Gisela Gomes Pupo Nogueira

A viola con anima: uma construção simbólica

Tese apresentada ao
Departamento de Ciências da
Comunicação da Escola de
Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para
defesa de Doutorado na área de
concentração: Interfaces Sociais
da Comunicação, sob orientação
do Prof. Dr. Waldenyr Caldas

São Paulo

2008

À memória de Vera Lygia,
minha mãe, artista plástica,
amiga, grande incentivadora,
companheira e, sobretudo,
responsável e colaboradora em
todas as minhas conquistas.

Agradeço a:

Vilma L. Augusto, pelo suporte, incentivo e colaboração durante todo o projeto;

Prof^a. M. Regina de Toledo Sader, pelo incentivo, debates, críticas e por toda a generosidade em compartilhar seu saber e sua biblioteca pessoal;

Meus então alunos Marcelo Mansoldo e Luciano Souto pela pesquisa de material sonoro e bibliográfico;

Anna Maria Kieffer, pelo convite inicial para realizar toda a pesquisa, pelas informações valiosas e pelo material musical e bibliográfico.

Prof^a. Dr^a. M. de Lourdes Motter, *in memoriam*, pelas sugestões e críticas;

Universidade de São Paulo, na figura de meu orientador Prof. Dr. Waldenyr Caldas, pela oportunidade e pelos meios disponibilizados para a realização deste projeto.

Resumo

As pesquisas históricas sobre as violas brasileiras foram delimitadas pelas referências textuais e iconográficas ao instrumento musical e à sua utilização na produção musical, particularmente da segunda metade do século XVIII ao início do XIX, com pequena citação de César das Neves em seu Cancioneiro de Músicas Populares, cujo primeiro volume é datado de 1893. Usualmente confundida com alaúdes, cistros e violões, a literatura histórica deixa lacunas sobre a descrição do instrumento. Fato é que, não raro, os *violeiros* brasileiros de hoje ignoram se tratar de uma *guitarra barroca*.

A primeira parte desta pesquisa investiga, através de fontes primárias e secundárias, a utilização da viola no Brasil desde os tempos de Anchieta, consagrando-se como o instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso na produção cultural do país, bem como sua classificação como instrumento da família das guitarras; trata da construção simbólica de uma viola *rural*, com forte ênfase no preconceito àqueles que a tocam e da sua ascensão e declínio a partir das investidas de Cornélio Pires na indústria fonográfica.

Analizada através dos códigos da escrita em Tablaturas e Alfabeto Musical, a Musicologia Histórica é utilizada como ferramenta para pesquisar a linguagem elitista do instrumento à época colonial e, ao mesmo tempo, popular no Reino de Portugal, visto que não há qualquer documentação musical brasileira que legitime sua utilização no Brasil daquele período. Com base nas publicações portuguesas da produção musical brasileira, é possível reconstituir modinhas elundus nesse instrumento, como relatado por inúmeros viajantes, a partir de um mapeamento dos recursos idiomáticos utilizados na Europa Ocidental e, particularmente, em Portugal, expondo a riqueza de linguagem, enquanto instrumento das elites, e seu empobrecimento, a partir do vínculo com o universo *rural*, que marcou até mesmo sua denominação mais popular utilizada atualmente na mídia em geral – *viola caipira* ou *sertaneja*.

Palavras-chave: Produção Cultural e a Viola de Arame. Viola Caipira ou Sertaneja. Música do Período Colonial Brasileiro ao Século XX. História e Musicologia Popular Brasileira. Técnica Instrumental.

Abstract

The historical researches on the Brazilian violas were limited by textual and iconographical references to the musical instrument and its musical production, particularly from the second half of the 17th century to the beginnings of the 18th, except from a small reference found in *Cancioneiro de Músicas Populares* by Cesar das Neves, published first in 1893. Usually confused with lutes, citterns e classical guitars, the historical Brazilian literature shows gaps on the description of the musical instrument. In fact, the ‘*viroleiros*’ (Brazilian baroque guitarists) often do not acknowledge the instrument as a baroque guitar.

The first part of the present work seeks the musical production on the *viola* in Brazil since Pe. Anchieta arrival, through primary and secondary sources, being considered the earliest plucked string instrument brought to Brazil which remains in use until now, as well as its classification in the plucked stringed instrument families; also, treats its history from the symbolic view of a peasant’s instrument, emphasizing the prejudice to its performers, as well as its ascension and decline after Cornelio Pires investments on the record industry.

The Historical Musicology analyzed from the specific notation in *Tablatures and Alfabeto Musical*, is here used as a tool to investigate the language from the artistic music written for this kind of guitar during the Portuguese colonization, and in the same time, its popular production in Portugal, since there is no musical manuscripts from Brazil to demonstrate its use here in that period. Based on Portuguese editions of Brazilian music, its possible to recreate *modinhas* and *lundus* on the *violas*, as told by several travelers who described details of our culture, showing the richness of the artistic language, when used as a musical instrument of the dominant classes, and its decline to a poor language, while getting the vinculum to the peasant working classes, marking its most popular denomination on the general medias - *viola caipira* or *sertaneja*.

Keywords: Cultural Production on the *Viola de Arame*. Brazilian Guitars. Brazilian Music from the Colonization Period to the 20th century. Brazilian Popular Music History and Musicology. Musical Instruments Technique.

