontrar metais preciosos. Passada a corrida pelo ouro e prata, essa população mestiça se dispersou e sedentarizou, e os espaços por onde passaram as bandeiras foram ocupados por pequenos agricultores, que desenvolveram, com o passar dos séculos, determinados tipos de sociabilidade e cultura, expressos nos seus valores, costumes, crenças, culinária, técnicas de trabalho e cultivo, maneiras de falar a língua portuguesa, etc.

De acordo com Antonio Candido (1964), o principal *locus* do “modo caipira de existência” foram os bairros rurais, ou seja, pequenos núcleos habitacionais dispersos, originados do processo sócio-histórico das bandeiras, baseados em relações de parentesco e práticas de auxílio mútuo, onde se mantinha uma economia voltada à subsistência². A viola tornou-se um elemento importante na sociabilidade dessa população camponesa, através de cantigas de roda, cantos de trabalho, rezas, danças e festas. José de Souza Martins afirma que a música no contexto dos antigos bairros rurais caracterizava-se “enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira” (MARTINS, 1975, p. 112).

O processo de concentração fundiária, urbanização e expansão da economia capitalista acarretou o dismantelamento da configuração sociocultural descrita por Candido. A partir do momento em que o habitante do campo se viu diante da necessidade de integrar-se à economia de mercado, a cultura caipira entrou em crise.

No mesmo período em que se iniciava a inexorável marcha migratória do campo para a cidade, foram gravadas as primeiras

² Sobre os bairros rurais, ver também MARTINS, 1975 e QUEIROZ, 1967 e 1973.

produções da música sertaneja, por iniciativa de Cornélio Pires, um dos responsáveis por consolidar a identidade da música caipira tal qual conhecemos hoje, com a formação de duplas de cantores tocando viola e violão. A partir da década de 1930, o rádio tornou-se o maior veículo de difusão da música caipira, alcançando inclusive as cidades interioranas e zonas rurais. A consolidação desse novo segmento musical afirmou, enfim, a viola como símbolo da cultura caipira.

Martins contrapõe aquela música caipira ligada exclusivamente à memória oral dos habitantes do campo, que existia apenas como “acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer” (*Idem*, p. 105), ao gênero sertanejo que surge com o advento do rádio e do disco, derivado daquela musicalidade rural, mas transformado em mercadoria para o consumo de massa e desprovido das suas antigas funções sociais.

O sociólogo Waldenyr Caldas considera a música sertaneja uma forma de alienação do camponês que migrou para a cidade, a partir do momento em que tal música é incorporada pela indústria cultural nascente. Utilizando-se das teorias da Escola de Frankfurt, Caldas estabelece a diferença entre a música caipira como manifestações culturais espontâneas e a música sertaneja que surgiu com a gravação de discos.

Se por um lado, a música sertaneja foi desprezada por Caldas, para quem, “do ponto de vista estético, (...) não se enquadra na categoria de arte (...) porque (...) é feita de redundâncias tanto ao nível da forma como do conteúdo” (CALDAS, 1979, p. 145-6), por outro lado, uma série de músicos e pesquisadores³ tem buscado demonstrar sua riqueza artística e importância social.

Ivan Vilela, violleiro, pesquisador e professor de música da USP, defende que as gravações das canções caipiras e sua radiodifusão provocou a popularização da viola e divulgou a voz dos camponeses do centro-oeste e sudeste. Nesse sentido, a música sertaneja teria sido essencial para a manutenção dos costumes e valores dessa população, permitindo que se estabelecesse na cidade sem perder totalmente a sua cultura de origem durante o processo de adaptação social chamado pelo autor de “desenraizamento”. Para ele, a viola, como expressão

³ Ver CORRÊA, 2014; NEPOMUCENO, 1999; SANT'ANNA, 2000; VILELA, 2013.

por excelência da antiga cultura camponesa, serviu como instrumento de resistência cultural. Vilela conclui que foi justamente através das canções sertanejas que, mesmo “derrotados” e retirados da sua terra, a história dos habitantes do campo logrou ser contada – ou cantada, como diria o autor (VILELA, 2013).

O que conhecemos hoje por música caipira ou sertaneja raiz é aquela música do rádio das décadas de 1930 a 1960. Nesse período, a música e a viola caipira consolidaram sua identidade através de numerosas duplas, que incorporaram uma série de ritmos herdados pelos séculos de tradição oral da música rural no Brasil, tais como moda-de-viola, cururu, cateretê, toada, cana-verde, recortado, etc⁴.

Na década de 1940, a música caipira apropriou-se de ritmos paraguaios e argentinos, através das fronteiras do Mato Grosso e Paraná, que acabaram tornando-se característicos dos repertórios sertanejos, tais como a polca paraguaia, guarânia, chamamé e rasqueado. Já na década de 1950, o surgimento do “pagode de viola” – “síntese de dois ritmos caipiras, o cururu e o recortado” (*Idem*, p. 109) – constituiu em uma das principais inovações rítmicas da música rural. Essa inovação veio das mãos de grandes tocadores de viola, com destaque para Tião Carreiro, tido por muitos como o maior de todos os violeiros e inventor do pagode de viola. A ascensão do pagode marcou a era dos grandes instrumentistas e o ápice do desenvolvimento virtuoso da viola em sua identidade rural (*Idem*, p. 105).

A partir dos anos 1960, com a influência de gêneros como a jovem guarda, a balada romântica, a rancheira mexicana e o *country* norte-americano, o segmento musical sertanejo distanciou-se da estética das primeiras duplas caipiras e a viola foi sendo substituída pela guitarra elétrica, teclado e outros instrumentos eletrônicos. Cada vez menos jovens interessavam-se pela viola caipira, levando muitos violeiros a acreditar que o instrumento estava fadado ao desaparecimento. “Sua cultura [dos caipiras] foi tornando-se periférica, bem como todo o universo de valores que o cercava. Até a viola – acreditávamos nos anos de 1980 – começava a entrar em extinção por ser tratada como um instrumento menor”, conta Ivan Vilela (*Idem*, p. 171).

⁴ “Desconhecemos na música popular algum segmento que abrigue tantos ritmos distintos. Afirmamos isso com base em nossas pesquisas. A música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos distintos existente na música brasileira” (VILELA, 2014, p. 71).

Apesar de esquecida pela indústria fonográfica, a viola manteve-se presente nas festas religiosas e manifestações culturais nas zonas rurais, povoados, cidades do interior e periferias das metrópoles. Além disso, alguns programas de rádios locais continuaram tocando a música sertaneja raiz e certas duplas insistiram em manter a forma clássica de cantar duetado, resguardando a viola como o instrumento típico do cantar camponês.

Não obstante, Roberto Corrêa sugere que, a partir da década de 1960, alguns fatos anunciaram um movimento de nova expansão da viola caipira por todo o Brasil, chamado por Corrêa (2014 e 2015) de “avivamento da viola”. Para ele, cinco acontecimentos são essenciais para compreender essa reviravolta na identidade da viola que ocorreria nas décadas posteriores: o próprio lançamento do pagode de viola por Tião Carreiro; as gravações dos primeiros discos de viola instrumental, por Julião e Zé do Rancho; a realização de escrita musical clássica para viola, pelo maestro Theodoro Nogueira; a conquista do 2º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1966, da canção “Disparada”, de autoria Théo de Barros e Geraldo Vandré, marcada pela temática rural e arranjo de viola caipira de Heraldo do Monte; e a criação da primeira Orquestra de Violeiros, em 1967, na cidade paulista de Osasco.

Se por um lado a viola caipira foi desprezada pela música sertaneja comercial que batia recordes de vendas no mercado fonográfico, por outro lado, nomes como Adauto Santos, Renato Teixeira, Almir Sater, Tavinho Moura e mesmo a dupla Pena Branca e Xavantinho, contribuíram para a renovação da sua identidade no âmbito da MPB, valorizando a raiz rural e popular do instrumento. Outros artistas passaram a se dedicar à viola instrumental, como Renato Andrade e sua “viola fantástica”. Algumas iniciativas culturais também foram importantes para a manutenção da viola e cultura caipira, como certos programas televisivos que buscavam a autenticidade da cultura popular, destacando-se o “Viola Minha Viola”, apresentado por Inezita Barroso, e “Som Brasil”, por Rolando Boldrin, também violeiros e entusiastas da tradição caipira.

Um fator que contribuiu para a retomada da prática da viola foi a criação dos primeiros cursos a partir da década de 1980. Até então, não havia escola de viola caipira e aquele que tivesse o interesse de tornar-se um violeiro deveria aprender sem a figura formal

do professor, mas pela transmissão oral do saber musical por algum violeiro próximo ou por meio das práticas coletivas conhecidas como “rodas de viola”⁵.

O pesquisador Saulo Dias (2010) mostra que no processo de escolarização da viola caipira não houve um rompimento com as práticas de ensino oral da viola, mas pelo contrário, a sistematização de técnicas de execução do instrumento deu-se com base no ensino informal realizado de maneira tradicional pelos tocadores de viola. Mesmo com a aparição de várias escolas e métodos impressos, proliferação de meios digitais de aprendizado e comunicação entre praticantes via *internet*, pode-se notar que a teoria musical está sendo mesclada com as técnicas tradicionais de execução da viola caipira. Para Dias, a vitalidade do ensino e prática da viola nos dias atuais está justamente na “resistência com os tocadores de tradições remanescentes, (...) que permite hoje aos novos violeiros dialogar de forma viva com o passado, ao invés de restringir-se a pesquisas em arquivos ou em gravações fonográficas” (DIAS, 2010, p. 208).

Concomitantemente à escolarização da viola – e intimamente ligados a esse processo – “novos violeiros” despontaram – e despontam – no cenário musical, de maneira paralela e independente ao mercado sertanejo dominante, seja em carreira solo, duplas ou como parte de bandas musicais. Além de instrumentistas, muitos desses novos violeiros são também pesquisadores das tradições rurais populares das quais são herdeiros. A crescente produção musical é protagonizada por violeiros e grupos que exploram ilimitadas possibilidades de criação da viola, tendo, porém, a cultura caipira como referência estética obrigatória. De acordo com José Roberto Zan, novas gerações de violeiros têm voltado suas atenções para as “manifestações musicais tradicionais” e produzido “repertórios híbridos” em que se misturam a música caipira com elementos modernos da cultura urbana, popular e erudita (ZAN, 2008).

Os novos violeiros trazem para as suas composições suas memórias – individuais e coletivas – vinculadas à ruralidade e à música

⁵ “A roda de viola consiste numa prática musical coletiva entre os violeiros da tradição oral, conservando um traço característico da viola caipira. Na roda, toca-se em torno do instrumento e se canta o repertório típico da música sertaneja raiz. Nessa ocasião, os violeiros têm a oportunidade de se observarem para depois tentarem refazer o que ficou gravado naquela experiência” (DIAS, 2010, p. 18).

caipira, folguedos e festas populares, tais como congadas, folias e festas de São Gonçalo, santo padroeiro dos violeiros. Também são recorrentes as alusões ao folclore em torno da viola, mitos e superstições que ainda hoje persistem entre os violeiros, como a ideia do dom divino e histórias de pactos com o diabo para se tornar um grande tocador.

Na música feita hoje com a viola caipira são bem marcados vários recursos técnicos peculiares e a sonoridade característica do instrumento. A viola caipira apresenta “sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos”, que, de acordo com Ivan Vilela, “fogem ao padrão estético” da música e instrumentos modernos, mas que se trata de “timbres e texturas que as músicas clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir” (VILELA, 2013, p. 73). A viola caipira formou uma linguagem musical própria, com técnicas de execução como “ponteados, paralelismo, rasgueado, arraste” (DIAS, 2010, p.17) transmitidas de geração em geração, que servem para caracterizar o timbre da viola e acentuar o universo caipira em que ela está inserida.

É interessante observar que nas mãos dos atuais violeiros ou nos métodos de ensino hodiernos esses recursos técnicos tradicionais não são eliminados e esquecidos, mas pelo contrário, são valorizados pelos tocadores e sistematizados pelos professores como parte essencial do saber musical da viola. Não seriam justamente suas tradições rurais, sua sonoridade peculiar e esse “encantamento” que permanece vivo e reproduzido na viola, o que atrai hoje tanto os já consagrados violeiros quanto os jovens aprendizes?

As Orquestras de Violeiros

A organização de tocadores de viola em formação de orquestra é um fenômeno cultural recente. A criação pioneira da Orquestra de Violeiros de Osasco (SP), pelo maestro Marino Cafundó no ano de 1967, é considerada um marco no “avivamento” da viola (CORRÊA, 2014), mas é a partir da década de 1990 que se observa uma multiplicação desses agrupamentos musicais.

O primeiro levantamento sobre o número e distribuição geográfica das Orquestras de Violeiros existentes foi realizado por Saulo Dias (2010), quando foram catalogadas 94 (noventa e quatro)

Orquestras distribuídas em 05 (cinco) estados, sendo a maioria (67) em São Paulo. Três anos depois, uma nova pesquisa (PEDRO, 2013) encontrou 122 (cento e vinte e dois) grupos em 09 (nove) unidades federativas da região centro-sul do Brasil.

De acordo com ambos os pesquisadores, a disseminação das Orquestras está associada ao crescente processo de escolarização da viola, já que grande parte dos grupos foram criados por professores a partir das práticas de ensino do instrumento. Muitas delas são mantidas por fundações culturais, associações e ONGs; outras por prefeituras e secretarias de fomento à cultura, educação e ação social; há ainda grupos privados que dependem da contribuição financeira dos próprios membros, venda de materiais e apresentações. As Orquestras apresentam-se usualmente em eventos em praça pública, feiras agropecuárias, festivais de música e cultura popular, festas juninas, festividades religiosas, escolas e universidades, encontros promovidos entre as próprias Orquestras, programas de rádio e televisão, etc. Os membros das Orquestras, em geral, organizam-se por meio de meios digitais e redes sociais, além de utilizarem massivamente a *internet* para divulgar materiais audiovisuais e promover o grupo, compartilhar recursos virtuais de ensino do instrumento e conteúdo relacionado com a cultura caipira.

Tais agrupamentos musicais caracterizam-se, sobretudo, por serem compostos por vários violeiros, dirigidos por um regente, também violeiro. Algumas Orquestras são formadas apenas por violas, mas é comum também encontrarmos grupos com cantores (solo, em dupla ou coral) e instrumentos variados, como violão, contrabaixo, percussão, acordeon, flauta, entre outros. Um segundo elemento que define as Orquestras de Violeiros é o seu repertório baseado nas canções clássicas da música sertaneja raiz. Tem-se, assim, a tradição da música caipira como a essência estética das Orquestras de Violeiros.

Essas Orquestras congregam pessoas de diferentes perfis socioeconômicos, trajetórias de vida distintas, variadas faixas etárias, gênero, escolaridade e formação cultural, com o objetivo comum da prática coletiva de viola caipira. Por congregar vários violeiros, antes dispersos, em um local de sociabilidade e troca de saberes, as Orquestras assemelham-se às tradicionais rodas de viola, onde vários violeiros tocam juntos, em formação circular, canções conhecidas do repertório sertanejo, alternando entre si a execução de acompanhamento e solos,

de forma a intercambiar entre os membros técnicas do instrumento e conhecimentos sobre a música caipira. Ao mesmo tempo em que mantêm a tradição do instrumento, as Orquestras promovem inovações técnicas e musicais, a partir da composição de novos arranjos instrumentais para as clássicas canções caipiras, dialogando outras linguagens com antigo saber musical da viola.

Enquanto os meios de comunicação em massa abandonavam a música e a viola caipira, as Orquestras, de maneira independente, cumpriam o papel de passar oralmente o repertório sertanejo raiz, técnicas de viola e celebrar a cultura caipira. Pode-se dizer, portanto, que desde o aparecimento das primeiras Orquestras, elas se consolidaram como “guardiãs da viola”, no sentido de resguardar e manter a tradição do instrumento. Além de grupos musicais, as Orquestras têm funções sociais valiosas de formar novos violeiros, fomentar a música popular e a prática da viola, ser um espaço de interação sociocultural, encontro entre antigos e novos instrumentistas, troca de saberes, preservação da memória e da cultura caipira e, sobretudo, de reconhecimento e sociabilidade entre os sujeitos.

Considerações finais: Pesquisando as Orquestras de Violeiros

Assistimos a um intenso movimento cultural em torno da viola caipira que cada vez mais tem chamado a atenção da comunidade acadêmica, nas áreas de ciências sociais, comunicação e artes, além de agentes governamentais, produtores culturais e público consumidor de cultura.

Entretanto, escassos trabalhos acadêmicos sobre a viola caipira abordam as Orquestras de Violeiros, sendo que existem apenas dois estudos que tratam mais diretamente esses agrupamentos musicais. O primeiro é a tese de doutorado de Saulo Sandro Alves Dias, defendida em 2010, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), com o título de “O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades”. O objeto da tese é a escolarização da viola; porém, por considerá-las uma importante forma de escolarização não-formal, o autor dedica uma parte do primeiro

capítulo ao caso das Orquestras de Violeiros⁶. A tese de Dias tornou-se referência no tema por ter sido a primeira vez em que as Orquestras foram de fato mapeadas e pensadas teoricamente.

O único trabalho acadêmico que tem uma Orquestra de Violeiros como objeto de pesquisa central é a dissertação de mestrado em música da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), de Renato Cardinali Pedro, intitulada “Uma Orquestra de viola caipira no município de São Carlos”, defendida em 2013. Trata-se de um estudo de caso, no âmbito da etnomusicologia, de uma única Orquestra (“Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos”).

Tais estudos abriram caminhos para inúmeras reflexões teóricas suscitadas pela disseminação das Orquestras de Violeiros. O tema pede uma investigação aprofundada, como meio para a compreensão dos aspectos sociais da viola caipira hoje. Faz-se necessário também a atualização e verificação dos dados levantados por Dias e Pedro, através de um mapeamento rigoroso das Orquestras de Violeiros, sua distribuição geográfica pelo Brasil e o número estimado de violeiros que participam desses grupos.

Acredito que as Orquestras de Violeiros são espaços privilegiados para pensar as tradições e identidades relacionadas à cultura caipira na região centro-sul do Brasil, por se tratar de um fenômeno cultural recente de expressão da viola que enseja uma sociabilidade entre pessoas de diferentes perfis socioculturais em torno de certos valores que envolvem o instrumento. Nessas Orquestras, discursos de ruralidade são constantemente mobilizados em meio a um processo de reafirmação e, ao mesmo tempo, ressignificação da identidade da viola caipira.

O principal objetivo da pesquisa que venho realizando é compreender o lugar e o papel das tradições nas transformações da identidade da viola caipira e de seus tocadores que ocorrem a partir da prática musical e sociabilidade promovidas pelas Orquestras de Violeiros. Da perspectiva da sociologia da cultura, busco investigar os discursos sobre a tradição em torno da viola no contexto atual de globalização.

⁶ Itens “1.2.1.2 - O ensino não-formal: o caso das orquestras de viola” e “1.2.1.3 - Quadro da distribuição geográfica das orquestras de viola”, do capítulo primeiro, intitulado “A tradição e escolarização da viola caipira” em DIAS, 2010, páginas 48 a 56.

A breve apresentação da viola caipira e das Orquestras de Violeiros realizada neste trabalho nos fornece alguns elementos essenciais para pensar a tradição da viola e da cultura caipira na contemporaneidade e levanta uma série de questões a serem investigadas, com as quais concluo a presente comunicação.

Como as Orquestras têm reafirmado e transformado a identidade da viola, do violeiro, da música e cultura caipira? Qual a função das tradições na prática musical e sociabilidade que se dão no âmbito das Orquestras de Violeiros? Como os membros das Orquestras enxergam a prática da viola caipira na atualidade? O que entendem ser a tradição do instrumento e qual a relação com suas memórias? Quais as consequências do encontro de novos e antigos violeiros? O que levaram os membros das Orquestras a se dedicarem à viola? O que os motivam a participar das Orquestras? Qual a quantidade de Orquestras existentes e violeiros envolvidos? Quais os fatores sociais, culturais, econômicos e políticos que levaram à expansão das Orquestras de Violeiros e os agentes que influem na criação, manutenção e êxitos desses agrupamentos musicais? Como se dá o uso de novas tecnologias e mídias digitais como estratégia de comunicação e sua relação com a tradição oral da viola caipira?

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *O império do divino*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia / [Brasília]: Ministério da Cultura / São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. Viola. *Folclore Nacional*, Vol. II, p. 433-451, 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, v. IV, n. 1, p. 1-24, São Paulo: junho de 1956.

_____. *Os parceiros do rio bonito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. In: XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.

CORREIA, Roberto Nunes. Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo.

_____. *Violas brasileiras: circuito 2015/2016*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2015.

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

MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: A dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PEDRO, Renato Cardinali. Uma Orquestra de Viola Caipira do município de São Carlos. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Bairros rurais paulista. *Revista do Museu Paulista*, n. 17, p. 63-210, São Paulo, 1967.

_____. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar, 2000.

SOUZA, Andréa Carneiro de. Viola – do sertão para as salas de concerto: a visão de quatro violeiros. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

ZAN, José Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), Louisiana, 2008.

Sobre o autor

Luiz Antonio Guerra é doutorando em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP), mestre em Sociologia e bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB). O autor também é violeiro e realiza pesquisas sobre viola e cultura caipira.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 09/11/2016

A VIOLA CAIPIRA NA FESTA DE SANTO REIS EM UMA CIDADE DO SUL DE MINAS GERAIS

THE VIOLA CAIPIRA AT THE FESTA DE SANTO REIS IN A CITY IN THE SOUTH OF MINAS GERAIS

Rafael Marin da Silva Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
rafaelmarin7@hotmail.com

Resumo

A presente comunicação apresenta um breve panorama da utilização da viola caipira na Festa de Santo Reis realizada na cidade de Alfenas, sul de Minas Gerais. A presença da viola caipira na instrumentação das Companhias de Reis reflete a forte ligação que os foliões destes grupos tradicionais possuem com a chamada música caipira tradicional de raiz e sertaneja, da qual resulta uma interessante sobreposição de estilos e práticas musicais mesmo quando a viola caipira está sendo utilizada exclusivamente para atender propósitos sagrados e mágico-religiosos da festividade. Assim, a Festa de Santo Reis na cidade estudada possui como uma de suas características um constante diálogo entre o regionalismo da dimensão profana, representado pela música caipira e sertaneja, e o universalismo da dimensão sagrada e mágico-religiosa do catolicismo rústico, representado pelos hinos de adoração a Santo Reis. Embora este diálogo entre práticas musicais diferentes seja conduzido por um conjunto de instrumentos, a viola caipira se apresenta como o instrumento que dinamiza tanto os discursos que representam a dimensão regional e profana, ligada à música caipira, quanto os discursos que representam o universalismo sagrado da Festa de Santo Reis, possuindo então um importante papel catalizador e aglutinador destas diferentes práticas musicais.

Palavras-chave: Viola Caipira; Festa de Santo Reis; Catolicismo rústico; Regionalismo e Universalismo.

Abstract

This paper provides a brief overview of the use of “viola caipira” at the Feast of the “Santo Reis” held in the city of Alfenas, south of Minas Gerais. The presence of the “viola caipira” in the instrumentation of the “Companhias de Reis” reflects the strong link that revelers of these traditional groups have with the so-called traditional “caipira” music and “sertaneja” music, which shows an interesting overlap of musical styles and practices even when the “viola caipira” is used exclusively to meet sacred and magical-religious purposes of the feast. So, the Feast of the “Santo Reis” in the studied city has as one of its features a constant dialogue between regionalism of secular dimension, represented by the “caipira” and “sertaneja” music, and the universalism of the sacred and magical-religious rustic Catholicism dimension, represented by the hymns that worship the “Santo Reis”. Although this dialogue between different musical practices is driven by a set of instruments, the “viola caipira” is presented as the instrument that streamlines both, those speeches representing regional and secular dimension, linked to “caipira” music, and those speeches which represent the sacred universalism of Feast of the “Santo Reis”, then having an important catalytic role and unifying these different musical practices.

Keywords: “Viola Caipira”; Feast of “Santo Reis”, rustic Catholicism; Regionalism and Universalism.

A viola caipira entre o sagrado e o profano

Na Festa de Santo Reis realizada em 2015-2016 na cidade de Alfenas, sul de Minas Gerais, a viola caipira esteve presente na instrumentação de todas as Companhias de Reis, além da sanfona, do violão, do pandeiro, da caixa e, eventualmente, do cavaco e do bandolim. Apesar de compor a instrumentação das companhias junto com outros instrumentos, a presença da viola caipira na festividade possui um caráter e importância singular, pois é o instrumento que reflete a forte ligação que os foliões destes grupos tradicionais possuem com a música caipira de raiz e com a chamada música sertaneja¹.

Nos doze dias de festa em que as Companhias de Reis fazem seu giro, a viola caipira está a serviço de Santo Reis e, portanto, é utilizada exclusivamente para atender os propósitos sagrados e mágico-religiosos da festividade. No entanto, devido à forte ligação que os foliões possuem com a música caipira de raiz e sertaneja, durante todos os dias da festa podemos observar uma interessante sobreposição de estilos e práticas musicais: de um lado, os hinos de adoração e culto ao Santo Reis; de outro, modas-de-violão, cururus, toadas, querumanas e outros gêneros do cancionário caipira tradicional. Assim, a viola caipira se torna o instrumento responsável por fazer a articulação entre o universo sagrado da Festa de Santo Reis e o universo profano da música caipira de raiz e sertaneja, promovendo um constante diálogo entre estas distintas práticas musicais.

A importância simbólica da viola caipira nestas duas práticas e sua singularidade em relação aos demais instrumentos pode ser constatada em vários momentos da festa. No caso do universo sagrado dos hinos de reis, a importância da viola caipira pode ser observada pelas declamações dos bastiões das companhias, que sempre se referem ao instrumento quando fazem suas anunciações do nascimento de Jesus. Ao final destas anunciações a viola caipira geralmente é mencionada com as seguintes quadras:

¹ Um panorama histórico da distinção entre *música caipira* e *música sertaneja* foi apresentado em outro trabalho (GARCIA, 2011: 99), onde discutimos as definições já realizadas por diversos autores.

Lá no céu tem sete anjo
Afinando sete viola
Pede pra cantá reis
Reis nós cantâmo agora

Vâmo vâmo embaixador
Quero ouvir a sua voz
Lá no céu canta os anjos
Aqui na terra canta nós

A viola caipira também é o instrumento dos capitães das companhias, também chamados de mestres ou embaixadores. Ainda que em alguns casos os capitães utilizem outros instrumentos para embaixar² os versos dos hinos de reis (geralmente o violão ou a sanfona), a tradição ensina que o ideal é que os capitães embaixem os versos tocando a viola, o que reforça a importância simbólica do instrumento na festividade. Já no caso da música caipira de raiz e sertaneja, a viola sempre foi associada ao universo musical das duplas caipiras e ao cancionário tradicional. O sociólogo Sidney Valadares Pimentel tratou desta relação entre o instrumento e o gênero musical nos seguintes termos:

A mesma idéia que discrimina um bloco de ritmos e instrumentos, atribuindo-lhes características que remetem a uma noção de identidade caipira [...], estabelece também uma hierarquização entre o que consegue expressar com maior completude os signos de identidade e o que só o consegue imperfeitamente. Neste caso, encontram-se, como ritmos, a catira e a moda de viola e, como instrumentos, a viola e o violão, entre os itens mais valorizados por compositores, produtoras e consumidores da música caipira. Tanto é assim que, a partir de determinado momento, a moda de viola e a própria viola passam a exigir, como dado valorativo, uma marca cultural que as caracterizou como “moda caipira” e “viola caipira”. (PIMENTEL, 1997: 198)

Podemos então dizer que a presença da viola caipira na Festa de Santo Reis possui um caráter e uma importância singular devido

² Embaixar ou trovar os versos, na linguagem dos foliões, significa criar os versos de improviso e puxar a cantoria, ou seja, dar início à cantoria vocal que será seguida em responsório pelos demais cantadores.

aos dois universos nos quais ela está inserida, mesmo se tratando de uma festa essencialmente sagrada do catolicismo rústico e popular. E ainda que este diálogo entre estas duas práticas musicais diferentes seja conduzido por um conjunto de instrumentos, sendo a viola caipira apenas um deles, ela se apresenta como o instrumento que dinamiza tanto os discursos que representam o universo profano da música caipira quanto os discursos que representam o universo sagrado da Festa de Santo Reis, possuindo então um importante papel catalizador, articulador e aglutinador destas diferentes práticas musicais. É a partir deste processo que podemos discutir acerca dos espaços destinados às práticas musicais profanas e às práticas musicais sagradas, demonstrando que as supostas dualidades que pressupõem incompatibilidade de práticas musicais distintas nem sempre são verificadas *in loco*.

O regional e o universal na Festa de Santo Reis

Os domínios *sagrado e profano* nos quais a viola caipira se insere podem ser interpretados como representantes legítimos de um universalismo e de um regionalismo, respectivamente, a partir da própria relação existente entre estes domínios e a dicotomia universal x regional. A dimensão sagrada da Festa de Santo Reis adquire características universais pelo fato de seu rito religioso ser fundamentado no culto e na adoração a um santo católico, ainda que dentro de um catolicismo rústico e popular, e também pelo fato de que neste rito é celebrado o nascimento de Jesus Cristo. Para alguns historiadores, a própria viagem dos magos – que no séc. III receberam o título de reis de três diferentes nações – relatada no evangelho segundo São Mateus, teria como propósito confirmar o universalismo do cristianismo contido na profecia bíblica do Salmo 72 versículo 11, que dizia: “E todos os reis se prostrarão perante Ele”. É a partir de referências bíblicas como a viagem dos magos para visitar o menino Jesus, como o plano divino de salvação da humanidade, entre outras, que o cristianismo, mesmo o presente no catolicismo rústico e popular da Festa de Santo Reis, assume seu caráter preponderantemente universal.

No caso da dimensão profana da festividade, suas características regionais estão associadas à música caipira de raiz e sertaneja. A literatura que trata este repertório como símbolo de um

regionalismo surgido no interior de São Paulo é vasta³. José de Souza Martins (1975: 104), por exemplo, ao apontar os elementos comuns entre música caipira e música sertaneja afirma que “um deles é o de que a música sertaneja prolifera na mesma área geográfica em que se disseminou a cultura caipira: regiões de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná”. João Luís Ferrete (1985: 26-27) também fala do caipira das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul, aos quais podemos atribuir uma música rural, ao invés da chamada música sertaneja. Além dos autores que se referem a este caráter regional da música caipira, há também os que apontam o caráter regionalista da própria cultura caipira, a exemplo de Antônio Cândido (1964: 57), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969: 34), Carlos Rodrigues Brandão (1983) entre outros.

Na Festa de Santo Reis a que esta comunicação se refere, as práticas musicais do universo profano, representada pela música caipira de raiz e sertaneja, geralmente são realizadas nos intervalos das práticas musicais do universo sagrado, representadas pelos hinos de louvor e adoração a Santo Reis, sendo comum também a simultaneidade destas duas práticas musicais. Não é raro, por exemplo, vermos os foliões cantando modas-de-viola, cururus, cateretês, querumanas e outros gêneros do cancionário caipira enquanto os bastiões fazem a anúnciação do nascimento de Jesus para o festeiro e dono da casa. É neste sentido que o regionalismo do universo profano se manifesta ao lado do aspecto universal das práticas sagradas na Festa de Santo Reis, pois as músicas do cancionário caipira sempre se misturam aos hinos de louvor e adoração ao santo. Se de um lado prevalece a introspecção, a seriedade devocional e o respeito religioso imprimido pelos hinos de reis, de outro prevalece o caráter jocoso e lúdico da música caipira e sertaneja.

³ As definições acerca das cidades que formam o berço da cultura e música caipira, às vezes denominado de triângulo caipira, são um pouco controversas, embora quase sempre se refiram a uma mesma região. Rosa Nepomuceno (1999: 92) fala das cidades de “Botucatu, Piracicaba e Sorocaba, que abrange vários municípios da região conhecida como Médio Tietê.” Alberto Ikeda (2008: 153) se refere às cidades de Piracicaba, Botucatu e Tietê. Embora muitos estudiosos se refiram à chamada região média do Rio Tietê, formada pelas cidades de Sorocaba, Botucatu e Piracicaba (às vezes formando um quadrilátero, sendo acrescentada a cidade de Campinas), há um consenso atualmente de que a região caipira se estenda por praticamente todo o estado de Minas Gerais e abranja também parte do norte do Paraná e sul de Goiás.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.

CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia de. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

FERRETE, João Luís. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: A dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: *Capitalismo e Tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo, Pioneira, 1975.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O catolicismo rústico no Brasil*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1968.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *Música caipira e música sertaneja*. In: *O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. (p. 187-234) Goiânia, Editora da UFCG, 1997.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*; Introdução Alfredo Bosi. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, Itatiaia, 1993.

Sobre o autor

Instrumentista, compositor, arranjador e pesquisador da cultura popular brasileira. De 2012 a 2013 foi coordenador do curso de Música-EaD da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) e desde 2011 é professor de violão popular e viola caipira do Centro Municipal de Música “Prof.ª Walda Tiso Veiga” na cidade de Alfenas/MG. É bacharel em Música pela ECA/USP, licenciado em Educação Artística pela FFCLRP/USP, bacharel em Ciências Sociais pelo ICHL-UNIFAL, mestre em Etnomusicologia pelo IA-UNESP e doutorando em Música pela Escola de Música da UFMG. Possui experiência nas áreas de Artes e Antropologia Social com ênfase em Música, Performance, Cultura Popular, Música Caipira e Processos de Modernização.

Recebido em: 11/09/2016

Aprovado em: 09/11/2016s

A VIOLA CAIPIRA COMO INSTRUMENTO MUSICALIZADOR: (RE/I)NOVAÇÃO E/OU MANUTENÇÃO DA CARGA CULTURAL A ELA ATRELADA?

THE VIOLA CAIPIRA AS MUSICALIZADOR INSTRUMENT: RENEWAL AND/OR THE MAINTENANCE OF CULTURAL HERITAGE LINKED TO IT?

Leandro Drumond Marinho
Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ
ledmarinho@hotmail.com

Resumo

A presente comunicação é o resultado de uma experiência vivenciada por um professor/investigador junto a um projeto que ensina Música, por meio da viola caipira, a alunos de uma Escola Municipal da zona rural de São João del-Rei, em Minas Gerais. Trata-se de reflexões que surgiram a partir do entrelaçamento do que foi vivido e observado em campo com o que foi interpretado sobre alguns pensamentos de Hans-joachim Koellreutter. Em forma de questionamentos é que o movimento reflexivo flui quase que sem direção, uma vez que não almeja dar as respostas, mas sim, colocar lenha na fogueira que já está acesa e assim convidá-lo a pensar sobre o processo de ensino-aprendizagem em tela.

Palavras-Chave: Viola caipira; Carga cultural; Instrumento musicalizador; Hans-joachim Koellreutter; Manutenção; Renovação; Inovação.

Abstract

This paper is the result of an educational music project led by the researcher that aims to teach viola caipira to students from a public school at the rural area of São João del Rey, Minas Gerais- Brazil. It talks about the reflections originated from the entanglement of what was lived and observed in the field with what was interpreted according to Hans-joachim Koellreutter's thoughts. The questioning narrative is the main approach since it does not intend to give answers, but rather, light up the fire that is already lit and thus invite you to think about the teaching-learning process in screen.

Keywords: Viola Caipira; rural area; musicalizador instrument.

Lista de figuras

Figura 1: Vila de Emboabas

Fonte: arquivo do autor

Figura 2: A Praça e a Igreja de São Francisco de Assis

Fonte: arquivo da Escola Municipal de Emboabas

Figura 3: Escola Municipal de Emboabas

Fonte: arquivo do autor

Figura 4: Os instrumentos do Projeto

Fonte: arquivo do autor

Figura 5: Aula no pátio da Escola

Fonte: *print screen* da reportagem da TVUFSJ¹

Figura 6: Wu-li

Fonte: BRITO, 2015, p. 90

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CSqWjp_wVwNY, acesso em 09/09/2016.

Prelúdio

As reflexões que deram origem à presente comunicação pairam sobre uma investigação etnográfica em andamento², realizada junto ao Mestrado em Educação da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, oportunidade em que aulas de viola caipira na Escola Municipal de Emboabas, zona rural de São João del-Rei/MG, vêm sendo por mim observadas.

O Distrito de Emboabas, formado pelos povoados de Montividio, Cananéia, Lages, Pontos dos Resendes, Morro Grande e a Vila de Emboabas, onde está localizada a Escola Municipal de Emboabas³, fica a aproximadamente trinta e cinco quilômetros de estrada de terra do município a que pertence, São João del-Rei.



Figura 1 – Vila de Emboabas
Fonte: arquivo do autor

Um dos lugares mais antigos de Minas, o pequeno lugarejo que já foi conhecido como *São Francisco do Onça* é cenário típico mineiro, com belas paisagens, plantações de feijão, arroz, eucalipto e principalmente de milho e soja. A título de exemplo, cito a capela que fica no centro do vilarejo, dedicada a São Francisco de Assis, que foi erigida por provisão de 13 de janeiro de 1727⁴.

² Intitulada Educação Musical como Cultura: a viola caipira no Distrito de Emboabas.

³ Informações extraídas do censo realizado em 2012 pela professora do 7º ano, Srª. Lucy.

⁴ Foi benta a 8 de abril de 1728, pelo Revd. Dr. Manoel da Rosa Coutinho, Cônego Trindade. (disponível em: <http://diocesedeSaoJoaoDelRei.com.br/paraquia-de-sao-francisco-de-assis-de-emboabas/>, acesso em 23/07/2016).



Figura 2 – A Praça e a Igreja de São Francisco de Assis
Fonte: arquivo da Escola Municipal de Emboabas

A cem metros da Igreja de São Francisco de Assis está nosso locus de investigação, a atual Escola Municipal de Emboabas, que até 1998 pertencia à rede Estadual de Ensino, tendo sido municipalizada através da Portaria de Municipalização da SEE nº 9205/98 MG, de 28/02/1998. A Escola atende prioritariamente a alunos na faixa etária correspondente à Educação Infantil I e II, alunos de 04 (quatro) e 05 (cinco) anos completos e o Ensino Fundamental de 09 (nove) anos, normatizado pelo Decreto Municipal nº 3620/08, conforme dados extraídos do Histórico do Projeto Político Pedagógico revisto em 08/08/2011 pelo órgão responsável, a Secretaria Municipal de Educação de São João del-Rei. Segundo dados extraídos do Histórico do Regimento Escolar, em 2006 é que foi construída a atual Escola Municipal de Emboabas, local onde teve início o *Projeto Viola na Escola*.



Figura 3 – Escola Municipal de Emboabas
Fonte: arquivo do autor

Projeto de iniciativa do *Instituto Chico Lobo*⁵ que, por meio de uma parceria com a UFSJ e com a Administração Pública Municipal, vem fomentando o ensino da viola caipira em escolas de Distritos rurais. Em Emboabas, iniciou em maio de 2014, com aulas semanais, às quintas-feiras, de 12 às 16 h, em parceria com o *Programa Mais Educação*⁶. Cerca de 30 (trinta) alunos na faixa etária entre 10 e 15 anos participam do Projeto *Viola na Escola*, sendo que o estudo se dá no contraturno escolar, numa perspectiva de Educação Integral em Tempo Integral, onde outras atividades extra-curriculares⁷ lhes são oferecidas. Quanto à mão de obra intelectual, ou seja, os professores de viola caipira, são alunos e ex-alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São João del-Rei que, apesar de não terem formação específica no citado instrumento musical, o utilizam em seus fazeres musicais. Atualmente o projeto conta com dois professores, sendo um egresso com formação em violão e o outro que ainda está cursando Educação Musical.



Figura 4 – os instrumentos do Projeto
Fonte: arquivo do autor

⁵ “Preocupado com a valorização, divulgação da cultura regional e da viola caipira, Chico Lobo fundou em sua cidade natal, em 2013: o Instituto Sócio-Cultural Chico Lobo. Que já começa a dar frutos em 2014, numa parceria junto a Secretaria de Educação e a Universidade de São João Del Rei. Com o início do ensino de viola caipira e cultura regional em duas escolas da zona rural da região. Para tanto foram adquiridas 18 violas, para as aulas. Trabalho que realiza um desejo antigo e alegria o coração deste artista tão obstinado na valorização desta cultura raiz.” (disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Lobo, acesso em 05/09/2016).

⁶ O Programa Mais Educação, instituído pela Portaria Interministerial nº 17/2007 e regulamentado pelo Decreto 7.083/10, constitui-se como estratégia do Ministério da Educação para induzir a ampliação da jornada escolar e a organização curricular na perspectiva da Educação Integral. (Informações disponíveis no site do Ministério da Educação: <http://portal.mec.gov.br/programa-mais-educacao/apresentacao>, acesso em 10.06.2016).

⁷ Capoeira, Xadrez, Atividades Ambientais (ex: horta comunitária), Reforço Escolar, dentre outras.



Figura 5 – aula no pátio da Escola

Fonte: *print screen* da reportagem da TVUFSJ⁸

A viola caipira neste processo de ensino-aprendizagem pode ser considerada um *instrumento musicalizador*, uma vez que ao proporcionar aos alunos um primeiro contato instrumentístico, parte de uma vivência prática distinta da sistematização teórica, ditada por pautas, pentagramas, sinais e símbolos, que muitas vezes engessam ou até mesmo bloqueiam o fazer musical quando apresentada precocemente. Aguçar e aprimorar a percepção auditiva e espacial, a imaginação, a coordenação motora, a memorização, a socialização, a expressividade dos jovens violeiros é missão precípua nesta fase do aprendizado musical, onde a exploração, a imitação e criação são fontes genuínas de atração e interesse pela música e pela viola caipira.