Sumário

<i>Apresentação</i>	<i>1</i>
----------------------------------	-----------------

<i>A Historiografia Musical Brasileira e a Viola</i>	<i>8</i>
---	-----------------

<i>Parte I: Análise de documentação bibliográfica</i>	<i>16</i>
--	------------------

1. Pondo a Viola no Saco ...	16
Organologia.....	16
História	26
1.1 Documentos cartoriais.....	27
1.2 Iconografia	29
1.3 Música Impressa.....	38
1.4 A viola e a era ‘fonográfica’	50
1.5 Buscando raízes	54
A Viola e a Sociedade	56
2. Ele Viola.....	56
2.1 O Recado do Morro	82

<i>Parte II: Levantamento e análise de material musical – Fontes primárias</i>	<i>86</i>
---	------------------

Alfabeto dos sons - códigos das cordas dedilhadas	86
3. Notação Musical em Fontes Primárias - Tablaturas	86
3.1 As primeiras tablaturas para cordas dedilhadas.....	87
3.2 Tablatura Italiana.....	88
3.3 Tablatura Alemã.....	97
3.4 Tablatura francesa.....	99
3.5 Tablatura Espanhola	102
3.6 Técnica ‘Ponteado’	105

3.7 Demais fontes primárias do século XVI	105
3.8 Outros signos	106
3.9 Estilo Battente e o Alfabeto Musical (ou tablatura mista).....	115
3.10 As Falsas	124
4. O Livro do Conde de Redondo	127
5. Nova Arte de Viola – Manoel da Paixão Ribeiro	135
Algumas considerações	142
6. Síntese dos Recursos Utilizados no Material Histórico Europeu	143

Análise musicológica de material didático e de repertório

brasileiro..... 146

7. As Afinações.....	146
7.1 Afinações históricas	147
7.2 Afinações das Violas Portuguesas.....	151
7.3 Afinações das Violas Brasileiras.....	154
7.4 A multiplicidade das afinações	158
8. Entre Erros e Acertos ...	166
Análise e Descrição dos Métodos Brasileiros.....	166
8.1 A Oralidade traduzida para a escrita.....	166
8.1.1 A escolha dos Elementos Significativos em “A B C da Viola”	169
8.1.2 A Escolha dos Signos	177
8.2 A Utilização dos Multimeios	180
8.2.1 Os CDs	183
8.2.2 A Internet	186

O repertório brasileiro..... 191

9. O acervo Mario de Andrade – IEB-USP	191
9.1 Disco nº 124 – Autor: Cornélio Pires	193

9.2 Disco nº 41 – Lado A - Autor: L. B. Campos e G. Machado	194
9.3 Disco nº 41 – Lado B - Autor: O. Azevedo (Pimbo)	195
9.4 Disco nº 149 – Lado A - Autor: Raul de Cerqueira Aparício Torres	196
9.5 Disco nº 75 – Lado A - Autor: Olegário de Godoy	197
9.6 Disco nº 65 – Lado A - Autor: Zico Dias e Ferrinho	198
9.7 Disco nº 65 – Lado B - Autor: Zico Dias e Ferrinho	199
9.8 Disco nº 66 – Lado B - Autor: Zico Dias e Ferrinho	200
9.9 Moda de Viola – do Acervo de Áudio Mario de Andrade –	201
9.10 Síntese dos Recursos Utilizados	202
10. A Ópera Caipira de Ivan Vilela.....	204
11. Considerações finais.....	211
12. Conclusão.....	214
Índice de Ilustrações.....	222
Referências bibliográficas.....	226

Apresentação

Em carta, enviada por Anna Maria Kiefer quando do meu curso de Mestrado (mais precisamente, em 1984), a cantora e pesquisadora pediu-me que investigasse um instrumento descrito por César das Neves¹ no acompanhamento de *modinhas* junto à *guitarra*, denominado *viola de arame*. Sua intenção era refazer o ambiente musical dos *saraus* relatados por viajantes para a gravação das *Liras* de Tomás Antonio Gonzaga, *Marilia de Dirceu* e, para tanto, precisava de alguém que executasse o acompanhamento à *viola*.

Naquela ocasião, pesquisei acervo bibliográfico dos séculos XVI a XVIII, o *New Grove Dictionary of Music* (primeira referência para pesquisas em Música naquela época), o *RISM* (uma enciclopédia de referências em manuscritos), comprei o volume do Pohlman² (também catálogo de manuscritos) que trata dos manuscritos específicos para *Alaúdes* e *Guitarras* e, finalmente, consultei o tratado em *Organologia* de Ernesto Veiga de Oliveira³ sobre os instrumentos portugueses. O único instrumento que cabia na bibliografia de referência que utilizei, tratava de uma modalidade de *guitarra barroca* quase extinta nas práticas populares da região de Coimbra. Era encordada com arame e tinha 12 cordas, distribuídas em 5 ordens (duplas e triplas). Oliveira a catalogou como *Viola Toeira Coimbrã*.

¹ NEVES, C. **Cancioneiro de Músicas Populares**. Porto: César, Campos e Cº; 1895.

² POHLMANN, Ernst – **Laute, Theorbe, Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart**; Bremen: Ed. Verlag und Vertrieb, Eres Edition; 1982.

³ OLIVEIRA, E. V. **Instrumentos musicais populares portugueses**. CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR E CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

Quando da gravação propriamente dita, deparei-me com um grande problema: a edição de César das Neves, bem como a publicação *fac-similar* de Mozart de Araújo⁴ realizada sobre a primeira, tinha acompanhamentos simplificados e arranjados para piano. Não encontrei bibliografia específica sobre tais acompanhamentos.

Edelton Gloeden, responsável pela *guitarra* e eu, pela *viola*, optamos por reconstituir, na medida do possível, a harmonia utilizada à época, baseados, principalmente, em Matteo Carcassi, já que seu *Método de Guitarra op.59* haveria chegado ao Rio de Janeiro na terceira década do século XIX, por meio de um compositor e professor de música açoriano vindo de Portugal, Rafael Coelho Machado (segundo Gloeden). Quanto ao acompanhamento à *viola*, utilizei material de referência que organizei a partir de métodos e repertório original para as *guitarras barrocas*.