Diante deste cenário é que vimos problematizar, a partir do entrelaçamento entre a prática encontrada em campo e uma interpretação feita sobre um recorte do referencial teórico musical adotado na citada pesquisa de Mestrado em andamento, qual seja, o pensamento de Hans-joachim Koellreutter, refletimos sobre quais linguagens musicais deveriam ser contempladas no processo de ensino-aprendizagem da viola caipira na Escola Municipal de Emboabas, uma vez que junto ao referido instrumento musical toda uma carga cultural a ele atrelada sugere a manutenção de gêneros e subgêneros de estilos musicais oriundos das manifestações culturais brasileiras nas quais está inserido, bem como, o cateretê, o cururu, a folia de reis, o congado e demais substratos da denominada música caipira, inclusive a música instrumental realizada na viola de dez cordas. Já a pedagogia de Koellreutter, sugere que o processo educacional da música deva ser um meio de acesso às diversas linguagens já constituídas no mundo, incluindo as mais exóticas, com o objetivo de dar ferramentas aos

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CSqJWp_wVwNY, acesso em 09/09/2016.

que da música se servirão na contemporaneidade, visando fomentar a renovação e inovação musical. A partir destas duas perspectivas, quais sejam, de manutenção ou (re/i)novação musical, é que refletimos e convidamos a refletir também sobre uma terceira, que não enfatiza a manutenção de saberes musicais, nem a busca por (re/i)novação musical, mas utiliza ambas em prol da busca pela formação global, integral e multidimensional dos sujeitos envolvidos. Os aspectos estéticos, teóricos, estruturais do som, analíticos do som, provenientes de cada nicho de gêneros, estilos e sistemas musicais deveria ocupar planos de fundo nos momentos iniciais do processo de aprendizagem musical, que é ou pelo menos deveria ser, a musicalização. A sistematização, para tal perspectiva, teria maior importância após uma boa vivência e experiência musical, que já tivesse proporcionado saberes ou pelo menos a noção acerca da multiplicidade de linguagens musicais passíveis de serem exploradas.

A prática encontrada em campo

A partir de minhas experiências é que teço tais comentários, uma vez que o que aqui foi denominado de prática é mais precisamente a soma entre o que vi, li, escrevi, senti e refleti, tanto como professor de viola do Projeto quanto como pesquisador.

O ensino de Música, por meio da viola caipira, na Escola Municipal de Emboabas é algo novo e que não tem precedentes na citada instituição. No que diz respeito à presença do instrumento em manifestações culturais locais, especificamente na Vila de Emboabas, nada foi encontrado. Sabe-se de grupos de folias de reis e de congado em regiões próximas, porém, no lugarejo não foi encontrado registros ou memórias de algum violeiro. As canções mais conhecidas dos sertanejos e habitantes do campo em Minas Gerais, também fazem parte do repertório das pessoas do Distrito de Emboabas e das crianças/adolescentes do projeto, bem como, Chico Mineiro, Menino da Porteira, Luar do Sertão, Asa Branca, etc. Contudo, a música caipira em Emboabas divide atualmente espaço com outros gêneros musicais mais difundidos midiaticamente, como o *funk*, o *pagode*, o *rap*, dentre outros, que já caíram no gosto musical das crianças do vilarejo. É importante demonstrar tal cenário, com o objetivo de não romantizarmos o ensino de música, através da viola caipira, em Emboabas, uma vez que não se

trata de um lugar cujas tradições culturais são a do fazer musical com a utilização do instrumento em evidência, mas que se ligam à música caipira através da apreciação e transmissão oral. Cito a fala de um aluno, ainda nas primeiras aulas em 2014, que ao ser questionado por que gostaria de aprender a tocar viola, respondeu: “porque um dia quero tocar a música Chico Mineiro pra minha vó(...) porque ela fica sempre cantando essa música”.

Em Emboabas, o ensino do instrumento se dá de forma planejada e estruturada, uma vez que os professores são licenciados em música e que as aulas acontecem dentro de uma instituição de ensino. Em que pese o termo *ensino institucionalizado* sugerir todo um aparato didático-pedagógico, quando o assunto é o ensino da viola caipira, a realidade se mostra um tanto diferente, uma vez que os materiais didáticos, as transcrições, os métodos e literaturas correlatas são ainda escassos e sua criação e construção ainda são bastante tímidas. Os esforços por hora levantados ainda são insuficientes face à demanda e possibilidades de estudo da mesma. Isso faz com que, muitas vezes, os estudiosos e professores de viola caipira busquem técnicas, exercícios, metodologias e ideias do ensino do violão, do alaúde e de outros instrumentos de corda semelhantes.

Sob uma perspectiva sócio-cultural, aprender o *catira* em Torrinha no Estado de São Paulo, onde o gênero é culturalmente difundido, é bem diferente de aprendê-lo nas aulas de viola da Escola de Emboabas, pois, enquanto para um jovem de Torrinha o processo se dá desde sua mais remota infância, com a participação de parentes em danças e cantorias, festas da comunidade, juntamente com outros elementos correlacionados, a exemplo, a culinária, o clima, a religião, os festivais, etc, para os alunos do Projeto “Viola na Escola” de Emboabas, o processo de ensino-aprendizagem do *catira* muitas vezes parte de um primeiro contato, já em fase mais adiantada da adolescência e cujo contexto não está embebido de tal manifestação cultural. Em Emboabas não há tradição cultural do *catira*, contudo, conhecer tal gênero é de certa maneira uma das formas de se reviver a história do processo de culturação brasileiro. É proporcionar aos alunos, não somente a expansão do repertório linguístico musical, como, também, a oportunidade de se identificarem em algo mais, que os façam perceber os lugares tão complexos e extensos, que são Emboabas - Minas-Gerais - e o Brasil.

Obsta ressaltar que antes mesmo de apresentar os diversos ritmos em que a Música Caipira está inserida, nas aulas em Emboabas os alunos passam por uma primeira etapa de exploração do instrumento, onde atividades de imitação, jogos e brincadeiras é que conduzem a assuntos relacionados ao nome das cordas, às diferenças entre o violão e a viola, aos tipos de afinação, aos cuidados com o instrumento, as questões posturais e um pouco da história da viola caipira no Brasil. Lembramos aqui que a afinação escolhida foi a Cebolão em Ré Maior, uma vez que é bastante difundida na região e por se tratar de uma afinação aberta, onde o primeiro grau do campo harmônico maior está disponível sem mesmo ter que pressionar algum dedo da mão esquerda, o que facilita muito o aprendizado em um primeiro contato com o instrumento. Nessa primeira fase também são realizadas atividades de percepção musical, visando aguçar a percepção dos alunos para o pulso e outros elementos do som, bem como timbre, intensidade e altura.

O segundo passo tem sido introduzir alguns movimentos básicos para a mão direita que auxiliam na execução de ritmos típicos do repertório tradicional caipira, como por exemplo: polegar para baixo, polegar para cima, indicador para baixo ou para cima, abafamento das cordas e rasqueados. Quanto à introdução harmônica, partiu-se de metodologias do ensino do violão onde os primeiros acordes são formados com apenas dois dedos da mão esquerda, o indicador e o médio. Com o dedo indicador pressionado no terceiro par de cordas na primeira casa e o dedo médio no quarto par da segunda casa, forma-se o acorde dominante da tonalidade de Ré Maior, em que pese o mesmo estar recheado com a décima primeira. Com o acorde de Ré Maior aberto e o da dominante com apenas dois dedos, canções folclóricas e trechos de músicas conhecidas, tais como, o cravo brigou com a rosa, meu limão meu limoeiro, borboletinha, brilha brilha estrelinha, cuitelinho, vão sendo tocadas com o intuito de despertar a percepção auditiva para as funções tonais de tensão e relaxamento. Oportunidade em que também vão sendo apresentados alguns ritmos, inicialmente o cururu, a toada, o baião, a guarânia e o fox-country. Em seguida, com o objetivo de introduzir o acorde da subdominante e assim ampliar enormemente o repertório a ser aprendido, parte-se do acorde da dominante citado acima, subindo o dedo médio do quarto para o quinto par de cordas, ou seja, um movimento bastante simples que exige a mudança de apenas um dedo na mesma casa do braço

da viola, em que pese o acorde da subdominante estar recheado da nona e tratar-se de uma inversão. Nesta etapa é que se começa a introduzir alguns códigos utilizados nas canções populares, que são as cifras, basicamente: D, G e A (Ré, Sol e Lá, todos maiores). Com tais acordes, pode-se explorar duas tonalidades, a de Ré Maior, com a utilização da subdominante ou a de Sol Maior, usando apenas tônica e dominante. As canções mais trabalhadas dentro deste contexto são: Cuitelinho, Chalana, Chico Mineiro, Asa Branca, Menino da Porteira e Saudades de Minha Terra.

Quanto ao universo modal tão presente em músicas que se utiliza da viola caipira, merece comentar sobre o cateretê, uma vez que incita o modo mixolídio, potencializando assim uma natureza modal implícita no instrumento viola caipira. O núcleo modal gira em torno de Ré, enquanto parte dos alunos segura o dedo anelar no segundo par de cordas na terceira casa do braço da viola, realizando também o ritmo do cateretê com a mão direita; os demais exploram ponteios no primeiro par de cordas, geralmente nas casas 0, 2, 4, 5, 7, 9, 10 e 12. A mesma brincadeira também é feita com o *baião*, e a introdução de Asa Branca é sem dúvida uma das preferências dos alunos. Outro modo estudado durante as aulas que observei foi o lídio, que apenas com o dedo indicador no terceiro par de cordas da segunda casa proporciona as cores típicas do modo lídio, com núcleo modal em Ré devido à afinação aberta, Cebolão em Ré. O ritmo geralmente é livre, acompanhado de uma nota pedal no quarto par de cordas solto, enquanto parte dos alunos exploram ponteios no primeiro par de cordas, geralmente nas casas 0, 2, 4, 6, 7, 9, 11 e 12.

Aos alunos que estão no Projeto desde seu início em 2014, as escalas duetadas, no terceiro e quarto par de cordas e no primeiro e terceiro par, já foram estudadas, comentadas, exercitadas e juntamente com alguns solos de canções que as utilizam, como por exemplo o da música *Chico Mineiro*, vêm se firmando no fazer musical dos jovens violeiros. Alguns exercícios de dedilhado para a mão direita, visando a soltura dos dedos também já foram conteúdo das aulas deste grupo de alunos, juntamente com outros ritmos mais complexos, como é o caso do pagode de viola. Exercícios de digitação para a mão esquerda, acordes utilizando três e quatro dedos, mais acordes maiores e alguns menores (ex: Em, Bm, F#m, C, E), inclusive com pestanas.

Importante salientar que a breve tentativa de descrição realizada acima tem o intuito exclusivo de trazer elementos para que o leitor possa enriquecer suas reflexões acerca da problematização ora pretendida, qual seja, a de questionar se no citado processo de ensino-aprendizagem musical, nas aulas de viola caipira da Escola Municipal de Emboabas, o fomento pela manutenção do que já foi consolidado com a viola caipira no cenário cultural brasileiro é o que merece ser enfatizado? Ou se a partir de uma tentativa de (re/i)novação musical através da viola caipira é que a Música seria efetiva em compor a formação dos alunos? Ou ainda, se nem por um ou outro caminho, de forma excludente, mas a partir dos dois e com foco na formação global, integral e multidimensional dos sujeitos, através do ensino de Música e não de um instrumento musical? Penso que seria possível conjecturar novas hipóteses sobre o assunto se estendêssemos as relações entre a mencionada 'prática encontrada em campo' e uma interpretação sobre o 'pensamento de Koellreutter', que será brevemente apresentada no subtítulo seguinte, contudo, a experiência que vivenciei ao observar as aulas de viola caipira na Escola Municipal de Emboabas, me conduziu ao pensamento de que há uma tendência em se fomentar a manutenção do que já foi consolidado com a viola caipira no cenário cultural brasileiro. Exceto quanto à utilização de algumas canções que não estão atreladas culturalmente à viola caipira, como por exemplo, borboletinha, pirulito que bate-bate, o cravo brigou com a rosa e a criação e composição da canção *Menino do Campo*.

Música que teve início através de *sugestões temáticas* dadas pelos professores aos alunos do *Projeto*, sobre o *quê* de Música poderia ser estudado pelos alunos que esperam fora da sala de Música o horário de suas respectivas turmas, pois o número máximo de alunos por turma não pode exceder o número de nove violas. Os demais alunos do Projeto ficam pela Escola realizando outras atividades, bem como, jogando bola, queimada, peteca, dentre outras brincadeiras, enquanto aguardam o horário de suas aulas de viola. Quanto às *sugestões temáticas* dadas foram: — Apreciação musical de gêneros e sistemas musicais exóticos; — canto coral; criação e composição musical; — teoria (notação musical formal, harmonia); — e história da música. A decisão foi unânime quanto à escolha de "criação e composição musical", que culminou na canção *Menino do Campo*, cuja letra surgiu a partir de versos escritos pelos próprios alunos e quanto à melodia, arranjo e prosódia, dei minha contribuição. No dia em que foi criada a letra

da música *Menino do Campo*, os alunos formaram duplas e com uma folha A4 em branco, lápis e caneta, saíram pela Escola na tentativa de escrever, descrever, desenhar, poetizar ou manifestar livremente naquela folha o que representava a viola caipira, aquele processo de estudo de Música e todos os sentidos e emoções correlacionados que viessem à tona naquele momento. Frases, desenhos, comentários, tentativas de rimas e muitas risadas, esculpiram a letra da canção. Os alunos já a estão cantando de cór, com sentimento de propriedade e identidade, apesar do arranjo ainda estar em amadurecimento e que ainda está ganhando novas feições e cuidados. O solo da introdução, que também serve de interlúdio para algumas partes da canção, também já está sendo estudado por alguns alunos mais antigos, enquanto os alunos que iniciaram em 2016 formaram um coral para participarem da execução em grupo da mesma. A expectativa é que se faça o registro em áudio da canção até o final do corrente ano. Segue abaixo a letra cifrada nos moldes do arranjo atual, com o objetivo de explicitar a voz dos sujeitos da pesquisa na qual estou debruçado.

Menino do Campo

Emboabas 02 de junho de 2016

Introdução: (Instrumental: D - A7)

D
Acordo bem cedo,
G A
para aprender...
A D
Amigos, Escola,
A D (A7 - D)
eu quero crescer...

- Entrada do ritmo **cururu**

D
Sou mineiro de Minas Gerais,
G A
sou menino do campo...
A D
Moda de viola,
A D (A7) - (solo : D// A7// - D/ A7/)
é o nosso encanto...

D
Nossa estrada tem puêra,
G A
nossa Escola Capuêra...
A D
Tem dança, comida, viola,
A D (A7 - D - palmas)
e folia a noite intêra...

D
A siriema do mato,
G A
igual rato correndo de gato...
A D
Corre e canta, pra valê,

A D (bichos noturnos: A7 - D)
que já vai anoitecê...
D
Escola de Emboabas,
G A
minha casa, meu viver... (2x)
A D
Aqui aprendi viola,
A D (solo)
a ler e escrever...

D
Viola minha viola,
G A
que na horta aprendi tocar...
A D
O sol costuma imbora,
A D (palmas)
depois que a boiada passá...

D
Passa boi, passa boiada,
G A
só num passa capivara...
A D
Tá quetinha na lagoa,
A D
come, come, qui num pára...

D
Escola de Emboabas,
G A
minha casa, meu viver...
A D
Um dia vou-me embora,
A D
no meu peito vai você...
A D
Um dia vou-me embora,
A D
no meu peito vai você...

- Fade out: repetindo a frase "um dia ..."

Dito isto e com o intuito de contrastar tal realidade, qual seja, a da “prática encontrada em campo”, é que passamos a apresentar algumas falas e pensamentos do alemão Hans-joachim Koellreutter, no sentido de se sugerir a invenção do novo como elemento norteador do processo de ensino-aprendizagem da Música, em contraponto à manutenção e fomento exclusivo da cultura raiz, regional, cuja carga cultural está atrelada ao instrumento viola caipira no Brasil.

(Re/i)novando os saberes musicais

“Aprendo com o aluno o que ensinar. São três preceitos:

- 1) não há valores absolutos, só relativos;
- 2) não há coisa errada em arte; o importante é inventar o novo;
- 3) não acredite em nada que o professor disser, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre o por quê.”

(KOELLREUTTER apud FOLHA DE S.PAULO, 2005)

O segundo preceito mencionado na epígrafe é o que interessa diretamente às reflexões sugeridas no presente texto, pois ao comentar que “o importante é inventar o novo”, me leva a questionar: o que determina o que é novo? É possível inovar? O que difere renovar de inovar? Grosso modo, inovar seria o ato de criar coisas novas, novidades, enquanto renovar seria a ação de fazer com que algo fique como novo ou a transformação em novo. Divagações e reflexões que entrelaçaram a ‘prática encontrada em campo’ com as abstrações teóricas, os pensamentos e falas de Hans-joachim Koellreutter⁹. Sobre o referido autor, Carlos Kater, pesquisador referência no Brasil, afirma que

discorrer sobre Koellreutter sem tratar a Música Viva – o movimento musical e formador, o grupo de compositores, os concertos e tantas realizações mais – seria abrir mão de

⁹ Nascido em Freiburg na Alemanha, a 02 de setembro de 1915, o jovem flautista desembarcou no Brasil na cidade do Rio de Janeiro em 16 de novembro de 1937, após fugir da Alemanha por ter sido do partido comunista. Quando chegou ao Brasil, aos 22 anos de idade, já havia estudado com grandes mestres da arte musical, bem como, Gustav Scheck (flauta), C.A.Martienssen (piano), Georg Schuenemann e Max Seiffert (musicologia), Kurt Thomas (composição e regência coral), tendo ainda frequentado cursos e conferências ministrados pelo compositor Paul Hindemith e também por Hermann Scherchen (KATER, 2015).

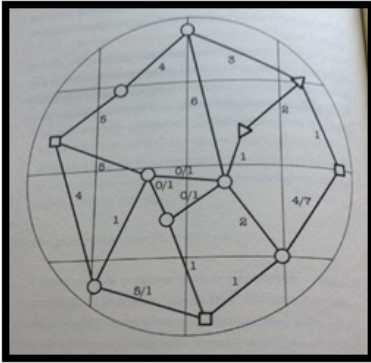
uma visão perspectívica fundamental que impossibilitaria enxergá-lo em sua real dimensão (KATER, 2015).

Não pretendo, acreditando não ser de nosso interesse direto, esmiuçar e biografar Hans-Joachim Koellreutter, todavia, concordo com Kater no sentido de que temos que ter uma mínima noção da amplitude de sua obra e das mudanças geradas por seus ensinamentos e pensamentos. A *Música Viva*, por exemplo, foi um movimento cujo termo foi cunhado pelo principal professor de Koellreutter, *Hermann Scherchen*, que acabou sendo utilizado como o nome de um periódico musical editado em Bruxelas entre os anos 1933 e 1936. O próprio Koellreutter comenta que

a Música Viva não foi fundada com o objetivo de difundir a música nova, a música moderna, a música de vanguarda, entre nós... Foi um grupo de colegas meus que se juntou para difundir todo o tipo de música pouco conhecida” (KOELLREUTTER, 2000).

Nessa perspectiva de mudanças paradigmáticas é que contrapõe a obra musical com o que denominou de *ensaio musical*. As obras musicais são fechadas e delimitadas, tanto a título de instrumentação, quanto métrica, andamentos, dinâmicas, etc. Já no *ensaio* as diretrizes traçadas na notação musical não engessam o intérprete, e a liberdade a ele conferida proporciona execuções completamente distintas do mesmo *ensaio*. Às vezes um mesmo intérprete executa a mesma música de diferentes formas cada vez que se propõe interpretá-la. A título de exemplo, cito *Wu-ji*¹⁰ de Hans-joachim Koellreutter, cujas ideias se relacionam com a estética relativista do impreciso, do paradoxal e que é grafada em diagramas e não tradicionalmente:

¹⁰ Os algarismos ao lado das linhas de trajeto referem-se à duração das trajetórias de silêncio, pausa ou som em unidades de tempo. As entradas dos instrumentos ou vozes ocorrem a critério dos intérpretes; da mesma foram densidade ou rarefação da polifonia. Os sons de altura definida ou indefinida obedecem à tessitura dos instrumentos ou vozes respectivos, subdividida em sons graves, médios ou agudos (HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, 2016).



- UT - unidade de tempo a critério do intérprete
- - som ou pausa de duração de uma a duas unidades de tempo
 - △ - som, pausa ou silêncio de quatro a oito unidades de tempo
 - - som ou silêncio de dez a vinte unidades de tempo

Wu-li é uma música experimental centrada na atuação do artista, portanto, é um *ensaio* e não uma *obra musical*. É uma composição

planimétrica, ou seja, uma maneira específica de ordenar música estruturalista, em que unidades estruturais ou *gestaltes* substituem melodia, harmonia, tempos fortes e fracos, temas e desenvolvimento. É a realização de um plano temporal (fundo), tomado isoladamente ou em relação a outros, pelo levantamento de ocorrências sonoras e musicais (HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, 2016).

O *ensaio musical*, por exemplo, é um fazer musical que ainda não foi utilizado nas aulas de viola caipira da Escola Municipal de Emboabas e que pelo menos a princípio, sugere uma tentativa de inovação, melhor dizendo, de 'inventar o novo'. Quando Koellreutter comenta na entrevista dada à Folha, cujo trecho está mencionado na epígrafe do presente subtítulo, "não há coisa errada em arte", é justamente da perspectiva de *ensaio musical* que ele estava se referindo, uma vez que na execução de *obras musicais* já está praticamente tudo pré-estabelecido e formatado e os limites de interpretação são bastante reduzidos, fazendo com que os desvios possam ser encarados como erros. Nos ensaios musicais o que seria taxado de "erro" é visto como decisão interpretativa.

Considerando o que foi dito acima sobre a *Música Viva*, como um movimento que visou difundir todo tipo de música pouco conhecida, e sobre o *ensaio musical* como um novo paradigma do fazer musical é que apresento o pensamento Koellreuttiano sobre quais caminhos

fomentam a (re/i)novação musical, o que por ele foi denominado de ensino pré-figurativo.

ensinar a teoria musical, a harmonia e o contraponto como princípios de ordem indispensáveis e absolutos é “pós-figurativo”. Indicar caminhos para a invenção e a criação de novos princípios de ordem é “pré-figurativo”. Ensinar o que o aluno pode ler em livros ou enciclopédias é “pós-figurativo”. Levantar sempre novos problemas e levar o aluno à controvérsia e ao questionamento de tudo o que se ensina é “pré-figurativo” [...]. Ensinar composição fazendo o aluno imitar as formas tradicionais e reproduzir o estilo dos mestres do passado, mas, também, o dos mestres do presente, é “pós-figurativo”. Ensinar o aluno a criar novas formas e novos princípios de estruturação e forma é “pré-figurativo” (KOELLREUTTER *apud* BRITO, 2015, p. 97).

Epílogo

A partir dos comentários citados no presente texto e utilizando o jargão koellreuttiano é que interpreto o processo de ensino da Música, através da viola caipira, na Escola Municipal de Emboabas, como um ensino “pós-figurativo”, apesar de que a criação da canção *Menino do Campo* sugere uma atividade de renovação, de transformação em novo. Contudo, inovação é algo menos frequente e o “novo” que tem sido apresentado, para mim, é fruto de transformações e combinações das linguagens musicais que já foram inventadas, em sua grande maioria pelo menos. Cabe ainda ressaltar que não quero com isto dizer que, se o ensino de Música em Emboabas seguisse uma perspectiva pré-figurativa o aprendizado seria mais efetivo e o processo mais importante.

Por fim, convido-os a refletir sobre as problematizações construídas no presente texto e a pensar se a utilização da viola caipira, como instrumento musicalizador nas aulas da Escola Municipal de Emboabas, deveria ou não enveredar por caminhos “pré-figurativos”, ou se deveria transitar entre o “pré” e o “pós-figurativo”, na busca por tornar a Música mais efetiva na composição da formação global, integral e multidimensional dos estudantes.

Referências

BRITO, Teca Alencar. *Hans-joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. São Paulo : Peirópolis; Edusp 2015.

FOLHA DE S. PAULO. *Professor de Tom Jobim, maestro Koellreutter morre aos 90*, 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53419.shtml>, acesso em: 09/09/2016.

HANS-JOACHIM KOELLREUTTER. In: *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hans-Joachim_Koellreutter&oldid=46369356. Acesso em: 9 set. 2016.

KATER, Carlos. *Por uma música sempre viva*, 2015. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/por-uma-musica-sempre-viva>, acesso em 09/09/2016.

KOELLREUTTER, Hans-joachim. *Documentário Koellreutter e a música transparente - 2000*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5lh_qDqIP3I, acesso em 10.06.2016.

Sobre o autor

Mestrando em Educação pela Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação dos professores Carlos Henrique de Souza Gerken e Levindo Diniz Carvalho. Licenciado em Música/Piano pela mesma universidade. Graduado em Direito pela Universidade de Itaúna e especialista em Direito Público pelo Praetorium - Instituto de Ensino, Pesquisa e Atividade de Extensão em Direito. Atua como educador musical no ensino-aprendizagem da viola caipira em escolas municipais da zona rural de São João del-Rei. Integra o LINCE - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguagem, Cultura e Educação (PPEDU/UFSJ).

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 16/12/2016

A VIOLA E SUAS METALINGUAGENS: NOTAÇÃO DO GESTO E APRENDIZADO NÃO FORMAL¹

THE VIOLA AND ITS METALANGUAGE: NOTATION OF GESTURE AND NON-FORMAL LEARNING

Gisela G. P. Nogueira
Universidade Estadual Paulista
ganoqueira@uol.com.br

Resumo

O aprendizado da notação musical foi historicamente associado às camadas privilegiadas da sociedade. Assim o descrevem os textos amplamente conhecidos das áreas de História da Música e Musicologia. Temos por certo, contudo, tratarem de um excerto da produção musical, dado que a prática popular excede, em grande número, a das elites. O levantamento histórico das fontes de documentação musical de que se serviram tratou, exclusivamente, da música escrita em notação convencional e, em larga escala, de manuscritos e publicações até fins do século XIX. A partir da institucionalização do aprendizado musical com o advento dos conservatórios, surgiu a demanda por publicações de textos didáticos que uniformizassem o conhecimento musical.

De outro lado, as cordas dedilhadas e, particularmente, as guitarras ou violas, serviram à produção musical de todas as camadas da sociedade, desde suas origens árabes, até a difusão pela Europa e por suas colônias. Seu aprendizado se deu por meio não formal, seja pela tradição oral ou não letrada, seja por outras formas de letramento (possivelmente a razão de sua enorme popularidade), desconsideradas naquelas publicações didáticas, à exceção de pequenas citações ao alaúde e às vihuelas. A institucionalização mesma do ensino desses instrumentos ocorreu muito tardiamente em relação aos instrumentos de orquestra e ao piano.

¹ Conferência apresentada no dia 20 de outubro de 2016, como parte da programação do VII Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – A viola Caipira na universidade: o regional, o local e o universal.

Das representações utilizadas nas formas de letramento formal e não formal, a notação da produção instrumental das cordas dedilhadas reúne a notação do gesto, inclusa em um sistema próprio de signos conhecido como Tablaturas, cujos registros mais antigos datam do final do século XV, e Alfabetos Musicais (muito utilizados nos séculos XVII e XVIII). O letramento através dessa notação é, ainda hoje, amplamente utilizado nos meios informais de aprendizado das cordas dedilhadas. A especificidade de tal sistema promoveu a obliteração desses registros históricos dos textos didáticos e do letramento formal até recentemente. A Universidade brasileira ainda não os trouxe à luz.

Abstract

The learning of musical notation has been historically associated with the privileged strata of society, as described by the widely known texts of Music History and Musicology. We certainly address it as an excerpt from the musical production as the popular practice exceeds, in large number, the elite ones. The historical survey of musical documentation sources used in this bibliography dealt exclusively with conventional musical notation and on a large scale, with manuscripts and publications up to the late nineteenth century. With the institutionalization of musical learning and the foundation of the conservatories, came the demand for textbooks that standardized musical knowledge.

On the other hand, plucked strings and especially the guitars, served the musical production from all the society strata, ever since its Arab origins, to the spread across Europe and its colonies. His learning was through non-formal ways, either by oral or non-literate tradition, or other forms of literacy (possibly the cause of its enormous popularity) which were disregarded on those educational publications, except for short quotations to the lute and the vihuelas. The institutionalization of these instruments occurred very late in relation to those of the orchestra and the piano. From the representations used in formal literacy and non-formal ones, the musical notation of plucked strings instruments include the notation of gestures in a system of signs known as tablature, whose earliest

records date back to the late fifteenth century, and Alphabeto Musical or mixed tablatures (much used in the XVIIth and XVIIIth centuries). The tablature notation is widely used in informal ways of learning plucked strings instruments nowadays. The specificity of such a system promoted the obliteration of these historical records on textbooks and all formal literacy until recently. The Brazilian university has not brought them to light.

A notação do gesto musical nas cordas dedilhadas: tablaturas

Segundo JENSENIUS et al. (2010) o “gesto musical é um padrão mocional que produz música, está codificado na música, ou é realizado em resposta à música”². Na literatura musical, a terminologia aproximada se refere a: “...deslocamento / movimento (Shaffer 1980; Gabrielsson 1985; Clarke 1993; Davidson 1993), movimento expressivo (Pierce and Pierce 1989; Davidson 1994) ou articulações corporais (Leman 2008)”, termos utilizados para denotar vários tipos de gestos.

Tal conceito fora aplicado à notação musical convencional de articulações específicas da técnica instrumental, como os signos v (arco para cima) ou π (arco para baixo) utilizados na família das cordas friccionadas. Inúmeros trabalhos acadêmicos incluem tal conceito ao tratar das *técnicas estendidas* no repertório contemporâneo da música instrumental e suas respectivas representações gráficas.

A história da notação musical demonstra a complexidade dos sistemas utilizados a partir da adoção de convenções em sua representação gráfica. MAMMI (1999) relaciona a evolução dos sistemas de notação musical com a mudança do pensamento filosófico relativo às artes. Em seu artigo sobre notação gregoriana, o autor trata das várias modalidades de escrita segundo o critério espaço/tempo.

² “...mus-ical gesture is an action pattern that produces music, is encoded in music, or is made in response to music.” Jensenius et al. (2010), p.19.

O caráter icônico da escrita musical moderna se baseia em duas analogias preliminares: o correr do tempo é representado no papel por um movimento de esquerda para direita; a oposição grave/agudo é realizada graficamente pela oposição baixo/alto. Essas correspondências são arbitrárias, e portanto simbólicas. Todavia, não são signos, mas apenas convenções que permitem a criação de um campo de representação. A primeira delas é bastante óbvia, porque deriva do movimento da escrita. A segunda é mais problemática e mais recente. Com efeito, a música grega adotou por muito tempo a relação invertida, como testemunham os nomes das notas: *hypate hypatón* (a mais alta das altas) era o nome grego do Si, nota mais grave do tetracordo mais grave do sistema[...]; o lá, nota mais aguda, era chamada *nete hyperboláion*, (a mais baixa das notas acrescentadas) (p.5).

Os signos adotados na codificação musical variavam de códigos representativos do movimento melódico (notação sangaliana e neumática - figuras 1 e 2) a códigos absolutos de representação dos sons (daséia - figura 3).

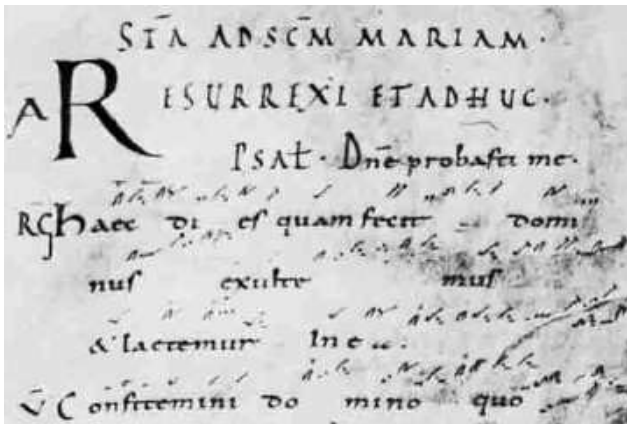
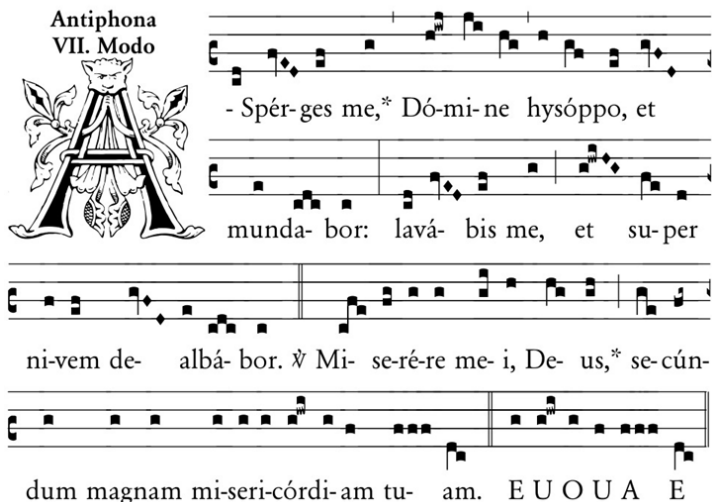


Figura 1: Manuscrito de St. Gall 359 (c.900).

Antiphona
VII. Modo



- Spér- ges me,* Dó-mi- ne hysóppo, et
munda- bor: lavá- bis me, et su- per
ni- vem de- albá- bor. ⁊ Mi- se- ré- re me- i, De- us,* se- cún-
dum magnam mi- seri- córdi- am tu- am. E U O U A E

Figura 2: Antifona do Kyriale Romanum.



4 9 H 7 P F / K J J M J A b † k m m

Figura 3: Signos daséianos in HILEY (1993, p.393).

Todo conjunto de notação simbólica demanda algum aprendizado, ensejando maior dedicação quanto mais complexidade se encontra em um ou outro sistema de representação gráfica. A notação moderna da música, cujos fundamentos remontam ao período dito *renascentista*, teve como herança as transformações advindas do pensamento artístico-musical, suas demandas sonoras, acústicas, expressivas, estruturais e formais. Para além de transformações dos códigos de notação, o sistema incorporou signos de representação

dos mais variados fenômenos da expressão musical, chegando ao que hoje referimos como notação musical moderna. Diferente das notações mais antigas já encontradas, que se baseavam na escrita verbal grega e incluíam elementos de sua enunciação, a notação incorporada pelo aprendizado musical moderno e, em particular, por aquele institucionalizado, é específica, abrange elementos que se relacionam com seu significado de forma simbólica (representação convencional de seu objeto) e, por essa razão, possui múltiplos aspectos de aprendizado que produziram tratados teóricos da escritura e da enunciação musical. Assim, o sistema de ensino musical foi estruturado a partir de cada um desses aspectos advindos da complexidade de escrita e de representação gráfica da música e, a partir dela, surgiram novas disciplinas interdependentes do sistema de notação.

Em paralelo, as cordas dedilhadas produziram um sistema de notação que, por sua representação gráfica das cordas (ou ordens de cordas³) do instrumento, constituiu-se em um modelo iconográfico de notação que perdura por séculos, desde os primórdios da imprensa. Suas variantes compreendem os signos indiciários das alturas segundo sua posição no braço do instrumento e são representadas por números (tablaturas italiana e espanhola) ou por letras do alfabeto (tablatura francesa). Seguem as convenções espaciais de altura da notação convencional (agudo na parte superior) as tablaturas francesa e espanhola (figuras 4 e 5). Já a tablatura italiana, a de maior classificação iconográfica, reproduz as alturas conforme a representação visual do braço do instrumento: grave em cima e agudo nas linhas inferiores (figura 6).

³ Conjuntos de cordas duplas ou triplas.



Figura 4: Tablatura francesa: Francesco Corbetta La guitarrre royalle (1671).

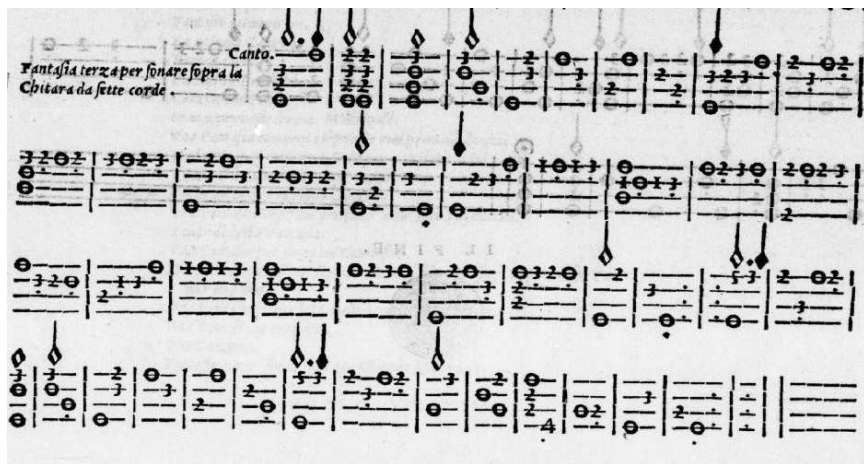


Figura 5: Tablatura espanhola: Melchioro de Barberis Padoano - 1549.



Figura 6: Tablatura italiana: Miguel de Fuenllana *Orphenica Lyra* (1554).

Esse sistema de notação musical comporta a mesma disposição temporal e os mesmos códigos rítmicos simbólicos da notação convencional, omitindo, tão somente, a repetição imediata de signos iguais. Tal representação implica em menor comprometimento visual da partitura. Em análise mais detalhada, a abrangência dos elementos musicais representados inclui:

- alturas – representação da exata localização no braço do instrumento;

- durações – codificação similar à notação musical convencional;

- articulações – utilização dos mesmos códigos da notação musical convencional;

- ornamentos – signos próprios que variam conforme o autor;

- digitação de mão esquerda – pontos colocados ao lado dos códigos de alturas em letras ou números;

- digitação de mão direita – pontos localizados abaixo dos códigos de alturas;

- métrica – mesmos códigos da notação musical convencional;

- rasgueado – direção do movimento e timbre (digitação específica da mão direita) – figura 7.

Detalhes de interesse histórico-musicológico apreendidos nesses documentos não foram analisados nos tratados teóricos,

visto que tal sistema de notação demanda interesse específico de seus instrumentistas e, apenas recentemente (segunda metade do séc. XX), o estudo sobre as tablaturas passou a integrar um dos campos da musicologia. A exemplo de uma análise musicológica das tablaturas, reflito sobre a possibilidade de uma prática tardia comum aos trovadores de cantar e se acompanhar ao instrumento. Algumas tablaturas de compositores espanhóis continham signos representados graficamente em vermelho de modo a ressaltar a linha melódica da voz, e o respectivo texto era grafado abaixo desses signos (figura 6 acima). Sabemos que a tradição popular é pautada em tal prática. Contudo, os registros das práticas da música de elite se atêm aos documentos onde a escrita vocal é separada da instrumental. Importantes contribuições históricas das cordas dedilhadas deixaram de ser estudadas e analisadas em virtude de sua notação musical específica.



Figura 7: Francesco Corbetta – *La guitarre royalle* (1671).

A figura 7 mostra o acorde (Dó maior), o ritmo (*colcheias e semicolcheias*) e o timbre resultante de sua precisa execução pela mão direita: direção do rasgueado através da direção das hastes das notas, dedos utilizados no rasgueado pela analogia do tamanho das hastes com o *polegar* (haste maior) e *indicador* (haste menor), além do indicativo dos dedos *médio* (dois pontos ao lado da nota) e *anular* (três pontos) em passagens rápidas.

Há que se observar a precisão na codificação da digitação, possivelmente constituinte dos primeiros registros históricos onde tal demanda teve lugar no repertório da música instrumental. Os primeiros registros de digitação da *guitarra clássica* (*guitarra francesa* ou violão) incorporaram signos advindos da notação em tablatura (figuras 8 e 9).

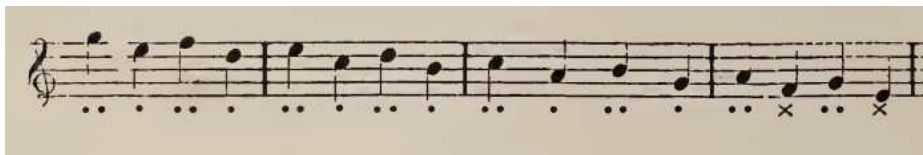


Figura 8: Matteo Carcassi *New and Improved Method for the Guitar* - 1889.



Figura 9: Manuel Nunes Aguedo - *Methodo Geral para Viola Franceza* (1856).

Alfabeto musical ou tablaturas mistas: a prática do contínuo nas cordas dedilhadas

Sabemos que a prática do acompanhamento improvisado, conhecido como *baixo contínuo*, deu origem a um sistema de notação primeiramente utilizado (e possivelmente criado) por organistas como Lodovico Grossi da Viadana (*Cento concerti ecclesiastici.* - 1602) e Agostino Agazzari (*Del sonare sopra il basso* - 1607), intitulado *baixo cifrado*. Este consiste em uma linha de baixo (clave de Fá) com cifras numéricas correspondentes aos intervalos das notas (em relação à nota do baixo) que deverão ser executadas simultaneamente à linha do baixo. Esse sistema de notação simbólica foi muito difundido nos séculos XVII e XVIII por quase toda a Europa.

Alguns alaudistas publicaram edições em tablatura de realizações do *baixo contínuo* para *chitarrone*⁴, como Johannes

⁴ Instrumento grave da família dos alaúdes.

Hieronymus Kapsberger, para *alaúde renascentista*, como John Dowland, entre outros.