Chamo o instrumento, desde então, *Viola de Arame* por duas razões - a primeira diz respeito ao livro *Nova Arte de Viola* de Manoel da Paixão Ribeiro, publicado em 1789 na cidade de Coimbra. Ao descrevê-la com muitos detalhes, o autor ensina a *ponteá-la* (referência à divisão do braço do instrumento) de dois modos: com corda de tripa ou com chapas de arame ou prata. E para encordoá-la:

[...] com tripa animal [...] observaremos [...] que sejam *crystallinas*, pondo-se contra a claridade, o serem iguaes, correndo-se pelos dedos, e bem torcidas em se lhe não verem malhas brancas por modo de fios, que pegando-se nellas se estendaõ nas

⁴ ARAÚJO, Mozart, **A modinha e o lundu no Século XVIII**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1963.

mãos, e se bataõ com o dedo mínimo, e todas as que assim batidas mostrarem apparentemente só duas cordas distintas, se dirão boas, e verdadeiras; e todas as que apparentemente mostrarem mais de duas, se dirão falsas, e só poderão servir para pontear. Com as de arame não há observação alguma, porque todas são boas [...]

Acrescenta que, em se acostumando a tocá-la com cordas de arame, “a Viola se não differença de hum Cravo”. Há que se ressaltar a vantagem financeira já que “duas encordoaduras” (de arame) custam “cento e vinte, quando humas outras (de tripa) importa em duzentos e quarenta” (não explicitando a moeda).

Ao final das regras, fornece a seguinte estampa:

Fica evidente que se tratava de instrumento com cravelhal para 12 cordas divididas em 5 ordens, como descritas por Oliveira. Em sua descrição desprovida de preconceitos, Paixão Ribeiro deixa clara a vantagem no uso de cordas de arame na frase “*e todas são boas*”, no tocante ao preço e na similaridade ao som do cravo. Oliveira usa essa publicação como referência em seu trabalho sobre a viola de cordas duplas e triplas.

O termo *viola de arame* é popular nos Açores e designa as violas por lá em uso⁵.

Como prossegui a pesquisa sobre a utilização de tal instrumento no Brasil colonial e no século XIX, precisava diferenciá-lo das outras *violas brasileiras*, tendo em mente que sempre me perguntavam se toco repertório *popular caipira*. A palavra *viola* não satisfazia à curiosidade do público que sempre questionava se eu me referia à *viola caipira*. Decidi utilizar um nome mais abrangente, algo como um *mito de origem* das nossas *violas*. E é sobre essa origem, suas variedades na iconografia brasileira e sobre a construção simbólica de uma *viola caipira* que este trabalho se desenvolverá.

O termo designativo *viola caipira* ou *sertaneja* não está catalogado em tratados internacionais de Organologia. Os instrumentos aqui em uso, derivam das *violas portuguesas* de Amarante, Beira-Alta, Beira Litoral, Braga, Minho, Guimarães, Beja e outros mais identificados por Oliveira, sem acréscimo de quaisquer características relevantes que já não tivessem por lá. Podemos nomear uma única exceção à *viola de cocho*, não catalogada por Oliveira em Portugal e difundida na região do

⁵ Ver acervo de violas no Museu de Instrumentos de Bruxelas, Bélgica.

pantanal mato-grossense, amplamente investigada por Julieta Andrade em *Viola de Cocho: um alaúde brasileiro*.

Demais variantes, como as *violas rústicas* descritas por Okky de Souza e por Alexandre Rodrigues Ferreira, confeccionadas a partir de Bambu ou outros materiais, não constituíram tradição local significativa para a produção cultural que merecesse registro organológico dos *folcloristas* e demais estudiosos, sendo consideradas instrumentos exóticos brasileiros – “*Viola que tocam os pretos*”, em Ferreira.

A primeira parte do trabalho discutirá a conceituação do(s) instrumento(s) trazido por jesuítas e colonos, tentando localizar os primeiros registros da viola no Brasil; confrontará, de forma especulativa, relatos, documentos cartoriais e iconografia disponível com as práticas ibéricas e, principalmente, portuguesas. Trará à luz elementos históricos que contribuirão para a justificativa do forte vínculo das *violas* ao universo *caipira* rural, discutindo essa marca, a possível cumplicidade da indústria fonográfica e sua continuidade na produção cultural do século XX.

A delimitação do material bibliográfico se dará pela utilização dos termos designativos de instrumentos de cordas dedilhadas, mais especificamente, cordofones de braço com caixa acústica e, particularmente, aqueles tangidos com os dedos (sem a utilização de *plectrum*). Demais instrumentos não farão parte deste trabalho na medida em que constituem outro segmento das famílias dos cordofones e resultam em características técnico-idiomáticas distintas das *violas*.

A segunda parte tratará da especificidade idiomática do instrumento. Abordará um universo histórico de repertório

técnico na construção de uma linguagem própria instrumental, demonstrando sua evolução, agregando elementos concomitantemente à ascensão de instrumento do povo a classes sociais privilegiadas e sua diminuição ou *encolhimento* na produção cultural brasileira a partir do final do século XIX, esta vinculada ao preconceito que restringiu seu uso. Tratará de um mapeamento dos recursos utilizados no instrumento à época da colonização brasileira até o século XVIII, quando registros da música produzida no Brasil já podem ser encontrados em Portugal. Demonstrará o resgate desse repertório técnico-instrumental pela nova geração de *viroleiros* brasileiros que se voltará ao instrumento após a aquisição de ferramentas acadêmicas, estas conquistadas, na maior parte, através de um instrumento similar – o *violão*, porém, com repertório próprio e *herança genética modificada*.

Considerando-se a completa falta de registros musicais (tablaturas ou partituras) brasileiros originais para a *viola* até o final do século XIX, utilizarei as fontes primárias com foco na Europa ocidental, para demonstrar o universo histórico das *violas* e, portanto, anterior à indústria fonográfica, especulando sobre as possibilidades de execução dos gêneros musicais encontrados no Brasil. A partir dos registros fonográficos, realizarei análise comparativa desse material com o resultado da síntese histórica anterior, comprovando seu *encolhimento*.