Ao par da notação do *baixo cifrado*, surge o *alfabeto musical* (ou *abecedario*) para as guitarras, que consiste em uma notação simbólica formada por cifras em letras e alguns signos representativos de acordes específicos. Tais cifras não mantêm relação direta com as cifras medievais da *Scholia Enchiriadis*, *Oddonicas* ou outras, nem mesmo com a escrita germânica para teclados (ver APEL, 1953). Sua lógica reside, provavelmente, no formato dos acordes no braço do instrumento, começando por aqueles cujas tonalidades, mais propícias à afinação da guitarra, demandam utilização de um menor número de cordas pisadas com a mão esquerda e progredindo para os acordes de digitações mais complexas, bem como para acordes derivados das primeiras posições (figura 10).



Figura 10: Francesco Corbetta (1648).

Gaspar Sanz também utiliza a *cruzeta* como ponto de partida dos acordes, inserindo outro signo (o $\&$) para complementar seu *alfabeto*.

Labirinto en la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
⊗ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	
M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	M	M	N	N
⊗	⊗	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G
K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H	M	M

*Dedicado al Ser.^{mo} Señor Don Iuan de Austria.
 Compuesto por el Lic.^{do} Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça
 Año 1674*

Abecedario Italiano.

⊗	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	⊗	⊗
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Demonstracion desta obra en dos Passacalles

Inuolutor fabyft. *Página Prima.*

Figura 11: Caspar Sanz - pagina prima tomo I (1674).

Em seu labirinto en la guitarra, Sanz dispõe os acordes maiores e menores por tonalidade, em progressão de quintas descendentes, e demonstra quatro possibilidades de posicionamento de cada acorde na guitarra. Já na publicação de 1697, Caspar Sanz oferece um alfabeto cuja codificação não poderia ser mais icônica - figura 12.

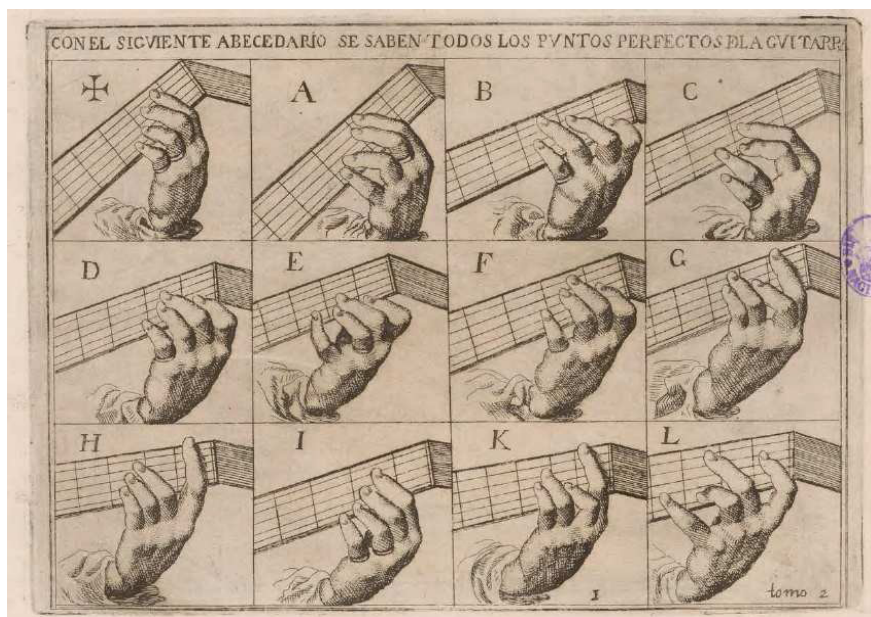


Figura 12: Gaspar Sanz p.11 tomo II (1697).

Outro elemento importante ressaltado nessa publicação é o uso das dissonâncias ou *falsas*.

Seu alfabeto inclui cifras para tais acordes – figura 13.



Figura 13: Gaspar Sanz p.2 tomo I (1697).

Este segundo *laberinto* é oferecido para a prática dos acordes na mesma progressão por quintas e acrescenta códigos simples de rasgueado em métrica binária (pequenos traços verticais acima e abaixo da linha inferior) com a notação rítmica e a digitação dos acordes.

Uma completa instrução para a prática do *baixo continuo cifrado e não cifrado* também foi contemplada na publicação de Sanz (1697). O autor demonstra a realização dos acordes para cada cifra na linha do baixo ou para progressões cromáticas e diatônicas - figura 14.



Figura 14: Gaspar Sanz p.13 tomo I (1697).

As tablaturas mistas são, portanto, aquelas que incluem as cifras do *alfabeto musical* em sua notação, assim como inúmeros detalhes de sua execução. Trata-se de uma prática importante dos séculos XVII e XVIII, observada pelos guitarristas que se ativeram a criar um sistema próprio e único de notação musical para o aprendizado informal. Se verificarmos o desaparecimento dessas publicações no século XIX e seu retorno nas publicações da música popular na segunda metade do século XX, concluiremos que esse sistema de notação musical jamais caiu em desuso. As publicações musicais compreenderam o repertório das camadas sociais que a elas tinham acesso e buscavam as preferências do mercado europeu (e/ou colonial), que já tinha o piano como seu principal instrumento de formação musical, e o violão (guitarra clássica de 6 ordens simples), que compartilhava da notação musical convencional de todos os demais instrumentos no século XIX. Entendemos, pois, que as notações em *tablaturas* e cifras de acordes (*alfabeto*) foram preservadas por meio do letramento musical informal e não passaram pelos crivos editoriais utilizados no século XIX e na primeira metade do século XX.

Outras formas de notação do gesto musical

A etnomusicologia entende, a partir de trabalhos como os de Gerhard Kubik, James Koetting e Tiago de Oliveira Pinto, que o registro musical das práticas africanas depende de uma compreensão de seus ritmos e sua métrica, divergentes daqueles de origem europeia que fundamentaram a notação musical que conhecemos no Ocidente. Para a idealização desses registros, uma nova forma de notação do gesto musical, denominada TUBS - *Time Unit Box System*, desenvolvida por Philip Harland, foi utilizada pela primeira vez por J. Koetting na musicologia em 1970, segundo GRAEFF (2014).

Os conceitos desenvolvidos têm como fundamento a repetição de padrões rítmico-mocionais ou métrica aditiva (ou, ainda, linha rítmica), em oposição a métrica/compasso como a entendemos. Do artigo de PINTO e GRAEFF, transcrevo as seguintes definições:

- o os pulsos elementares são as menores unidades de tempo presentes na música africana, que formam uma matriz subjetiva para a execução musical, de maneira que todo evento sonoro - e também coreográfico e mocional - coincide com um dos pulsos;
- o Linha rítmica (Pinto, 1992) ou *time-line* (Nketia, 1991) - é um padrão rítmico cíclico que [...] possui configuração assimétrica. Uma música marcada por esse tipo de concepção tenderá a acentuações rítmicas igualmente assimétricas.

A aplicação da notação TUBS na notação da viola de machete do Recôncavo Baiano resulta:

Tom Lá Maior (partes A e B) com indicação dos pulsos elementares, beats e linha-rítmica inerente⁴:

Pulsos Elem.
Beats
Linha-rítmica	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.

x = Pulso elementar percutido em uma linha-rítmica imaginária . = Pulso elementar vazio

Figura 15: PINTO e GRAEFF (2014, p.83).

A figura 15 mostra uma linha rítmica formada pela adição de um padrão de 7 *beats* a outro de 9 *beats* (métrica aditiva), explicitamente diverso do padrão rítmico do samba conhecido através da notação musical convencional em compasso regular quaternário. A distorção oferecida pela notação convencional infere uma simetria regular inexistente na prática cultural africana.

Outro exemplo de linha rítmica 7+9 com acentos ainda mais assimétricos, encontrei no Documentário *Cantador De Chula*, de Marcelo Rabelo, filmado no Recôncavo Baiano, no

Figura 16: Excerto de 0:43:00 a 0:48:40 minutos.

Analisando a transcrição realizada por Craig Russel do rasgueado da dança *Cumbees* do Códice Saldivar n.º. 4, que inclui a percussão em seus movimentos, tratei da aplicação do conceito de *time-line* de forma a verificar diversas possibilidades de acentuação. Os resultados foram:

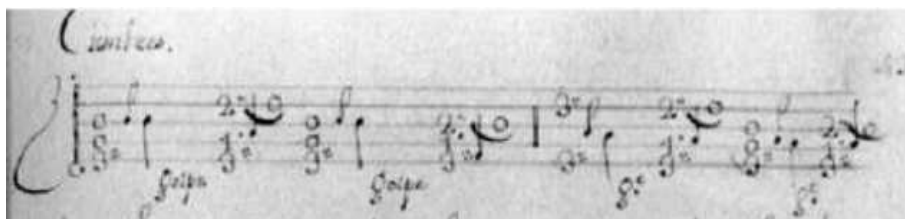


Figura 17: Fac-simile Códice Saldivar n° 4.

Transcrição do *time-line* de Cumbées:

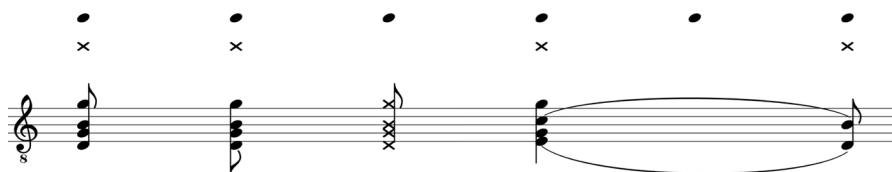


Figura 18: transcrição do *time-line* diretamente da tablatura

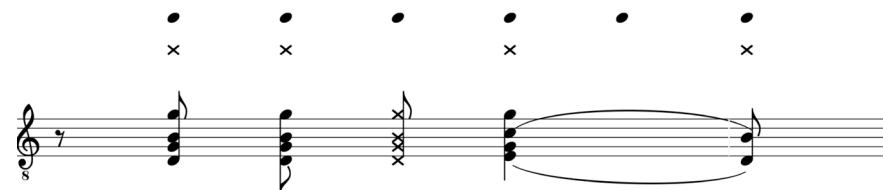


Figura 19: transcrição com pausa inicial para ajuste a um possível compasso ternário

A tablatura não oferece uma pausa inicial e a sequência do ponteador após o rasgueado inicial sugere métrica de 6 *beats*. Contudo, o ritmo encontrado no *time-line* sugere o segundo acorde como o mais acentuado, situação esta que prescindiria da pausa inicial e configuraria o primeiro acorde como anacruse na escrita musical convencional.



Figura 20: transcrição ajustada a compasso ternário

Craig Russel atribui esta publicação da primeira metade do século XVIII a Santiago de Murcia, guitarrista barroco espanhol de grande importância para a pesquisa musicológica sobre as cordas dedilhadas. A compilação de Murcia é justa em relação aos tempos do ponteadado de modo a caber em uma métrica ternária/binária ($\frac{3}{4}$ / $\frac{6}{8}$) e segue o padrão mocional da figura 19.

Tais suposições têm como fundamento a riqueza rítmica das práticas musicais africanas e possibilitam novas leituras de textos musicais históricos.

Modalidades de aprendizagem dos instrumentos de cordas dedilhadas

Após o apogeu das cordas dedilhadas nos séculos XVI e XVII, contando com centenas de publicações em forma de coletâneas/métodos de música instrumental no período, o século XVIII marcou algumas tentativas de aproximação da escrita para alaúdes na França com a notação convencional dos demais instrumentos, de modo a possibilitar a execução de seu repertório principalmente pelo cravo e evitar sua impopularidade. Contudo, o resultado é retratado por Titon du Tillet que escreveu em 1732 sobre os alaúdes: “Eu não acredito que alguém possa encontrar em Paris nos dias de hoje mais do que três ou quatro veneráveis anciãos que toquem o instrumento”⁵. Paralelamente, as guitarras de cinco ordens ainda contavam com certa apreciação do público e obtiveram mais de 50 publicações naquele século de tratados e coleções de obras instrumentais, principalmente na Itália, França e Espanha, e uma centena de obras para acompanhamento das guitarras (em grande número notadas em *alfabeto musical*). Algumas publicações denominam o instrumento como *violas portuguesas* (Juan Amat, João Leite Pica da Rocha – ambas de 1752) ou simplesmente *viola* (Manuel da Paixão Ribeiro – 1789).

Todo aprendizado das guitarras/violas se deu no âmbito informal no século XIX, já que jamais constaram da documentação curricular de instituições formais de ensino da música, a exemplo do

⁵ Apud MASSIP (1976).

Estatuto do Conservatório de Música (fundado no Rio de Janeiro em 1841), publicado pelo Decreto n.º. 8226 de 20 de agosto de 1881 (figura 21).

CAPITULO I

DA ORGANIZAÇÃO DO CONSERVATORIO DE MUSICA

Art. 1.º Esta instituição é destinada ao ensino gratuito da musica vocal e instrumental.

Art. 2.º O ensino se dará nas seguintes aulas:
De rudimentos de musica, solfejo colectivo e individual,
e noções geraes de canto, para o sexo masculino;

Idem para o sexo feminino;

De canto;

De piano (estudo do teclado, exercicios graduados, peças
facéis);

De piano (peças difficéis);

De flauta;

De clarineta;

De rabeca;

De violoncello e contra-baixo;

De trompa e outros instrumentos de metal;

De regras de harmonia, e de harmonia e acompanhamento
praticos.

Figura 21: Estatuto do Conservatório de Música publicado em 1881.

Já o violão (6 ordens simples) ou *guitarra francesa*, como era conhecido no Brasil do século XIX, esteve presente na vida musical das elites, como comprovam os estudos de Márcia Taborda, professora e pesquisadora da UERJ. Seu aprendizado unicamente informal ocorreu no Rio de Janeiro por meio de aulas particulares divulgadas em anúncios na mídia impressa. Sabemos também da utilização de métodos para seu aprendizado em notação musical convencional, como o op.59 de Matteo Carcassi, em oposição a nenhum registro em tablaturas ou tablaturas mistas.

Sobre as formas de aprendizado, MARCUSCHI (2010) defende a concepção de que *língua e texto* (fala e escrita) são vistos como um conjunto de práticas sociais e que o letramento pode-se dar em contextos não-formais: *letramentos sociais*. Esta posição contraria a ideia da primazia da *escolarização do letramento*, tida por muitos autores como única, sobre outras práticas.

O letramento é um processo de aprendizagem social e histórica da leitura e da escrita em contextos informais e para usos utilitários...(p.21)

A escolarização, por sua vez, é uma prática formal e institucional de ensino que visa a uma formação integral do indivíduo...(p.22)

A oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora [...] O letramento envolve as mais diversas práticas da escrita (nas suas variadas formas) na sociedade [...] e se manifesta em diferentes níveis de apropriação... (p.26)

Segundo a concepção de Marcuschi, as tablaturas são consideradas formas de notação musical que pressupõem letramento, já que tratam de processos de leitura e escrita. A história nos demonstra a informalidade de tal letramento, excluído das instituições de ensino musical europeias até meados do século XX, e ainda hoje das instituições brasileiras de ensino musical superior. Seu aprendizado se deu pela mídia impressa até fins do século XVIII e pela informalidade das práticas populares até hoje.

As demais práticas de aprendizado das cordas dedilhadas e, em particular, das violas, ocorrem na oralidade das tradições populares, dentro do contexto cultural de suas manifestações, e são responsáveis pela maior parte do conhecimento histórico que detemos sobre as cordas dedilhadas no Brasil. Prescindem da escrita, enaltecendo a habilidade e o *talento* inatos de seus instrumentistas.

As duas formas de aprendizado informal das cordas dedilhadas no Brasil constituem universos culturais paralelos da iniciativa popular.

As práticas ditas “da música antiga” incorporaram o ensino das tablaturas históricas no âmbito das escolas técnicas de música (em número ainda pequeno no Brasil), bem como das tablaturas modernas no ensino da música popular, além de utilizarem e difundirem os inúmeros aplicativos de edição digital de partituras/tablatras.

Cabe, então, uma reflexão sobre o ensino superior de música no Brasil e o aproveitamento da produção de conhecimento em seus projetos pedagógicos.

A música na universidade brasileira

A tradição do ensino institucional de Música no Brasil deve suas influências aos modelos europeus adotados ainda no período imperial. Tais modelos compreendem o ensino de conteúdos básicos teóricos de leitura e escrita musical (Teoria, Harmonia e outras), práticas individuais e coletivas de canto (Solfejo e Canto Coral), aprendizado de Instrumento/Canto/Regência/Composição e práticas instrumentais em conjunto. Ao analisarmos o Estatuto do Conservatório de Música (figura 21) publicado em 1881, constatamos tal configuração.

Segundo SILVA (2005), a educação musical da elite imperial no Brasil agia como elemento unificador da cultura civilizadora, revelando como objeto a manutenção da ordem pública:

O Conservatório de Música foi organizado seguindo padrões elitistas e enquanto uma realização de um grupo social condutor da política nacional [...] [Alessandra Frota Martinez sobre instrução e educação pública primária] revela que o sentido de instruir era antes de tudo, dar educação ao indivíduo, desenvolver seus princípios morais e religiosos, para com isso incentivar o progresso e o bem estar do indivíduo, fortalecendo seu caráter e tornando-os responsáveis por si mesmos. [...] E o ensino da música pode ser considerado dessa forma, como um dos elementos que buscavam alternativas para a solução (d) a manutenção de uma ordem social que se tornava mais complexa e múltipla, agindo como um elemento unificador da cultura civilizadora.

Observadas as estruturas curriculares de inúmeros cursos de bacharelado em Música disponíveis na internet, constatei algumas variações daquele modelo através da inclusão de conteúdos nas áreas de História, Filosofia e Antropologia da Música. Contudo, o conteúdo central do modelo ainda prevalece.

Marília Tozoni-Reis realiza uma reflexão sobre diferentes concepções de educação que contribuem para o entendimento da atual situação do ensino superior de música. A autora aborda duas concepções antagônicas de educação, a saber: a educação como instrumento de reprodução da sociedade e a educação como instrumento de transformação da sociedade.

A educação como instrumento de reprodução da sociedade diz respeito à educação não- crítica, aquela que tem como finalidade principal a adaptação do sujeito à sociedade tal qual ela se apresenta. Se considerarmos que vivemos em uma sociedade desigual, temos que a educação concebida como um processo de adaptação a essa sociedade, como um instrumento de reprodução dessa sociedade, tem como objetivo manter essa sociedade desigual. Obviamente que vemos essa concepção, na prática, em muitos espaços educativos, inclusive escolares.

A educação como instrumento de transformação da sociedade refere-se à educação crítica, àquela que tem como finalidade principal a instrumentalização dos sujeitos para que esses tenham uma prática social crítica e transformadora. Isso significa que, em uma sociedade desigual, os sujeitos precisam se apropriar de conhecimentos, ideias, atitudes, valores, comportamentos etc., de forma crítica e reflexiva para que tenham condições de atuar nessa sociedade visando a sua transformação.

Trazendo tais concepções para o âmbito institucional da Música na Universidade brasileira, percebemos que os cursos superiores preservam, em essência, o modelo educacional de reprodução da sociedade. Suas estruturas curriculares são fundamentadas no conceito de disciplina (com raras exceções) cujo conteúdo discriminado em seu programa se torna quase inflexível em razão do complexo processo burocrático existente para a realização de qualquer alteração. Tal imobilidade tem conduzido o ensino superior da Música a certo anacronismo, impedindo a reflexão mais profunda sobre os objetivos gerais dos cursos e a atualização do modelo educacional, em virtude das rápidas mudanças sociais produzidas pelas mídias digitais.

Cabe refletir, primeiramente, sobre os modelos de gestão universitária de modo a promover maior liberdade aos participantes da vida acadêmica, para flexibilizar os cursos em seus projetos político-pedagógicos. Somente então será possível realizar uma atualização consistente e contínua do ensino, com base na assimilação de conteúdos da produção de pesquisa acadêmica.

Referências

GRAEFF, N. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. In: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, 2014.

JENSENIUS, A. R. et al. Musical Gestures: concepts and methods in research In *Musical gestures : sound, movement, and meaning*. Ed. GODOY, R. I. e LEMAN, M. Nova York: Routledge, 2009.

MAMMI, L. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-1999.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.

MASSIP, C. *La Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*. Paris: Picard, 1976, p. 29.

PINTO, T. O. e GRAEFF, N. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. In: Mouseion, n. 11, jan-abr, 2012, p. 72-97.

RABELO, M. de. Documentário filmado no Recôncavo Baiano. Publicado em 25 de maio de 2015 - In: https://www.youtube.com/watch?v=H2Z_5wo7X_s. Acesso em 09/10/16.

RUSSEL, C. ed. Santiago de Murcia's "Códice Saldívar n.º.4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico, vol. 2, 1995.

SILVA, J. G. Conservatório de Música: a ideia de educação musical da elite imperial no Brasil. Anais da ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. A pesquisa e a produção de conhecimentos: introdução à pesquisa em educação. Curso de pedagogia da Unesp. 2010. Disponível em: <<http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/195>>.