Para a elaboração de um apanhado-síntese e catalogação do acervo técnico encontrado, utilizarei como linha metodológica a teoria utilizada por Lorenzo Mammi em seu artigo *A notação gregoriana: gênese e significado*, publicado na Revista Música (1998-99; pp.21-50). Em sua análise da notação musical, Mammi toma uma teoria da *Ciência da Comunicação* como base analítica do fazer musical, contrapondo os *elementos*

significativos e seus respectivos *códigos* com o pensamento estético-filosófico que regia as normas musicais de então.

A utilização desse meio é possível neste trabalho, na medida em que há implicações similares na notação específica dos instrumentos de cordas dedilhadas tanto no repertório histórico anterior aos primeiros registros fonográficos, como na música impressa atualmente para as *violas* no Brasil.

Pretendo demonstrar que a história desse instrumento no Brasil incorpora um paradigma de exclusão delimitado, anteriormente, pelo preconceito ao músico *violeiro* (ou à sua classe social) e aos gêneros de música que acompanha e, atualmente, pela insuficiência do ensino musical institucionalizado em assimilar a sua produção cultural e devolvê-la sob a forma de trabalhos acadêmicos que promovam crítica e reflexão.

A Historiografia Musical Brasileira e a Viola

A interpretação de uma obra musical antiga depende, primeiramente, de seu registro escrito. A partir dele, tentamos decodificar forma e estrutura musical, articulações e inflexões dos sons. Nem sempre é possível, dado que inúmeras informações não foram processadas na escrita. Ainda assim, é tudo o que nos resta daquele momento musical específico. Outras informações podem ser agregadas, deduzidas a partir de práticas análogas e contemporâneas: a música vocal escrita contribui para a decodificação da instrumental. Ainda mais importante é o conhecimento dos padrões/sistemas culturais que levaram à elaboração (composição), ao registro (sistemas de codificação) e à execução (decodificação/análise/interpretação).

Cada uma das etapas descritas é composta de sistemas complexos que demandam estudos específicos. O conjunto deles orienta a elaboração da interpretação; a ausência de quaisquer deles a compromete em maior ou menor grau.

A História da Música Ocidental foi construída a partir de algumas premissas: no que concerne aos estilos musicais, deixa-se de considerar aquilo que não pode ser comprovado como verdade (através do registro escrito e decodificado), tornando-se contingente, bem como as não reincidências, que se tornam *atos isolados*. As reincidências na escrita acabam por constituir fato verídico e se tornam parâmetros estruturais/formais/estéticos para a demarcação estilística aceita e estudada atualmente. Tratados histórico-musicológicos de época também foram amplamente considerados e, conseqüentemente, sua visão da música praticada então.

Contudo,

“A história efetiva se distingue daquela dos historiadores pelo fato de que ela não se apóia em nenhuma constância [...] A história será ‘efetiva’ na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser [...]” (FOUCAULT, 1979, p.27)⁶.

Pela definição de Foucault, os momentos de transição entre os períodos de “constância musical” deveriam constituir os elementos para a construção da *história efetiva* da música e mereceriam maior atenção dos historiadores, assim como os *atos isolados*, por não constituírem reincidências, mas manifestações passíveis de caracterização como *inovações (não aceitas)*, ou que fogem às regras semânticas (estéticas) ou de sintaxe (estrutura/forma) musicais de um determinado período; ainda mais eficaz, a atenção dos historiadores para as práticas populares que não corroboram com a prática escrita, apenas relatadas ou usadas como referência na literatura e na iconografia.

Considerando-se o acesso à escrita musical e, posteriormente, à imprensa, inferimos que a História/Evolução da Música Ocidental que antecede a era fonográfica, resume, em sua maioria, as práticas de camadas de elite das sociedades estudadas – Igreja/Aristocracia/Burguesia.

Buscar a compreensão da História da Música implica em, por um lado, analisar e agrupar registros; por outro, *procurar relações sistemáticas entre fenômenos diversos* (a exemplo da antropologia) e *não identidades substantivas entre*

⁶ FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979/2006 (22ªed.), p.27.

fenômenos similares (GEERTZ, 1989; p.32)⁷. Certamente que uma nova postura não invalida o estudo já realizado, contanto que seja tomado como um segmento e não, como um todo.

A esse respeito, diz José Geraldo Vinci de Moraes (2000; p. 203-221)⁸:

O universo popular, por exemplo, geralmente é esquecido pela historiografia da música, e quando se refere a ele, reforça apenas as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Isto ocorre porque, de modo geral, ela está fortemente marcada por um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, assim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea.

Em seu artigo, o autor descreve os três aspectos apontados do discurso historiográfico, a saber, (MORAES, 2000; p.206):

- [...] privilegiando a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional. Logo, são a experiência e a capacidade pessoal e artística que explicam as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes.

- Outra postura bastante comum é a que centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está

⁷ GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora S.A. 1989; p.32.

⁸ MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000

interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do “mundo comum”. Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe uma aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem.

- Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns.

MORAES (2000) refere-se às reflexões de Siegmeister e Raynor sobre as lacunas a serem preenchidas:

Nos anos 40, por exemplo, Elie Siegmeister, já dizia que era “estranho que o lugar da música na sociedade e a influência das forças sociais no seu desenvolvimento tenham sido nestes últimos tempos tão poucos estudados”⁷. Quase quatro décadas depois, Henry Raynor continuava seguindo no mesmo tom e ritmo, afirmando que suas investigações pretendiam “preencher parte da lacuna entre a história normal e necessária da música, que trata do desenvolvimento dos estilos musicais, e a história geral do mundo (...)”.

É certo que a História da Música foi construída por acadêmicos com fins imediatos de compreendê-la. A escolha do objeto tem, em BOURDIER (2000; p.75-106)⁹, um sentido ontológico de apropriação que opõe, em última análise, a *história objetiva [...] que se acumulou ao longo do tempo nas*

⁹ BOURDIER, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2000; p.75-106.

coisas [...] livros, teorias, costumes [...] e a história incorporada [...] esta atualização da história é consequência do habitus, produto de uma aquisição histórica que permite a apropriação do adquirido histórico. Por analogia, compreende-se o estudo da História da Música como aquele em seu *estado objetivo*, deixando como lacuna, a compreensão do *habitus*, o que fora incorporado, o que se constata em determinadas práticas sem uma fundamentação genealógica, impedindo o diálogo com outras áreas do conhecimento e, portanto, alienando-se. Se um estilo estético-musical *perfeitamente* delineado exerce influência sobre uma época, é de se supor que certo número de elementos significativos tenha sido incorporado socialmente tornando-se *habitus*, ainda que limitado por estratos sociais ou regiões de abrangência.

Sobre a origem e, desta, a verdade, consideremos a reflexão de Foucault sobre o postulado de Nietzsche¹⁰:

[...] a verdade das coisas se liga a uma verdade do discurso que logo a obscurece, e a perde [...] A verdade, espécie de erro que tem a seu favor o fato de não poder ser refutada, sem dúvida porque o longo cozimento da história a tornou inalterável.

Outras formas de escrita musical não foram consideradas em grande parte dos estudos históricos até muito recentemente. Falo especificamente das tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas, tomando estes como a designação geral de muitos. À época da produção musical cortesã do início do século XVI, considerou-se historicamente apenas a prática à vihuela na Península Ibérica e ao alaúde nos Reinos de França, Inglaterra e Império Germânico. Demais

¹⁰ “A origem é o lugar da verdade” – FOUCAULT (1979), p.19.

instrumentos tinham raízes mais profundas na prática popular e não foram incluídos na análise musicológica para a constituição da História da Música daquele período, em detrimento de uma produção também escrita, porém, não decodificada.

A escrita da música vocal determinou a convenção dos códigos que se tornaram universais. Demais códigos convencionais (específicos) de escrita musical caíram em desuso e só foram retomados recentemente. Suas contribuições foram, então, desprezadas. Diversos manuscritos de outros instrumentos daquela família foram encontrados, mas não foram analisados pelos historiadores da música.

Temo que um *mea culpa* deva ser sentenciado: porque a institucionalização das cordas dedilhadas como instrumento “popular de fácil execução” deixou um legado de ensino oral e, muitas vezes, marginalizado, como consequência, seus instrumentistas se ocuparam da formação mínima necessária para tocá-lo, deixando o interesse pela Música (em todos os aspectos – histórico, estrutural e estético), para os *outros*. Assim, parte da História não escrita por necessidade de tradução dos códigos específicos para tais instrumentos teve que ser adiada.

A História da Música Brasileira dá como referência a prática dos instrumentos de cordas dedilhadas e, sem dúvida, a *viola* ao tratar da produção cultural popular rural, bem como o violão, vinculado às práticas populares urbanas a partir da chegada da corte portuguesa no Brasil¹¹. Contudo, a Musicologia Histórica, fortemente direcionada para as pesquisas sobre

¹¹ Valença, S. S. *In Aspectos da MPB no séc.XIX*, Revista USP, Dez., Jan e Fev. 1990, p.3-12. O autor do artigo cita os registros publicados das viagens de John Mawe, Tollenare e Maria Graham ao Brasil.

documentação musical, foi privada da produção musical à *viola*, na medida em que tal documentação jamais fora encontrada.

Tal pesquisa pode ainda ser realizada na medida em que inserirmos no contexto histórico os elementos musicológicos desprezados até o momento. Antologias de música de época, que tratam de manuscritos não publicados então, coletadas por instrumentistas de cordas dedilhadas podem revelar uma prática paralela à de elite, constituindo um universo histórico complementar, um elemento de comparação com as práticas já registradas que dialogue com outras áreas do conhecimento. MORAES (2000) comenta essa dificuldade:

Este quadro um tanto restrito, repleto de obstáculos e com pequenos progressos, na realidade acabou revelando as dificuldades de diálogo dos estudos da música, erudita ou popular, com outras áreas do conhecimento, sobretudo com a historiografia em renovação desde o fim da década de 1970. Essa situação impediu a emergência de novas temáticas, novos objetos e novos pesquisadores que procuravam integrar os universos da história e música e que poderiam despontar nesse radical quadro de transformações historiográficas.

Tratar a História da Música pelo enfoque de um instrumento e da sua produção musical, mote central deste trabalho, objetivará uma complementação importante ao estudo da Música Brasileira relacionando dados sociais e políticos às suas conseqüências. Implica, sem dúvida, em um resgate sem, contudo, limitar seu alcance: complementação histórica, referências musicológicas da música praticada até o fim do século XIX no Brasil, mapeamento da técnica instrumental, análise crítica de métodos e demais referências que poderão contribuir para pesquisas em outras áreas do conhecimento.

O material musicológico selecionado será rigorosamente analisado a partir do sistema de notação utilizado, a despeito de sua origem – popular ou elitista, rural ou urbana. Pretendo, dessa forma, preencher algumas lacunas que o intérprete ‘*violeiro*’ encontra hoje ao pesquisar a música brasileira anterior ao século XX.

Parte I: Análise de documentação bibliográfica

1. Pondo a Viola no Saco

Organologia

Toda a história de conquistas, colonizações, organizações de estado, enfim, do homem, é permeada de conflitos, expropriações, criações de mitos heróicos, mitos fundadores e demais, e *precisa* ser contada por razões outras, seja pela geração ideal de identidades, preservação de tradições, gerenciamento de opiniões e tantas mais.

Outras, *não precisam* ser contadas, já que não fazem parte do arsenal de ferramentas de manipulação para os fins mencionados acima; ao contrário, ajudam a esclarecer certas invenções históricas presentes em uma coletividade. Ao descobrirmos tal necessidade, podemos constatar que grande parte do acervo de documentos fora perdido por não mais ser importante para aquela coletividade em dado momento.

Assim começa a história da nossa viola.

No estudo denominado organologia, a *viola* é instrumento da família das *guitarras*, portanto, cordofone com extensão de braço. Dos instrumentos que recebem tal classificação, temos conhecimento de *alaúdes* e *violas* que nos chegaram. Somente no depoimento de Antonio Sepp (1943, p.94.)¹², abril de 1691, comprovo ambos:

¹² SEPP, Pe. Antonio S. J. – **Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos** – Livraria Martins Editora 1943, p.94.