Sobre o autor

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2008), realizou seu Mestrado em 'Musical Performance' no Royal Northern College of Music (Manchester - 1985) em convênio com The Victoria University of Manchester, e seu Bacharelado em Música com Habilitação em Composição pela Faculdade Paulista de Arte (1980). É Professora dos cursos de Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, tendo sido Coordenadora do Conselho dos Cursos de Música por 5 anos. Tem experiência na área de Performance Musical, com ênfase em Instrumentação Musical e Musicologia Histórica, atuando principalmente nos seguintes temas: viola de arame, memória musical brasileira, violão, música barroca e música antiga. Membro do NoMaDH - Núcleo de Musicologia e Desenvolvimento Humano certificado pelo CNPq.

A TRAJETÓRIA DO VIOLEIRO TIÃO CARREIRO – DAS PRIMEIRAS DUPLAS AO SUCESSO DO CRIADOR E REI DO PAGODE¹

THE CAREER OF THE VIOLEIRO (BRAZILIAN TEN STRING GUITAR PLAYER) TIÃO CARREIRO – FROM THE FIRST DUOS TO HIS SUCCESS AS THE CREATOR AND KING OF THE PAGODE GENRE

João Paulo Amaral
Faculdade Cantareira
jpamaral21@gmail.com

Resumo

Esse trabalho traz um resumo da trajetória do cantor, compositor e violão Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993). Por meio da análise musical de sua extensa discografia e da pesquisa de sua biografia desde o início da carreira até sua inserção e repercussão no segmento sertanejo nas décadas de cinquenta, sessenta, setenta e oitenta, procuramos entender em que medida o artista utilizou as matrizes, os gêneros e linguagens caipiras tradicionais, e de que forma os conciliou com outras tendências e gêneros relacionados aos interesses do mercado e da indústria fonográfica.

Palavras-chave: música popular; cultura popular; música caipira; música sertaneja; viola caipira.

¹ Conferência apresentada no dia 20 de outubro de 2016, dentro da programação do VII Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – A viola Caipira na Universidade: o regional, o local e o universal –, sob o título *A obra musical do músico e compositor Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993): os elementos constitutivos e as características de seu estilo*.

Abstract

This work presents a summary of the life and career of the singer, composer and viola caipira player Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934–1993). Through the musical analysis of his extensive discography and the research of his biography – from the start of his music career through his entry into and impact on the sertanejo scene in the fifties, sixties, seventies and eighties – we seek to understand how extensively the artist used the traditional caipira musical matrices, genres and languages, and how he reconciled these with other tendencies and genres related to the interests of the market and the phonographic industry.

Keywords: popular music; popular culture; Brazilian countryside music; Brazilian country music; Brazilian ten string guitar.

Lista de figuras

Figura 1: Capas dos LPs *Rei do Gado* (Continental, 1961) e *Pagode na Praça* (Continental, 1967). Fonte: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html (acesso em 17/12/2016).

José Dias Nunes (13/12/1934 – 15/10/1993), cantor, compositor e violeiro popularmente conhecido por Tião Carreiro, foi um dentre vários violeiros que chegaram a cidade de São Paulo e se inseriram no mercado fonográfico após deixarem zonas rurais das quais eram originários. Nascido num lugarejo na época chamado de Catuti², hoje Monte Azul, distrito de Montes Claros, norte de Minas Gerais, região de

² Informações concedidas por Luiz Faria da Silva, amigo pessoal de Tião Carreiro desde 1968, mas que acompanhava a trajetória do artista desde o início de sua carreira. Luiz Faria também é violeiro e pesquisador do segmento sertanejo. Concedeu-nos uma entrevista no dia 15/10/2007 em São Paulo.

grande diversidade de manifestações populares e matrizes caipiras³, Tião trabalhou como agricultor desde a infância quando, aos dez anos de idade, migrou para o interior do estado de São Paulo juntamente com sua família de lavradores em busca de melhores condições de vida. Pouco tempo depois, seu pai veio a falecer e lhe deixou a primeira viola.

Após trabalhar na roça em municípios paulistas como Paulópolis, Flórida Paulista e Valparaíso, no final dos anos quarenta e início dos cinquenta, Tião Carreiro formou suas primeiras duplas: “Zezinho e Lenço Verde”, “Palmeirinha e Coqueirinho”, “Palmeirinha e Tietêzinho” e “Zé Mineiro e Tietêzinho”. Como muitos outros violeiros, cantava em circos na região de Araçatuba (SP) além de se apresentar em programas de rádio como “Assim canta o sertão”, transmitido aos domingos pela rádio local de Valparaíso. Neste programa, o violeiro cantava serestas, sambas e músicas populares da época, sempre se acompanhando ao violão. “Depois que ele conheceu o circo, onde ele viu as duplas cantarem, tomou gosto pela música caipira. Então ele formou dupla com o Tietêzinho e tal”, revelou o amigo pessoal de Tião Carreiro, violeiro e pesquisador Luiz Faria. Neste início de carreira, após ser advertido por um proprietário de circo que lhe disse ser necessário para a dupla que um dos dois tocasse viola, Tião Carreiro passou a se dedicar definitivamente ao instrumento. Segundo seu próprio relato⁴, nunca havia tido professor, tendo aprendido a tocar praticamente sozinho, inspirando-se nos toques de um dos importantes violeiros da época: Florêncio, da então famosa dupla de

³ Adotaremos neste trabalho a distinção entre música caipira e música sertaneja criada por Martins (1975). A primeira, de acordo com o autor, é sempre acompanhada de “algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer”; e a segunda, ao ser apropriada pela indústria do disco no país, perde esse vínculo ao converter-se num produto, numa “mercadoria” (MARTINS, 1975, p.105-113). Além disso, chamaremos de matrizes caipiras as estruturas, elementos, linguagens e características constitutivas dos gêneros musicais pertencentes aos antigos ritos e práticas lúdico-religiosas, portanto matrizes com as quais a música sertaneja manterá ligações de diversas formas no desenrolar de sua história. Para os conceitos como “gênero”, “matrizes” e “estilo”, utilizamos como referências os autores como Pascall (2001), Fabbri (1985), Samsom (2001) e Ulhôa (2003).

⁴ Informações fornecidas pela família do artista, principalmente através de sua única filha Alex Marli Dias.

Raul Torres e Florêncio⁵. Nesta época, em uma apresentação de Tonico e Tinoco num circo de Araçatuba, enquanto estes descansavam no hotel, Tião Carreiro decorou a afinação⁶ da viola deixada no circo por Tinoco, afinação esta que adotaria a partir de então: “Um dia num circo, fui ver um show de Tonico e Tinoco. Ai peguei a viola do Tinoco e decorei a afinação. Tinha eu 16 ou 17 anos” (Revista Moda e Viola, nº 14, 1979, p.10,11).

Esses dados nos mostram que provavelmente foi neste contexto dos circos, rádios e palcos das festas interioranas, que o violeiro começou sua formação musical na viola. Formado por diversas duplas e violeiros das zonas rurais onde provavelmente ainda ocorriam algumas manifestações e festas caipiras, este meio musical serviu de matrizes e referências para seus toques de viola. Essas influências e matrizes musicais caipiras podem ser facilmente identificadas em LPs como *Sertão em Festa* (1970) e *Modas de viola classe A* (1974), no qual o violeiro acompanha os sapateados de danças como a catira e o recortado. Além disso, ao participar de programas de rádio cantando canções populares da época (serestas e sambas) e ao mencionar o violeiro Florêncio como uma referência, Tião revela sua outra fonte de informações musicais: aquela representada pelo contato com os gêneros e músicas de massa difundidas pela indústria fonográfica por meio do disco e principalmente do rádio. Como veremos a seguir, essas duas tendências, uma mais tradicional e ligada as matrizes caipiras das zonas rurais, e outra mais de influência da indústria fonográfica e do

⁵ Raul Torres e Florêncio foi uma das principais duplas do segmento sertanejo. Raul Montes Torres (1906-1970, Botucatu), que no início da carreira cantava solo utilizando às vezes o codinome de “Bico Doce”, posteriormente formou dupla com seu sobrinho Serrinha e depois com Florêncio, tendo sido um compositor e intérprete de grande sucesso no rádio e em discos desde a década de trinta. Foi responsável por diversos clássicos sertanejos como “Cabocla Tereza”, “A Moda da Mula Preta”, “Saudades de Matão”, entre outros, tendo sido parceiro do compositor João Pacifico nas conhecidas toadas históricas. Gravou desde gêneros mais caipiras como modas de viola, cateretês e cururus, até outros mais urbanos e de outras influências como sambas, batuques e principalmente emboladas. Florêncio (João Baptista Pinto, 1910-1970, Barretos), foi violeiro canhoto que, mesmo tendo realizado gravações desde a década de trinta ao lado de Raul Torres, somente em 1942 firmou a dupla com esse parceiro. Torres e Florêncio, juntamente com o sanfoneiro Rielzi (Emílio Rielzi Filho) fizeram o importante programa da Rádio Record “Os Três Batutas do Sertão” (FREIRE, 1996, p. 55-90; NEPOMUCENO, 1999, p. 34, 35).

⁶ Trata-se da afinação “Cebolão”. Pesquisadores como Ivan Vilela mencionam que tal denominação é explicada por lendas e causos tradicionais que dizem que quando se tocava a viola com essa afinação, o som era tão bonito que fazia chorar as mulheres, como se estivessem descascando cebolas (VILELA PINTO, 2005, p.80).

meio urbano, conviveram em toda a carreira do artista apresentando-se de diferentes formas, combinações e intensidades de acordo com o período observado.

Em 1954, no circo “Rapa Rapa” na cidade de Pirajuí (SP), Tião Carreiro (que usava o nome de Zé Mineiro) conhece seu principal parceiro de carreira: Antônio Henrique de Lima, o Pardinho⁷, que cantava e tocava violão. Nesta época, os dois eram fãs de Zé Carreiro e Carreirinho, dupla em evidência no período⁸.

Algum tempo depois, o violeiro vem a conhecer o próprio Carreirinho, que então o convida para mudar-se para São Paulo em 1956⁹. Neste mesmo ano, a convite do importante produtor e compositor Teddy Vieira, Tião Carreiro e Pardinho gravam seu primeiro disco de 78 rpm pela gravadora Columbia. O disco continha na primeira face a moda de viola “Boiadeiro Punho de Aço”, e na outra, o cururu “Cavaleiros de Bom Jesus”, ambas de autoria de Teddy, que então batiza José Dias Nunes de Tião Carreiro¹⁰. Após gravarem mais um disco no ano seguinte, a dupla se separa. Tião então se une a Carreirinho e Pardinho a Zé Carreiro, ocorrendo uma troca entre as duplas. Tião e Carreirinho gravam dois discos em 1958 e três em 1959 enquanto Pardinho e Zé

⁷ Antônio Henrique de Lima, o Pardinho (São Carlos -SP 14/08/1932 - Sorocaba-SP 01/06/2001), foi o principal parceiro de Tião Carreiro. Tocava violão acompanhando os solos do violeiro e fazia a voz mais aguda no dueto, chamada pelos violeiros de primeira voz, apesar de ser, nesse caso, a segunda voz grave de Tião a que predominava como principal, sendo este um dos diferenciais importantes dessa dupla, influência presente em outras duplas e cantores até os dias atuais como Zé Mulato e Cassiano, Tião do Carro e Odilon e o romântico Daniel.

⁸ Em entrevista a Inezita Barroso no programa “Viola Minha Viola” da TV Cultura em homenagem a Tião Carreiro, exibido em 1999, Pardinho declarou que ele e Tião Carreiro, em meados da década de cinquenta, eram fãs da dupla Zé Carreiro e Carreirinho e que o repertório que cantavam no circo nesta época era basicamente compostos das suas canções.

⁹ Em 1954, Tião Carreiro se casa em Araçatuba com Nair Avanço Dias, e dois anos depois nasce a única filha do casal, Alex Marli Dias, que foi batizada pelo então amigo Carreirinho.

¹⁰ Segundo dados fornecidos pela família do violeiro, antes dos dois discos da Columbia, Tião registrou outros três discos. O primeiro disco de acetato, sem gravadora, no ano de 1952, contendo as músicas Viajando pra Matogrosso e Capital Variante, sem registro de autoria, intérprete, gênero, etc. O segundo e o terceiro, sem registro de data, foram uma gravação especial da “Casa Flávio Campana” localizada na Rua Domingo de Moraes, 2031, São Paulo(SP), na qual a dupla utilizava o nome de João Carreiro e Pardinho, interpretando um xote, duas modas de viola e um cururu, todos de autoria de João Carreiro e Teddy Vieira, revelando que o artista já tinha contato com o produtor. Para mais detalhes, vide discografia do artista em anexo.

Carreiro gravam dois em 1958, três em 1959 e um em 1960.

Mas foi em 1960 que a carreira de Tião começa a deslanchar. Neste ano, ele volta a parceria com Pardinho gravando o disco que continha a canção rancheira “Borboleta do Asfalto” (Tião Carreiro), acompanhada de acordeom, violão, baixo acústico e trompete, e o sucesso “Alma de Boêmio” (Tião Carreiro/ Benedito Severo), tango acompanhado de acordeom, baixo acústico e violão, sem viola. Este tango retratava o desgosto de um boêmio embriagado e vagabundo a lamentar a perda de sua amada, e incluía um diálogo do tipo radionovela entre a amada e o boêmio. Esta música impulsionou neste mesmo ano a considerável vendagem de cem mil discos, sendo regravada por outros artistas (NEPOMUCENO, 1999, p.341). Ainda neste ano, gravam “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira/ Lourival dos Santos), música que representou o primeiro registro do gênero denominado pagode. A partir de matrizes como a catira, o recortado e moda-de-violão, o pagode foi gênero que em síntese pode ser representado pela soma de uma interessante batida da viola com outra no violão (esta última chamada por alguns violeiros de cipô-preto), ritmo este que se tornaria a marca do artista que passou a ser considerado como “o criador e rei do pagode”.

No final de 1961, Tião Carreiro e Pardinho lançam seu primeiro LP *Rei do Gado* contendo principalmente uma coletânea dos registros dos discos de 78rpm já gravados. Entre setembro de 1961 e meados de 1962, Tião voltaria a registrar três discos de 78rpm e seu segundo LP *Meu Carro é Minha Viola* ao lado de Carreirinho. Mas a partir de outubro de 1962, daria sequência às gravações e à parceria com Pardinho. Daí em diante, segundo depoimento de Luiz Faria, “(...) Tião seguiu com o Pardinho, desfazia a dupla, voltava, desfazia, voltava a dupla e assim viveram, aos trancos e barrancos, mas ficaram... numa somatória de quarenta anos de carreira, gravando e atuando”.

A essa altura, o futuro empresário de shows de Tião Carreiro já trabalhava no segmento sertanejo paulista como “secretário” de um circo, nome dado aos produtores que contratavam as apresentações das duplas para tocar nos picadeiros. Mairiporã¹¹, que seria produtor de Tião Carreiro entre 1968 a 1980, sobre o contexto das apresentações

¹¹ Mairiporã (Roque de Moraes, 27/11/1947), que até hoje atua como empresário de duplas como Pedro Bento e Zê da Estrada, nos concedeu uma entrevista no dia 5/11/2007 em São Paulo.

e a forma das contratações das duplas durante os anos sessenta até meados de setenta, revelou:

Na esquina do Paissandu com a São João, tinha um local que a gente chamava de “Café dos Artistas”. E ali a gente encontrava todos os artistas famosos e os diretores de circo também. E ali era feita a contratação (...). Pouca gente tinha escritório. Zé Fortuna teve, primeiro Tonico e Tinoco, depois o Zé Fortuna. O resto, ninguém tinha escritório (...) Tião Carreiro e Pardinho nunca teve escritório (...) [E] era só circo. Era show e circo, acertava praticamente para o mês todo, dois meses. Fazia uma linha, por exemplo, daqui a Cuiabá e voltava em sequência. (...) Entre cem circos, tinha cinco rodeios, o resto era tudo teatro, circo-teatro, a gente levava as peças.

“Café dos Artistas” era o mesmo estabelecimento conhecido como “Ponto Chic”, localizado no largo do Paissandu (São Paulo), descrito por Caldas (1979, p.41-44) como ponto de encontro de artistas, duplas sertanejas, empresários, agentes de circos, proprietários de emissoras, entre outros, para o estabelecimento de contratações para apresentações¹².

Após alguns anos não muito expressivos na Rádio Tupi, a partir do início dos anos sessenta, a dupla Tião Carreiro e Pardinho começa a firmar sua participação na Rádio Nacional de São Paulo (Rádio Globo atualmente), experiência que duraria mais de oito anos em programas como o de Edgar de Souza e, posteriormente, de Oscar Martins e Carlos Alberto.

Ao mesmo tempo, a partir desses primeiros LPs, observa-se que gradativamente tanto Tião Carreiro e Pardinho quanto os outros letristas e compositores que forneciam repertório para os discos¹³ (ao

¹² Waldenyr Caldas esclarece que “Em verdade, esse local é apenas a continuação de uma série de outros três, onde esses profissionais sempre se reuniam. O primeiro local foi a Avenida Ipiranga esquina com a Avenida São João, no tradicional Bar do Jeca (nome dado justamente por causa dessas reuniões). Posteriormente, esse local foi substituído por um outro bar na Avenida São João esquina com a rua Dom José de Barros.” (CALDAS, 1999, p.41)

¹³ Ao lado de Tião Carreiro, os principais compositores e parceiros eram: Lourival dos Santos, Teddy Vieira, Moacyr dos Santos, Dino Franco, Zé Carreiro, Zé Fortuna, Carreirinho, dentre outros.

que tudo indica, normalmente Tião não era responsável pelas letras de suas composições, mas sim pelas melodias¹⁴), vão em certa medida, orientando-se por fórmulas e padrões que obtinham sucesso nas rádios e na venda de discos¹⁵. Além disso, de maneira geral, observa-se que os discos da dupla vão sempre contemplar tanto gêneros de massa ligados à indústria fonográfica (tangos, milongas, rancheiras, guarânias, rasqueados, polcas paraguaias, sambas, toadas, baladas etc.) quanto gêneros mais caipiras (modas de viola, cururus, cateretês, pagodes, arrasta-pés). As palavras de Luiz Faria confirmam essa constatação sobre as duas tendências: “O Tião, em todos LPs que ele gravava, ele fazia questão de ser meio a meio, metade pagode [referindo-se aos gêneros mais caipiras], metade romântico”. No entanto, observamos que na discografia do artista os gêneros caipiras predominam em relação aos de massa.

A convivência entre as duas tendências também pode ser observada nas capas dos LPs da década de sessenta por exemplo, quando ocorre alternância entre essas temáticas, indo desde fotos da dupla vestida como boiadeiros gaúchos ou com ilustrações de bois em cenas rurais (LPs *Rei do Gado*, *Casinha da Serra*, *Meu Carro é minha Viola*, *Linha de Frente*, *Boi Soberano*), até fotos mais urbanas da dupla vestida em roupas mais sociais (*Pagode na Praça* e *Em tempo de avanço*)¹⁶.

¹⁴ Segundo Luiz Faria, Mairiporã e outros pesquisadores e violzeiros, normalmente Tião não compunha letras, e sim musicava ou ajudava a musicar as letras de seus parceiros compositores. Relatam, ainda, que era comum no segmento sertanejo os autores apresentarem amigos e conhecidos com parcerias nos registros de suas músicas, mesmo sem estes terem de fato participado da criação das composições. Observando a discografia da dupla, Pardinho não teve grande participação como compositor, não chegando a ser responsável por duas dezenas de composições dentro do extenso repertório gravadas pelos artistas, o que não significa que ele não compusesse de uma maneira geral.

¹⁵ Em linhas gerais, esse comportamento é identificado no segmento sertanejo: “a música não é necessariamente produzida com fins comerciais, mas é fora de dúvida que os compositores desse gênero procuram descobrir qual o padrão que está interessando às gravadoras e emissoras no momento para se orientarem por ele” (MARTINS, 1975, p.41).

¹⁶ Sobre as vestimentas nas capas, Luiz Faria observou que inicialmente as primeiras duplas caipiras utilizavam o padrão da época de Cornélio Pires: camisa xadrez, lenço no pescoço e chapéu de palha. Aos poucos, as duplas foram adotando e inventando modas ao usar roupas mais extravagantes e exóticas como as de boiadeiros gaúchos, *mariachis* mexicanos etc., sempre buscando inovar e chamar a atenção. Ele acrescenta que no caso de Tião Carreiro e Pardinho, após aderirem a essas modas, com o passar dos anos o vestuário foi sendo trocado por roupas mais comuns, como terno e camisas.



Figura 1: LPs Rei do Gado (Continental, 1961) e Pagode na Praça (Continental, 1967).

Fonte: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html (acesso em 17/12/2016).

Até os LPs de meados da década de sessenta, a separação entre essas duas tendências é bem visível. As instrumentações diferenciadas¹⁷ além da viola e o violão e os arranjos e temáticas mais urbanas e “românticas” eram reservados aos gêneros mais de massa. Os acompanhamentos mais simples como viola e violão e os temas mais rurais eram por sua vez aplicados nos gêneros mais caipiras.