[...] Toquei sôbre a tiorba grande [...] bem como sôbre a tiorba pequena, [...] Também tive que tocar um pouco viola.

Entre outros trabalhos, não foi o menor instruir em todo gênero de música os índios de várias Reduções, que os padres missionários de tôdas as partes enviavam. A estes ensinei a tocar [...] tiorba e cítara feita de casca de tartaruga, [...] guitarra e o suave saltério davídico [...] numa palavra, não só devia instruí-los em todo gênero de música, mas também era forçoso confeccionar cada vez todos os instrumentos dos quais principalmente o órgão era indispensável para cantar na igreja os louvores de Deus (SEPP; p.167)

Durante o sacrifício do altar [...] Ora são os órgãos que reboam nos ares, ora as cítaras; já é a tiorba, a lira e guitarra que afagam os ouvidos [...] (SEPP;p.236).

Tiorba é a denominação dos alaúdes de tessitura ampliada nos graves, algumas vezes denominada *chitarrone* ou mesmo *archiliuto*. Os três nomes se confundem e diversos teóricos estabelecem critérios para melhor discriminar diferenças. O fato é que todas as denominações dizem respeito a alaúdes graves e de grande dimensão de braço, seja longitudinal ou latitudinal.

O mesmo ocorre com a *viola*. No século XVI, encontramos na Península Ibérica os termos *vihuelas*, *guitarras*

e violas, e os dois últimos também no Brasil. O texto de José Ramos Tinhorão¹³ nos remete ao de Fernão Cardim¹⁴:

E, assim, graças a essa intromissão do popular dentro das manifestações religiosas (já tradicional em Portugal tanto nas procissões teatralizadas das cidades quanto nas festas religiosas do campo), quando em 1583 se realizou na aldeia do Espírito Santo, em Abrantes, a festa de recepção ao padre Cristóvão de Gouveia, o espetáculo oferecido ao viajante foi a encenação de um auto pastoril, ao ar livre, que permitia aos actores apresentar “uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados [figurações coreográficas] e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris”.

Guitarra é a denominação genérica da família dos instrumentos de cordas dedilhadas com enfranque, desde os tempos medievais. Comporta ordens de cordas simples ou duplas e foi introduzida na Europa com a invasão árabe da Península Ibérica, possivelmente a ela atribuída os nomes de *guitarra sarracena*, *guitarra mourisca*, *guitarra latina* e *vihuela*, assim como o *Al-Ud*, que viria a ser chamado *alaúde*. Possivelmente, aquela conhecida como *guitarra latina* é descendente direta dos instrumentos árabes, já que não há notícias anteriores de instrumento similar na Península Ibérica.

¹³ TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998. p.41.

¹⁴ CARDIM, F. **Tratados da Terra e Gente do Brasil**, 2ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1939 (Série Brasileira, 168) p. 258 apud TINHORÃO, *op.cit.* p.41.

James Tyler¹⁵ não concorda com essa origem, tratando-a através da iconografia que o leva ao início do século XV a referências italianas. Ainda assim, afirma que, como poucas (ou nenhuma) fontes sobreviveram em seu local de origem, o instrumento teve suas *origens prováveis* na Península Ibérica, na região que se tornou a Espanha, na época de declínio econômico, quando a atividade cultural era pequena. Critica as investigações pré-seiscentistas que *remontam ao Egito* com os adjetivos “*fanciful excursions*”, “*uncritical*” e “*hasty guesswork*”.

Já a pesquisa de Ernesto Veiga de Oliveira¹⁶ toma o assunto sob fundamentação mais ampla, que inclui os *Poemas de Clerezia*, o *Libro de Apolônio*, o *Poema de Alexandre* na *Crônica Rimada* e o *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, todos do século XIV, bem como a documentação iconográfica anterior: iluminuras de manuscritos espanhóis dos séculos X (Escorial) e XI (Biblioteca Nacional de Madrid), no Pórtico da Glória de Santiago de Compostela (friso dos Vinte e Quatro Anciões do Apocalipse) do século XII e dos manuscritos *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso o Sábio (século XIII-XIV) e *Cancioneiro da Ajuda* (século XIII).

Da mesma ordem de investigação ampla, Julieta Andrade¹⁷ realiza pesquisa etimológica, esta sim, remetendo às migrações e invasões árabes. A autora dá como genérico o termo *alaúde*, do qual faz ou faria parte a *guitarra* e oferece um *mapa* das migrações aqui reproduzido:

¹⁵ TYLER, J. – **The early guitar: a history and handbook**, Londres: Oxford University Press – 1980; (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

¹⁶ OLIVEIRA, E. V. **Instrumentos musicais populares portugueses**. CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR E CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

¹⁷ ANDRADE, J. **Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro**. São Paulo: Escola de Folclore, 1981. P.66.

Ilustração 1 - Dispersão dos Alaúdes (slide 1)

A autora nos mostra a migração que chama de *Islâmica* e a dos povos *Ciganos*, responsabilizando-as pela entrada das Violas (*pan-tur*) e Guitarras (*Kethara*) na Península Ibérica.

O *mediaclick* (slide 2) demonstra a porção de domínio muçulmano sobre a Península Ibérica em meados de 771 DC, a resistência do Reino da Galiza e dos Bascos e sua evolução, até a reconquista pelo Reino de Leão e Castela.

As 5 ordens de cordas duplas ou triplas são mais encontradas a partir do século XVII. Contudo, temos referências explícitas das guitarras de 5 ordens em J. Bermudo (1555) e em J. Cellier (1585)¹⁸. Pela similaridade da técnica e, particularmente, das afinações, comumente os *tiorbistas* tocavam também as *guitarras*¹⁹.