A partir do final da década de sessenta, observamos que a distinção entre as duas vertentes vai ficando gradativamente menos acentuada, na medida em que gêneros mais urbanos e de massa, como o tango e a canção rancheira, vão sendo abandonados, dando lugar a outros mais híbridos, como valseados, sambas caipiras e principalmente balanços. Este gênero, semelhante ao batuque e ao samba caipira, foi largamente utilizado principalmente a partir do sucesso de “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro/ Piraci/ Lourival dos Santos) lançada em 1970 no LP *A Força do Perdão*. Nesses gêneros mais híbridos, ocorre a alternância entre temáticas rurais e urbanas, às vezes com presença de romantismo. No entanto, figuram de maneira muito presente os gêneros mais tradicionais como os pagodes, cururus, cateretês e modas de viola, característica que resulta no convite para a dupla participar do filme “Sertão em Festa” em 1970¹⁸. É também a partir do final dos anos

¹⁷ Em muitos dos LPs desta época, quando havia outros instrumentos além da viola e o violão nos acompanhamentos, em suas contracapas vinha a indicação: “com acompanhamento”.

¹⁸ No filme de Oswaldo de Oliveira, a convite do grande produtor, radialista e compositor de música caipira, o Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, sobrinho do pioneiro Cornélio Pires), Tião Carreiro e Pardinho encenam o papel da própria dupla, obtendo grande sucesso de bilheteria ao lotar por 32 semanas o cinema Art Palácio, no Largo do Paissandu em São Paulo. (NEPOMUCENO 1999, p.344).

sessenta, que ocorre gradativa aplicação de arranjos, mesmo que ainda simples, nas introduções e acompanhamentos com viola, violões, cavaquinhos, acordeons, percussão, baixo e às vezes órgão, guitarra havaiana, banjo etc. Usa-se da abertura de melodias em terças geralmente entre violões, acordeons, tanto nas introduções como nas “costuras”¹⁹, mantendo-se todavia características e linguagens ainda dentro do universo dos gêneros mais tradicionais. Sobre esses arranjos de antigamente, Mairiporã comenta que como não havia maestro ou arranjador, eram feitos na hora de gravar, quando o artista dava a “intenção” e os músicos “de ouvido” procuravam dar forma àquela ideia musical sugerida:

Hoje o maestro faz os arranjos e a base, chega lá tá tudo pronto, antigamente era na orelhada tudo ali. O artista dava a intenção pro, pro ... mas não tinha nem maestro, dava intenção para os músicos...(...) O artista chegava ‘larari lalalara, eu quero o arranjo assim’ e o cara fazia. Era tudo de orelhada.²⁰

Sobre a escolha de repertório e eventuais palpites e sugestões estéticas sobre os arranjos no momento das gravações, Mairiporã e Luiza Faria afirmam que Tião tinha pleno controle e autonomia em relação à sua gravadora, a Chantecler-Continental. Além disso, Mairiporã acrescenta que o violeiro centralizava as decisões: “Repertório do Tião quem mandava era ele, e acabou”.

Em 1971, aparece o primeiro disco do artista que traz o recurso tecnológico do estéreo, fato que permitiu ampliar ainda mais alguns recursos de arranjo como as dobras praticadas nos estúdios na medida em que estas funcionavam melhor por serem ouvidas separadamente em dois alto-falantes. A essa altura, Pardinho já não gravava mais violão, já que, com os recursos da gravação multicanal nas fitas magnéticas, não era mais necessário que se gravassem as vozes e os instrumentos ao mesmo tempo, como era feito principalmente nos tempos do disco de 78 rpm. Ao contrário disso, os músicos de estúdio podiam gravar separadamente as bases para depois serem

¹⁹ Maneira popular de se referir aos contracantos e melodias criados para comentar e ornamentar (“florear”) os versos cantados e os espaços entre estes.

²⁰ Comentário presente na entrevista que nos concedeu em 5/11/2007.

colocadas as vozes²¹. Nesta fase, além de Tião Carreiro, nota-se a presença de outra viola a participar das gravações e arranjos, tocando não só nas introduções, como também ornamentando de maneira livre durante os versos cantados, e que segundo apuramos provavelmente seria do violeiro e violonista Bambico²². Vale lembrar que, até 1982, os LPs de Tião Carreiro não continham ficha técnica com nome dos músicos participantes. Bambico veio do interior para São Paulo provavelmente por volta de 1965/66 e já no início da década de setenta figurava como um dos principais músicos e arranjadores do segmento nos estúdios da capital. Segundo Luiz Faria, por pelo menos dez anos Bambico atuou em gravações e algumas apresentações ao lado de Tião gravando inclusive viola caipira nas introduções das canções do artista:

(...) durante uns dez anos, no mínimo, todas as introduções de viola, na gravação, quem fazia era o Bambico(...) O Bambico era assim: o Tião demorava um dia, dois pra criar, aí criava, chamava o Bambico, fazia uma vez, ele falava 'faz de novo', ele vazia a segunda vez, pronto, já ia gravar. Ele pegava na hora, era bom de cabeça.²³

Mesmo que Bambico não tenha gravado todas as introduções de viola de Tião Carreiro durante os dez anos mencionados por Luiz Faria, não se pode negar sua importante participação e contribuição nas gravações do artista, revelada tanto nas palavras de Luiz Faria e Mairiporã, como na de outros pesquisadores e violeiros. Esta participação nos leva à hipótese do próprio Bambico, no ambiente das gravações, ter colaborado em certa medida na criação de alguns arranjos e introduções de viola dos LPs de Tião Carreiro nos quais

²¹ Segundo os relatos de Mairiporã e Luiz Faria, Pardinho gravava violão mais no tempo dos discos 78rpm, época em que se gravava em apenas um canal e, por vezes, com todos tocando e cantando em apenas um microfone. Com o advento nos estúdios da gravação multicanal com os gravadores de rolo de fita magnética, as bases, incluindo os violões, passaram a ser gravadas por músicos de estúdio como Bambico, Itapuá, Tupi, Zino Brito e às vezes pelo próprio Tião Carreiro.

²² Domingos Miguel dos Santos (1944-1982), natural de Umarama (PR), foi multi-instrumentista e músico de destaque ao atuar nos estúdios do segmento sertanejo também como arranjador e criador de introduções de viola nas gravações de artistas como Tião Carreiro, Jacó e Jacozinho, Rolando Boldrin, dentre outros. Gravou LPs como intérprete nas duplas que formou com Bambuê e João Mulato. Lançou o LP de solos de viola "Brincando com a viola" (Chantecler/1982). Segundo Mairiporã e Luiz Faria, Bambico chegou em São Paulo entre 1965 e 1966.

²³ Entrevista concedida em 15/10/2007, São Paulo.

participou.

No início dos anos setenta, a dupla Tião Carreiro e Pardinho já atraía plateias numerosas em apresentações, chegando no ano de 1972 a receber “sete, oito mil pessoas em estádios, cinemas e circos, altíssimos números para a época” (NEPOMUCENO, 1999, p.344). A partir de 1973, a cada ano a dupla lançava no mínimo dois LPs, chegando a cinco discos em 1979, alguns como coletâneas de sucessos, pagodes, modas de viola e uma de tangos. Mairiporã lembra que os LPs *Hoje eu não posso ir* (1970) e *Rio de Pranto* (1976) obtiveram altas vendas. Quando indagado se um LP desses chegava à marca de quinhentas mil cópias, revelou:

O Tião vendia muito mais. O Tião com o Teixeirinha²⁴ vendeu na época, mais ou menos uns ... cinco milhões de LPs, nas primeiras tiragens. (...) Pra você ter uma ideia, ficava aqueles carretas do fim de semana, aquelas carretas pra levar disco pro interior, dez, quinze esperando fabricar o disco já pra levar. Tião Carreiro e o Teixeirinha, os dois venderam muito disco, nossa!²⁵

Esses fatos têm correspondência direta com o período de racionalização e crescimento da indústria fonográfica nos anos setenta. Esse crescimento ocorre não só no mercado sertanejo, que além da Chantecler²⁶ passa aos poucos a contar com outras grandes gravadoras, como em todo o mercado fonográfico brasileiro que, de 1968 e 1976, registra crescimento superior a 40%, atingindo a quinta posição no mercado mundial de 1978 para 1979 (VICENTE, 2001, p.53; DIAS, 2000, p.54, 55)²⁷. Concomitantemente, ocorre uma maior abertura

²⁴ O cantor gaúcho Victor Mateus Teixeira (1972-1985), o Teixeirinha, natural de Rolante (RS), ficou muito conhecido pelo sucesso de sua autoria “Coração de Luto”, gravado em 1960 pelo selo Sertanejo, canção que acabou sendo tema em 1966 do primeiro de alguns longas-metragens encenados pelo artista. (Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira, consultado no site www.dicionariompb.com.br em dezembro de 2007)

²⁵ Entrevista concedida em 5/11/2007, São Paulo.

²⁶ A Chantecler foi criada em 1958 pela empresa Cássio Muniz, que representava os produtos RCA-Victor, General Motors e os aviões Cessna. (NEPOMUCENO 1999, p.143)

²⁷ Em Muller (2005) também encontramos dados da Associação Brasileira dos Produtores de Disco que mostram que, em 1968, foram vendidas pouco menos de 15 milhões de unidades, entre compactos simples, duplos e LPs e em 1979 este número havia saltado para 64 milhões: um crescimento, em apenas uma década, de mais de 400%, na qual o ano de 78 apresenta o recorde de vendas que gerou certa abertura para lançamentos de música apenas instrumental. (MULLER, 2005, p.19,64)

também para o segmento da música instrumental brasileira, verificado a partir do ressurgimento do choro com seus festivais televisivos, do surgimento de expoentes da música instrumental como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, da proliferação de selos independentes que principalmente a partir de 1980 passam a registrar música instrumental e da realização de importantes festivais de jazz nacionais, dentre outros (MULLER, 2005, p.47-70).

Nessa época, uma possível demanda por um segmento sertanejo instrumental, mesmo que pequena, pode ter proporcionado brechas para o registro de discos instrumentais de viola²⁸. Tião Carreiro, certamente seria uma boa opção para sua gravadora Chantecler-Continental, visto que possuía tanto uma carreira de sucesso a essa

²⁸ Acerca do segmento instrumental sertanejo, poderíamos grosso modo dividi-lo em duas vertentes: uma vertente erudita e uma popular. A vertente erudita, agrupa os trabalhos onde ocorre o que se pode chamar de "apropriação culta" das matrizes caipiras (ZAN, 2003, p.7; 2004, p.9), unindo em suas obras os universos da música caipira às esferas da música erudita, da música popular brasileira e instrumental brasileira ou do jazz, cada qual, obviamente, de maneiras, intensidades e com influências diferentes. Nessa linha identifica-se nomes como Theodoro Nogueira, que compôs "Concertino para Viola e Orquestra de Câmara" e os "Prélúdios nos modos da viola brasileira" gravados pelo violonista Antônio Carlos Barbosa Lima em 1963 no LP Viola Brasileira (Chantecler); Geraldo Ribeiro, também aluno de Theodoro, que registraria em LP uma transcrição de Theodoro intitulada "Bach Na Viola Brasileira"(Chantecler,1972); e posteriormente nomes como Renato Andrade, Heraldo do Monte, Tavinho Moura, Almir Sater, Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Fernando Deghi, dentre outros. A vertente popular agrupa trabalhos de artistas mais tradicionais, desprovidos de formação musical formal, identificada na obra principalmente de violeiros que, de uma maneira ou de outra, representam as matrizes musicais tradicionais caipiras, em maior ou menor grau de transformação. Nomes como o do violeiro Arlindo Santana insere-se nessa vertente, e seu "Paixão de Caboclo - repicado" foi o registro mais antigo por nos localizado de viola instrumental - apesar de sem data, era disco de 78rpm provavelmente do início de 1930, já que era um dos violeiros trazidos pelo pioneiro Cornélio Pires para suas gravações nessa época. Embora alguns não chegaram a registrar discos instrumentais, apenas de canção, identificam-se nessa vertente violeiros de destaque como Laureano (1909-1996), Florêncio (1910-1970), Zé Pagão (1912-?), Lauripio Pedroso (? -1965), entre outros. Mais tarde, aparecem violeiros como Julião Saturno que lança um compacto duplo instrumental "Julião e sua viola eletrônica" (California, 1960), Zé do Rancho, com o LP "A Viola do Zé" (RCA, 1966) e Tião Carreiro com "É isso que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira" (Chantecler-Continental, 1976) e "Tião Carreiro em solo de viola caipira (Continental, 1979). Além desses, alinham-se nesta vertente popular outros inúmeros violeiros como Bambico, Téo Azevedo, Gedeão da Viola, Zé Coco do Riachão, Helena Meireles, dentre outros que mais tarde viriam lançar discos inteiramente instrumentais.

altura consolidada²⁹, o que lhe dava respaldo e crédito perante a gravadora e ao mercado, quanto todo prestígio e bagagem musical como violeiro solista necessários para realizar tal projeto instrumental de maneira bem sucedida. O que acabou ocorrendo com o registro de dois LPs inteiramente instrumentais em 1976 com “É isso que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira” (Chantecler-Continental) e 1979 com “Tião Carreiro em solo de viola caipira (Continental). Nesses discos, além de cururus, toadas, guarânias, polcas, corridos, sambas caipiras, balanços e outros gêneros que permearam toda a carreira do violeiro, também aparecem em significativa quantidade pot-pourris de pagodes (7 das 28 faixas totalizadas nos dois discos) com a denominação “seleção de pagodes”, nas quais mistura as melodias, solos e introduções de vários pagodes gravados anteriormente pelo violeiro. Nestas seleções, Tião Carreiro evidencia sua habilidade e destreza nos solos e acompanhamentos, imprimindo a técnica e musicalidade marcantes de seu estilo como instrumentista de viola. Em ambos os discos, acompanhado basicamente de violões e percussão, o violeiro explora a viola caipira desde a maneira mais tradicional, quando utiliza simples melodias nas tradicionais escalas duetadas, até em melodias rítmica e melodicamente mais complexas, muitas vezes de execução tecnicamente difícil. Dono de uma “pegada” pesada no instrumento, utiliza-se, dentre outras técnicas, da alternância entre o polegar e o indicador da mão direita para solar melodias, arpejos, ornamentos, ligados, *pizzicatos*, *staccatos*, notas percussivas, expressivos vibratos, notas pedais, notas produzidas em cordas soltas, entre outros³⁰.

Ainda na década de 1970, ocorre também o crescimento de programas de rádio e televisão especializados no segmento sertanejo. (MARTINS, 1975, p.38-44; CALDAS, 1979, p.26). É justamente na década de setenta que Tião Carreiro e Pardinho participam do mais importante programa radiofônico do segmento, o “Linha Sertaneja Classe A” da Rádio Record, programa iniciado por volta de 1973 com apresentação Zé Russo e posteriormente de Zé Bettio. Este programa

²⁹ Waldenyr Caldas observa que em 1979, junto com Léo Canhoto e Robertinho e Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho eram as duplas “medalhões da música sertaneja”, tendo escritório e empresários próprios, ao contrário da maioria das outras duplas que eram obrigadas a frequentar os pontos de encontro de empresários à procura de shows (geralmente com propostas exploradoras), como o “Ponto Chic” no Largo do Paissandu (CALDAS, 1979, p.41,42).

³⁰ Para mais detalhes sobre as técnicas e elementos utilizados pelo violeiro consultar AMARAL PINTO (2008).

duraria até início dos anos oitenta, sendo transmitido todas as noites em horário nobre, no qual Tião Carreiro e Pardinho era uma das duplas privilegiadas, dispoñdo de meia-hora exclusiva todas as sextas-feiras.³¹ (CALDAS 1979, p.19, 32).

Após algumas tentativas frustradas da indústria fonográfica na conquista do público de classe média³² para o segmento sertanejo, é no início da década de setenta que aparece a dupla de sucesso Léo Canhoto e Robertinho, a primeira entre outras que passam a utilizar gêneros e instrumentações remanescentes da jovem guarda. Ritmos como baladas e rocks figuram ao lado de bateria e instrumentos eletrônicos como guitarras, teclados, contrabaixos. As vestimentas imitam a estética dos *cowboys* dos filmes de *bang-bang* italo-americanos e as temáticas das músicas passam a ser mais urbanas. Alinham-se nesta tendência o cantor-solo Sérgio Reis e posteriormente duplas como Milionário e José Rico. Estes artistas representam os primeiros passos da indústria fonográfica rumo ao seguimento “romântico” da música sertaneja de massa que iria se consolidar nas décadas de oitenta e noventa. (CALDAS, 1979, p.53-61; ZAN, 1995, p.4-6).

No entanto, no início dos anos setenta, duplas mais antigas como Tônico e Tinoco, não aceitaram sugestões como a da própria gravadora Chantecler-Continental de incluir guitarras e outros acompanhamentos modernos em seus discos, na tentativa de recuperar vendagens que a mais de dez anos não eram satisfatórias. (NEPOMUCENO, 1999, p.308,309).

Já Tião Carreiro absorve alguns traços destas tendências de mercado. Notamos na discografia deste período a presença de algumas

³¹ Informações obtidas também nas entrevistas com Luiz Faria e Mairiporã, realizadas em 15/10/2007 e 5/11/2007 respectivamente. Segundo Mairiporã, o programa “Linha Sertaneja Classe A” tinha “audiência total. Podia passar em qualquer casa do interior principalmente, que tava tocando. Depois veio a novela (...) Isso era até oitenta [1980] (...) Era sagrado, chegava ali o cara tava no rádio”.

³² Foram realizadas algumas iniciativas como o Festival de Viola da TV Tupi (1970), articulado pelo maestro Júlio Medaglia e o movimento “Nhô Look” encabeçado pelo maestro Rogério Duprat e financiado pela companhia Rhodia, que tentava lançar uma moda *country* no país. Promovendo refinamento na linguagem, modernização nos arranjos e certa limpeza das rusticidades próprias da música sertaneja, tais ações buscaram, sem sucesso, atingir públicos de classe média e jovens – tendências internacionais segundo Vicenti (2001, p.86) – no contexto de decadência do movimento da Jovem Guarda (MARTINS 1975, p.44,45; CALDAS, 1979, p.46-53; ZAN, 1995, p.4).

baladas, guarânias, balanços e cateretês com temáticas românticas e urbanas no repertório; capas de LPs em que aparece com vestimentas de *bang-bang* e chapéus de *cowboy* colorido, dentre outros. No entanto, observamos que suas características gerais eram predominantemente ligadas ao segmento que, no final da década passou a ser denominado como sertanejo de raiz em contraposição ao romântico. Isso porque seus discos eram notadamente marcados pela presença dos gêneros e linguagens mais caipiras, pela viola evidenciada principalmente em seus pagodes e pelas características mais tradicionais predominantes nos arranjos. Isso revela que, de certa forma, Tião Carreiro conseguia conciliar os prováveis interesses da gravadora em modernizar o repertório, mantendo presentes, ao mesmo tempo, os gêneros caipiras. Além disso, o sucesso quase que permanente na vendagem de seus discos desde a década de sessenta provavelmente lhe garantia uma posição mais confortável frente a eventuais imposições da gravadora. Essa condição explicaria, portanto, a postura e poder de decisão que o violeiro tinha frente ao repertório e a instrumentação, segundo observamos acima nos relatos de Mairiporã e Luiz Faria.

Em 1978, devido a desentendimentos, a dupla Tião Carreiro e Pardinho se separa, retornando no ano de 1981. Neste período, Tião forma dupla com Paraíso (José Plínio Transfereti³³) enquanto Pardinho une-se a Pardal³⁴. Com Paraíso, Tião lança quatro LPs além das coletâneas de gravações anteriores ao lado de Pardinho. A partir do primeiro LP da nova dupla, intitulado *Viola Divina* (1978), podemos notar uma maior organização e profissionalização na produção dos discos, que passaram a incluir ficha técnica mais minuciosa detalhando itens como: capa, direção de arte, fotos, administração de repertório, além de direção artística, técnico de som, mixagem estúdio, etc. Neste álbum pela primeira vez é utilizado racionalmente o verso da capa para inserção de fotos dos artistas. Segundo o pesquisador Waldenyr Caldas, nesta época, Tião Carreiro, ao lado de artistas como Tonico e Tinoco e Léo Canhoto e Robertinho, eram considerados “medalhões

³³ Nascido em 01/06/1947, na cidade de Elias Fausto (SP), antes de usar o nome de Paraíso, José Plínio Transfereti formou outras duplas com nome de Smith, como Scott e Smith, que na década de setenta seguiu a linha sertaneja “moderna” iniciada por Léo Canhoto e Robertinho. (CALDAS 1979, p.53). Com Paraíso, Tião Carreiro gravou quatro LPs pela Chantecler, que a partir de 1980 foi incorporada gravadora Warner. Atualmente Paraíso forma dupla com Mococa.

³⁴ A dupla Pardinho e Pardal gravou cinco LPs entre 1978 e 1981, pela Chantecler/Warner.

da música sertaneja” devido à sua grande popularidade, não sendo necessário frequentar locais como o “Ponto Chic”³⁵ (CALDAS, 1979:41-44). Sobre os roteiros de apresentações e os cachês de duplas como Tião Carreiro e Pardinho ainda em 1977, o jornalista Aramis Millarch revelou:

Pois Tônico & Tinoco (com mais de 30 anos de carreira), Tião Carreiro e Padrinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, são artistas caros, com cachês fixos e que cumprem extensos roteiros de apresentações, principalmente no interior de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Santa Catarina (...). Pois, o mercado de música sertaneja é amplo, prova nas dezenas de lançamentos mensais feito por 12 gravadoras que disputam o setor, algumas trabalhando apenas com este tipo de produção. (“Caipiras com Marketing”, Aramis Millarch, publicado no Estado do Paraná 14/05/1977)

No entanto, no início da década de oitenta observa-se uma crise na indústria fonográfica brasileira que reflete na diminuição do ritmo de lançamentos do artista que a partir deste período, raramente ultrapassa a marca de um LP por ano. Ao mesmo tempo, observamos nos discos deste período algumas tentativas mais diretas em direção à adoção do romantismo nas temáticas. No entanto, a presença de gêneros ligados às matrizes caipiras ainda se mantém no repertório. Nesta época, gradativamente a música sertaneja começa a adentrar com maior penetração na mídia televisiva, chegando aos poucos às rádios FM, além de sofisticar seu circuito de exibição que, dos circos e espaços periféricos, passa aos rodeios itinerantes, às feiras e exposições agropecuárias, cada vez mais com ares de superprodução³⁶ (VICENTI,

³⁵ Localizado no Largo do Paissandu em São Paulo, o “Ponto Chic” ou “Café dos Artistas”, segundo Caldas, era um conhecido bar em que ocorria uma certa desigualdade entre a grande oferta de duplas sertanejas e a procura insuficiente por parte dos empresários, proprietários de circo, de emissoras, de salões, etc., o que gerava pagamentos e contratações exploratórias dos artistas. Assim, o autor acrescenta que era quase que “humilhante” para duplas mais populares e bem sucedidas frequentar tal mercado de negócios (CALDAS, 1979, p.41-44).

³⁶ Vicenti menciona o sucesso da série televisiva “Carga Pesada” que contava com trilha sonora de artistas sertanejos como Leo Canhoto e Robertinho, Sérgio Reis e Renato Teixeira, os rodeios de Beto Carreiro, além da apresentação “A Grande Noite da Viola” em 12/06/1981 que reuniu no Maracanãzinho as “grandes estrelas do segmento” como o próprio Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e José Rico, Tônico e Tinoco, e Cascatinha e Inhana, com cobertura da TVS e realização da Chantecler e Rádio Nacional do Rio de Janeiro (VICENTI, 2001, p.108 e nota de rodapé).

2001, p.107,108). Em 1983, já novamente ao lado de Pardinho, Tião grava o LP *No Som da Viola* que traz a presença marcante do arranjador José Barbosa dos Santos (Marinho) empregando largamente arranjos para violinos, utilização de uma espécie de teclado chamado de piano Elka, guitarra havaiana, baixo elétrico, cavaquinho, violões e viola, disco no qual predominam os temas mais românticos.

Abalada pela crise econômica nacional, a década de oitenta seria de “grande turbulência” para a indústria fonográfica (VICENTI, 2001, p.87) o que refletiu nos poucos lançamentos³⁷ do violeiro que procuravam ora satisfazer o público de música sertaneja de raiz com LPs como *Modas de Viola Classe A - vol.4* (1984), ora tentando novas soluções pouco eficazes para atingir o crescente público do sertanejo romântico que começa a ser alvo de grandes gravadoras multinacionais. Desta forma, busca “modernizar” a estética dos seus discos na tentativa de acompanhar o crescente sucesso das novas duplas sertanejas e românticas como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, entre outras. Até nos gêneros caipiras mais tradicionais como o cururu, gradativamente os arranjadores e músicos dos seus discos tentam aplicar instrumentações como violinos, teclados, saxofones, guitarras, coro e bateria, resultando em arranjos estilizados e rebuscados. E a viola caipira, quando aparece, não é necessariamente tocada pelo artista. O último disco do violeiro, após mais uma separação com Pardinho, foi *O Fogo e a Brasa* gravado em 1992 ao lado de Praiano. Esse disco representa, sem sombra de dúvida, o auge desta estilização na carreira do violeiro, momento em que já está consolidado o segmento sertanejo pop romântico nos padrões da indústria fonográfica internacional. Em 15 de agosto de 1993, Tião Carreiro veio a falecer em São Paulo devido a complicações provenientes de diabetes. Pardinho viria a falecer apenas em 2001, na cidade de Sorocaba.

Esse período iniciado nos anos noventa, segundo Alem (2004-2005), corresponde ao processo de consolidação de um novo modelo da ruralidade brasileira, fenômeno que abrange denominações ambíguas como *country* (termo que evoca a modernidade dos padrões

³⁷ Em Dias (2000, p. 77) a autora aponta que “na década de 80, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo de maneira inconstante”.

norte-americanos), e caipira e sertanejo (representantes das tradições da antiga sociedade agrária). O autor afirma que a expansão dos rodeios, *shows* de duplas sertanejas, exposições agropecuárias, rituais cívicos e outros eventos ruralistas aliados ao apoio das prefeituras locais, da mídia televisiva, radiofônica, impressa e eletrônica, da indústria fonográfica, grifes do vestuário *country*, empresas publicitárias, produtores, profissionais especializados e patrocinadores passou a atrair públicos massivos e consumidores de símbolos ruralistas tanto no espaço rural como no urbano³⁸.

Dessa forma, a ruralidade brasileira atual não emerge nem se situa mais unicamente no campo. A categoria *rural* tomou uma dimensão geográfica, social e simbólica imprecisa, até se tornar quase indefinida, graças ao caráter diluído e abrangente que tantos rituais, produtos e símbolos lhe conferem (ALEM, 2004-2005, p.96).

No entanto, principalmente a partir do final dos anos noventa, frente à forte massificação atingida pelo segmento sertanejo moderno, pop ou romântico, e diante deste novo contexto da ruralidade brasileira “caipira sertaneja *country*” apontado por Alem, ocorre um relativo crescimento na demanda pelo segmento sertanejo de “raiz” no mercado fonográfico:

No final de 1990 foram lançados onze CDs Dose Dupla (com dois elepês cada) de Tião Carreiro e Pardinho, mais outros três da série Som da Terra, todos pela gravadora Chantecler/Warner Music Brasil. São remasterizações de elepês que, por sua vez, foram em boa parte ou regravações ou cópias de 78 rpm de sucesso. Dona Nair Avanço Dias, viúva de Tião Carreiro, relatou-me que ‘nunca o Tião vendeu tanto como agora. E não é porque ele morreu e dá sensação de perda, mas porque o povo está valorizando mais a moda caipira.’ Desta constatação conclui-se: a Moda Caipira de raízes, com suas ‘palavras estropiadas’ e tão sertão, não sai de moda, não se exaure facilmente com o tempo, constituindo-se talvez, em seu conjunto, no maior fenômeno da mídia em discos, e com

³⁸ O autor complementa que “Em grande medida, sob o modelo de Barretos[SP], nas últimas cinco décadas do século XX, ‘rodeio’ passou a designar mais claramente o lugar das competições, exhibições e rituais equinos e bovinos e se tornou espetáculo mercantil massivo, produzido por empresas, promotores e profissionais especializados, que visam consumidores das cidades com vida urbana mais densa” (ALEM, 2004-2005, p. 99).

mais longevidade, na fortuna chamada Música Popular Brasileira. É raríssimo no Brasil um artista que, vivo ou ido, brasileiro ou estrangeiro, tenha lançado catorze CDs, no período de vinte e quatro meses, como é o caso do fenômeno Tião Carreiro e Pardinho (SANT'ANNA, 2000, p.94).

Além de Tião Carreiro, várias foram as duplas sertanejas de raiz que nesta época tiveram seus antigos LPs relançados em CDs *Dose Dupla* pela Warner Music Brasil ou em coletâneas de outras gravadoras.

Desta forma, no contexto da música sertaneja romântica massificada pós anos noventa, a predominância de elementos e matrizes caipiras em sua discografia fez com que Tião Carreiro definitivamente fosse reconhecido no mercado fonográfico como um artista do segmento sertanejo de raiz, mesmo que seus últimos discos incluíssem algumas inovações estilísticas. Seus LPs passaram, portanto, a ser identificados como reservas de matrizes caipiras, mesmo que já transformadas, para as novas gerações de violeiros e músicos que até os dias atuais redescobrem suas gravações.

Ao mesmo tempo, é interessante notar que boa parte das duplas e cantores do segmento sertanejo romântico e posteriormente do sertanejo universitário, passaram a registrar em seus CDs pelo menos uma releitura do chamado repertório de raiz, muitas vezes com arranjos tidos como “modernos”. “Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público mais amplo” (ZAN, 2004, p.6). Como exemplo bem claro desta tendência, temos a série de CDs do cantor sertanejo romântico Daniel intitulados *Meu Reino Encantado*, *Meu Reino Encantado II* e *Meu Reino Encantado III*, lançados respectivamente em 2000, 2003 e 2005 também pela gravadora Warner, e que são coletâneas de clássicos do repertório de raiz registrados pelo cantor, incluindo a participação de intérpretes de duplas tradicionais como Irmãs Galvão, Tinoco e o próprio Pardinho. O segundo CD desta série é uma homenagem justamente a Tião Carreiro, contendo apenas composições suas ou músicas que foram interpretadas pelo violeiro.

Referências

ALEM, João Marcos. *Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-country*. Revista USP, São Paulo, n.64, p.94-121, dezembro/fevereiro 2004-2005.

AMARAL PINTO, João Paulo do. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.

_____, *As características do pagode caipira de Tião Carreiro*. Revista de Cultura Artística, v. 3, p. 31-43, 2010.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CORRÊA, Roberto N. *Viola Caipira*. 2 ed. Brasília: Editora Viola Corrêa, 1989.

_____. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: Editora Viola Corrêa, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. In: HORN, David e TAGG, Philip (Ed.) *Popular Music Perspectives 1981*, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81). r, delivered at the First International Conference on Popular Music Studies (Amsterdam, 1980).

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

FREIRE, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra. A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha*. São Paulo: Editora Paulicéia. 1996.

GIFFONI, Maria Amália Correia. *Danças miúdas do folclore paulista*. 2º ed. São Paulo: Nobel, 1980.

IKEDA, Alberto T. *Música da terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica*. In: SETUBAL, Maria Alice(coord.). *Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo/ Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária*, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte e costumes; V.3). p. 141-167.

_____ ; PELLEGRINI FILHO, Américo. *Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano*. In: SETUBAL, Maria Alice(coord.). *Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo/ Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária*, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte e costumes; V.3). p. 169-223.

KOSHIBA, Camila Gonçalves. GONÇALVES. *Música em 78 rotações: "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MUGNAINI, Ayrton Mugnaini Jr. Texto do encarte do CD *Zé do Rancho* (Violas), Série Luar do Sertão da gravadora BMG, lançado em 1997.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. 2005. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005.

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

PASCALL, Robert. In: Sadie, Stanley; Tyrrel, John (Eds). *The New Grove: Dictionary of Music and MusiciansTM*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 9, p.638-642.

PASCHOAL, Guto. *Sua Majestade a Viola: Rainha do Sertão*. Mimeo, 1999.

POLICENO, Mário. *Os 70 anos do Pelé da viola*. In: Folha da Região. Araçatuba (SP): 12/12/2004.

SAMSON, Jim. In: Sadie, Stanley; Tyrrel, John (Eds). *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*TM. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v.24, p.638-642.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo AZEVEDO, M. A. *Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964)*. 5 vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. Disponível para consulta no site da Fundação Joaquim Nabuco <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso 2007.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola: do sertão para as salas de concerto: a visão de quatro violeiros*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

_____.(org). 2005. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artiviva Editora.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho. 1990.

_____. *As Origens da Canção Urbana*. Lisboa, Editorial Caminho. 1997.

_____. *Surpresa é o som da viola de Tião Carreiro*. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: 21/07/1976.

TONICO; TINOCO. *Tonico e Tinoco: Da beira da tua ao teatro municipal*. São Paulo: Ática, 1984.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. *Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira*. Comunicação do XIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A análise da Música Brasileira Popular*. Cadernos do Colóquio. pp. 61-68. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1998.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90*. Dissertação (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001.

VILELA PINTO, Ivan. *Na toada da viola*. Revista USP, São Paulo, n.64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

ZAN, José Roberto. *Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja*. In Rua, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEURB, n° 1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995.

_____. *Viola Nova*. In: II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Anais... Salvador, novembro de 2004.

_____. *Do êxodo rural a indústria cultural*. Jornal da Unicamp, n°219, Campinas, julho de 2003.

Outras Publicações

Tião Carreiro na intimidade. In: Revista Moda e Viola, Ano I, n° 5, p. 37. Ed. Motivo Editorial 1990.

“Caipiras com Marketing”. Aramis Millarch. Estado do Paraná 14/05/1977.

“Tião Carreiro – É Ouvir e se Converter”. Revista Moda e Viola, Ano II, n° 14, pag 10,11. Ed. Motivo Editorial 1991.

Revista Viola Caipira. Números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9. Belo Horizonte: Editora São Gonçalo, 2003 a 2005.

Revista Modinhas Sertanejas n° 1, 2, 3 e 4. Editora Prelúdio, São Paulo, sem data.

Revista Melodias Sertanejas n° 1. Editora Prelúdio, São Paulo, sem data.

Revista Tião Carreiro e Pardinho nº 6 - A História dos Reis do Pagode. Editora Prelúdio, São Paulo, ano provável 1973.

Revista Sertaneja - A Revista do Rádio e Disco Sertanejo, Ano I, nº 8, Novembro de 1958. Editora Prelúdio Limitada, São Paulo, 1958.

Sites consultados

ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acessado de 2005 a 2007.

Acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acessado de 2004 a 2007.

Banco de dados do Instituto Memória Musical Brasileira, disponível no site <<http://www.memoriamusical.com.br>>. Acessado em dezembro 2007.

Fundação Joaquim Nabuco, disponível em <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acessado em 2007.

Site Oficial de Tião Carreiro. Disponível no endereço <<http://www.tiaocarreiro.com.br>> Acessado de 2005 a 2007.

"Viola Tropeira", disponível no endereço <<http://www.violatropeira.com.br>>. Acessado em 2007.

Entrevistas e informações

Luiz Faria da Silva (1947) - entrevista no dia 15/10/2007 em São Paulo.

Mairiporã (Roque de Moraes, 1947) - entrevista no dia 5/11/2007 em São Paulo.

Alex Marli Dias (1956) - conversas e informações concedidas nos anos de 2006 a 2007.

Referências Audiovisuais

NUNES, José Dias. Vídeo da Apresentação na Churrascaria Assis. Tião Carreiro e Pardinho. Ituiutaba(MG) em 26/05/1990, (aprox. 60min): mimeo.

_____. Vídeo da Apresentação Tião Carreiro e Pardinho em Jarnaúba(GO) em 31/03/1990, (aprox. 60min): mimeo.

_____. Vídeo Apresentações de Tião Carreiro e Pardinho em Brodósqui(SP) 07/11/1990 e Cidade do Prata (MG) s.d.(aprox. 120min): mimeo.

“Música em São Paulo - uma breve história da música caipira”. DVD documentário produzido pela Guanabara Records com patrocínio da Comgás, com participação de pesquisadores e artistas como: Zica Bergami, Inezita Barroso, Tinoco, Irmãs Galvão, Ivan Vilela, Paulo Freire, Conversa Ribeira, José Ramos Tinhorão, Zuza Homem de Mello, dentre outros. São Paulo: Guanabara, 2006 (aprox. 60min).

PORTO, Ciro. Out/2003. Chora Viola. Documentário sobre a viola caipira com diversos artistas. Campinas: EPTV Campinas.

“Mosaicos”: Tião Carreiro. Programa exibido em 19/10/2007. TV Cultura, São Paulo.

Referências Discográficas

Diversos registros em 78rpm do acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acesso 2006 e 2007.

Trechos do LP Viola Brasileira (Chantecler, 1963) de Antônio Carlos Barbosa Lima tocados no programa “Violão com Fábio Zanon” sobre Theodoro Nogueira e José Vieira Brandão, exibido Rádio Cultura de São Paulo em 19 de Julho de 2006. Disponível para consulta no site <<http://vcfz.blogspot.com>>. Acessado em junho de 2007.

Diversas músicas, discos, CDs, coletâneas de duplas, compositores e violeiros como Raul Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, João

Pacífico, Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Cascatinha e Inhana, Jacó e Jacozinho, Zé Pagão e Faustino, Serrinha e Caboclinho, Palmeira e Luizinho, Vieira e Vizirinha, Zico e Zeca, Liu e Léu, Zilo e Zalo, Pedro Bento e Zé da Estrada, Cacique e Pajé, João Mulato e Douradinho, Zé Mulato e Cassiano, Poly, Zé do Rancho, Bambico, Gedeão da Viola, Téo Azevedo, Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, Renato Teixeira, Rolando Boldrin, Tião do Carro e Odilon, Heraldo do Monte, Quarteto Novo, Renato Andrade, Almir Sater, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Paulo Freire, Fernando Deghi, Levi Ramiro, Helena Meireles, Zé Côco do Riachão, Oliveira e Olivaldo, Os Favoritos da Catira, dentre outros.

Cópias em CD de todos os discos de 78rpm de Tião Carreiro e Carreirinho não relançados em LPs cedidos pelo colecionador Antônio Mortarelli (vide discografia em anexo para maiores detalhes): Continental disco n° 17.544; RCA Victor discos n° 802016, 802.072, 802.108, 802016; RCA - CAMDEM disco n° CAM 1089.

Toda a discografia referente aos LPs gravados por Tião Carreiro e relançados em CD pela Warner do Brasil em 2000:

Tião Carreiro e Pardinho. 1961/2000. LP relançado em CD. Rei do Gado. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Carreirinho. 1962/2000. LP relançado em CD. Meu Carro é Minha Viola . Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1963/2000. LP relançado em CD. Casinha da Serra. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. Linha de Frente. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. Repertório de Ouro. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1965/2000. LP relançado em CD. Os Reis do Pagode . Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1966/2000. LP relançado em CD. Boi Soberano. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD.

Pagode na Praça. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. Rancho dos Ipês. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1968/2000. LP relançado em CD. Encantos da Natureza. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1969/2000. LP relançado em CD. Em Tempo de Avanço. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. Sertão em Festa. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. Show. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. A Força do Perdão. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1971/2000. LP relançado em CD. Abrindo Caminho. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1972/2000. LP relançado em CD. Hoje eu Não Posso Ir. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. Viola Cabocla. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. A Caminho do Sol. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. Modas de Viola Classe A. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. Esquina da Saudade. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. Modas de Viola Classe A - vol. 2. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. Duelo de Amor. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1976/2000. LP relançado em CD. É Isto que o Povo Quer - Tião Carreiro em Solos de Viola Caipira . Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1976/2000. LP relançado em CD. Rio de Pranto. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1977/2000. LP relançado em CD. Rancho do Vale. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1978/2000. LP relançado em CD. Terra Rocha. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1978/2000. LP relançado em CD. Viola Divina. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1979/2000. LP relançado em CD. Seleção de Ouro. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. Golpe de Mestre. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. Pagodes vol. 02. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1979/2000. LP relançado em CD. Tião Carreiro em Solo de Viola Caipira. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1980/2000. LP relançado em CD. Homem até Debaixo d'água. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1981/2000. LP relançado em CD. Prato do Dia. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1981/2000. LP relançado em CD. Modas de Viola Classe A - vol 3. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1982/2000. LP relançado em CD. Navalha na Carne. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1983/2000. LP relançado em CD. No Som da Viola. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1984/2000. LP relançado em CD. Modas de Viola Classe A - vol 4. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1985/2000. LP relançado em CD. Felicidade. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1986/2000. LP relançado em CD. Estrela de Ouro. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1988/2000. LP relançado em CD. A Majestade do Pagode Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Praiano. 1992/2000. LP relançado em CD. O Fogo e a Brasa - Tião Carreiro e Praiano. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Sobre o autor

Seu contato com a música caipira originou-se quando, ainda criança, acompanhava seu pai nas cantorias em Mogi das Cruzes - SP, sua cidade natal, e nas pescarias de férias no sul Minas Gerais. Pós-graduado pela Unicamp, foi pioneiro ao defender o primeiro mestrado em música sobre a viola caipira do país, com pesquisa sobre o lendário violeiro Tião Carreiro. É professor de viola caipira da Faculdade Cantareira (desde 2009) e EMESP Tom Jobim (desde 2005), autor do método de viola utilizado no projeto Guri e do livro/CD "Viola Caipira - arranjos instrumentais de músicas tradicionais", vencedor do prêmio Ney Mesquita.



Revista da Tulha

USP