Considerando outras formas de fundamentação teórica, é inegável a influência árabe, não só na origem dos instrumentos no que diz respeito ao artesanato e técnica, mas ao conjunto de evidências encontradas na prática musical tanto da região ibérica, como do Brasil. Ressalto outra fonte de referência: o *cantar* característico das práticas populares. O áudio do **slide 3** (CD-ROM que acompanha este trabalho) demonstra o uso melismático vocal em Portugal²⁰ no trecho *Parabéns e serenata aos noivos* executado por Catarina Xitas, acompanhada à Viola Beiroa por Manuel Moreira.

A título de comparação, demonstro um pequeno trecho de *Em junho* (benditos), gravação executada com intérpretes de 11 a 13 anos de idade, em um CD²¹ homenageando o Pe. Cícero Romão, *apóstolo do Nordeste*: (**slide 4**)

A estrutura melódica do exemplo acima mantém fortes similaridades com o canto gregoriano, mas apresenta ornamentação vocal semelhante à de *Parabéns e Serenata aos Noivos*. Tal ornamentação vocal é encontrada em cantos árabes e

¹⁸ Ver capítulo *Afinações históricas* adiante.

¹⁹ NOGUEIRA, G. G. P. *Thorough Bass on the modern guitar: a guide to performance*; The Victoria University of Manchester, dissertação de Mestrado, 1985

²⁰ Acesso em: «<http://attambur.com/recolhas.htm>». Em 11/06/2006 – 11:58:00.

²¹ PINTO, A. A. e TRAVASSOS, E. NÚCLEO DE MÚSICA DO INF, **A arte da Cantoria: Ciclo do Padre Cícero, faixa 4: Em junho (excerto)**, RJ: Centro Cultural Itaú / FUNARTE, 2000.

influenciaram toda a prática musical ibérica. Executada por uma criança, demonstra o quão impregnada de influências árabes está a região do Nordeste brasileiro.

De fato, Luis Soler²² começa seu texto pelo *Cancioner popular de Mallorca* de Rafael Ginard (1960), estabelecendo relação direta entre a arte musical dos *glosadores* e a dos nossos *violeiros repentistas* do nordeste. Menciona, inclusive, um programa televisivo em Bagdá, que é transmitido aos domingos pela manhã focando os desafios de repentistas locais.

De acordo com OLIVEIRA (1966), as violas eram encordoadas com metal e utilizadas em manifestações populares de rua.

As cordas metálicas, possivelmente arame de várias cores (amarelo ou branco) ou com banho de metal mais nobre (cobre, prata e, até mesmo ouro), poderiam ser utilizadas nos alaúdes, de acordo com Alessandro Piccinini em seu prefácio à obra *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone. Libro primo [...]*, Bologna 1623. Comparando-se as cordas de tripa animal com as metálicas, estas produzem maior ressonância, são muito mais resistentes às condições de umidade e mudanças de temperatura, bem como aos golpes de *rasgado* amplamente utilizados na técnica das violas. À parte as referências bibliográficas, tenho a certeza de que o uso de material metálico no feitio das cordas para as violas do século XVI, tem forte fundamentação na técnica de *rasgado* com plectrum ou com os dedos.

Com relação à Espanha, há que se ressaltar a diferença de uso e técnica da *Vihuela* e da *Vihuela ordinária* (*guitarra de*

²² SOLER, L. **Raízes árabes, a tradição poético-musical do sertão nordestino.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

cinco órdenes). O texto de José Carlos Cabello²³, intitulado *Canto de Del Cavallero*, esclarece a utilização dos instrumentos:

Hacia 1580 la guitarra de cinco órdenes (un nuevo sonido, una nueva técnica) comenzaba a ganar terreno a la vihuela, y a la vuelta de siglo el carácter cada vez más popular y ligero, directamente inspirado en la danza, de la música española, la introducción habitual del rasgueo y la aparición de una nueva estética musical terminaron por enterrar a la vihuela, que de cuando en cuando parecía resucitar, manteniéndose agonizante hasta el siglo XVIII, pero habiendo ya alcanzado el fin de su corto y glorioso reinado: desde la publicación de El maestro, de Milán, en 1536, apenas cuarenta años que dieron lugar a uno de los más importantes repertorios musicales españoles de todas las épocas.

Aunque parece que el tipo de vihuela más utilizado durante el siglo XVI tenía seis pares de cuerdas de tripa (órdenes), cada uno afinado en unísono, también se empleaban vihuelas de cinco y de siete órdenes. El número de trastes, también de tripa, y móviles, solía ser de diez, y había distintos métodos de colocarlos a lo largo del mástil, de manera que se obtuviese una afinación perfecta. Incluso algunos autores instruían al tañedor para que, antes de interpretar una pieza específica, subiera o bajara algún traste para obtener una nota diferente.

Já em Portugal, relatos da popularidade da viola de 4 e 5 ordens são comuns e se relacionam diretamente ao instrumento trazido ao Brasil durante a colonização. TINHORÃO (1998;p.30) trata do tema:

²³ Acesso em: <http://www.funjdiaz.net/fich442.cfm?ID_Exposicion=49>. 01/12/2005, 09h35min.

[...] da alegoria contida na lenda histórica veiculada por um monge francês do século XVI sobre as dez mil guitarras portuguesas encontradas em 1578 no campo de luta, na África, após a perdida batalha de Alcácer Quibir [...].

O autor descreve a paixão dos portugueses pelas guitarras:

[...] que eram, na verdade, violas simplificadas, geralmente com quatro ordens de cordas metálicas, que se tocava rasgado, ou sem dedilhação e que os Portugueses haveriam embarcado para a luta tocando o refrão: *Los Casteillanos mactam los toros, los Portugaios mactam los moros.*

TINHORÃO (1998) refere-se a essa lenda como metáfora compreensível, [...] *já que a base das tropas era formada pela massa dos pobres e mais gente situada à margem econômica organizada das cidades* [...]. Vemos, portanto, a associação da viola às classes menos privilegiadas, já em Portugal do século XVI.

Em nota de referência, Tinhorão esclarece:

A diferença entre a vihuela palaciana hispano-portuguesa e a guitarra popular das cidades (surgida provavelmente em Lisboa) é [...] a guitarra, embora na mesma linha musical da vihuela, tinha sem dúvida caráter mais popular do que esta e, pelo seu tamanho inferior, menor sonoridade, número de cordas e extensão, não se prestava para a música complexa escrita para aquele erudito instrumento, que desenhou aqui o papel que na Europa em geral coube ao alaúde (p.31)²⁴.

²⁴ Apud. Oliveira (1982), p.183.

Discordo quando Tinhorão adjetiva a sonoridade como *menor*, na medida em que as cordas metálicas produzem maior volume e ressonância. Creio que a tradição se ocupou do caráter popular e este, do repertório e respectiva técnica. Dessa forma a viola é difundida no Brasil do XVI e do XVII, como um instrumento de acompanhamento de danças e folguedos. Acrescente-se o fato de não haver registro da chegada de métodos para o ensino do instrumento no Brasil. De acordo com os relatos de Sepp, havia grande preocupação com a música sacra vocal:

Se aí nas reduções cantas tantas missas solenes, ladainhas, vésperas e missas, quem te compõe os salmos, as ladainhas, os hinos, os ofertórios, quem as missas e os muitos Motetes? E quem foi que ensinou a êsses índios a cantar, a tocar o órgão, a tocar trompas, charamelas e fagotes? (SEPP;1943, p.94).

E já no Paraguai:

[...] mandai-me as Missas, as Vesperas breveë, breviores e brevissimas, bem como as Ladainhas [...] Não tenho coragem de solicitar os motetes, [...] os trouxesse para o Paraguai (SEPP;1943, p.124).

História

Quanto à data de chegada da viola ao Brasil, temos descrição de Pe. Anchieta, vinculando sua prática ao primeiro século da História do Brasil:

“Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa [...] com tambores e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem estas danças põem uns diademas na cabeça, de penas de pássaros de várias cores e desta sorte fazem também os arcos e empenam e pintam corpo ²⁵ [...]”

As referências já nos trouxeram ao Brasil dos jesuítas, vinculando a viola às práticas de catequese e aos autos populares de cunho religioso. Tais práticas permanecem vivas até o nosso século. Somam-se cinco séculos de história a ser contada.

²⁵ José de Anchieta, *Poesias*, EDUSP, 1989, p 746.

1.1 Documentos cartoriais

ANDRADE (1981, p.67) menciona um testamento de 1623 em São Paulo, onde consta *uma viola de seis cordas*. O documento fora encontrado pelo pesquisador Carlos Penteado de Rezende (1954). O número de cordas pode ser aplicado a um instrumento de 6 ordens simples²⁶ (alterações locais da viola ou vihuela) ou, mais provavelmente, 4 ou 5 ordens mistas (simples e duplas), ou ainda, o inventariante pode ter contado as cordas restantes no instrumento no momento do inventário, ainda que faltando outras. Não há indícios do formato para elaborarmos outras conclusões.

Em período subsequente, ainda há a possibilidade de se encontrar material de referência em documentos cartoriais (inventários), já que um instrumento do século XVIII de luteria paulista foi encontrado e permanece em posse de Anna Maria Kiefer, cantora e pesquisadora da música colonial, entre outras. Esta viola tem características de ter sido construída por artesão experiente e conhecedor das técnicas européias de luteria em virtude da qualidade das madeiras utilizadas, de sua construção e do trabalho de fina *marchetaria* no tampo e no braço. Sua etiqueta remete à *Fazenda Capanema, 19 de julho de 1765 / Vicente [...]*.

²⁶ Ver capítulo *As Afinações*.

Ilustração 2²⁷ – viola encontrada em Minas Gerais (slide 5)

Esta informação nos permite deduzir que, pelo acervo de ferramentas necessárias para a sua confecção, não seria provável a fabricação de um único exemplar. Assim sendo, me permito inferir que, no século XVIII, a Viola foi também utilizada por um estrato social de elite ou próximo dela, que pudesse contratar os serviços de tal artesão²⁸.

²⁷ Ilustração do encarte do CD *Marília de Dirceu*.

²⁸ Ver próximo capítulo *Ele Viola*.

1.2 Iconografia

Outra documentação de referência que carece de investigação específica é a iconografia de viajantes, bem como seus relatos, que nos permite encontrar traços de instrumentos de cordas dedilhadas em diversas regiões do país.

Ilustração 3 - Rugendas: Pouso (slide 6)

Ilustração 4 - Rugendas: Família de fazendeiro (slide 7)

Ilustração 5 - Rugendas: Costumes de São Paulo (1817) (slide 8)

Ilustração 6 - Rugendas: Costumes do Rio de Janeiro (1817) (slide 9)

Ilustração 7 - Debret: Passatempo dos ricos (1816) (slide 10)

Ilustração 8 - Debret: Folia de Divino (slide 11)

Ilustração 2 - Spyx e Martius: *Festa da Rainha* (slide 12)

As ilustrações 3 a 7, nos mostram instrumentos piriformes ou circulares; a ilustração 8 não nos permite observar a forma dos instrumentos (aparentemente com enfranque, já que, pela altura em que o músico da direita a segura, o corpo do instrumento é mais longo, seu braço é mais curto e o cravelhal do instrumento é idêntico ao das violas) e a ilustração 9, um instrumento com enfranque, portanto, guitarra. Invertendo a ordem para os comentários que seguem, esta última figura refere-se, indubitavelmente, a um violão com o formato e o encordoamento que conhecemos hoje. A ilustração 8 provavelmente se refere à viola, visto que Debret reproduziu uma festa popular bastante conhecida e difundida por portugueses e brasileiros. Todos os textos de referência aludem a *violas* na tradução, mais comumente *guitarras* em outras

línguas (francês e alemão), mas os termos se misturam e confundem.

Quanto aos outros instrumentos, discordando, um pouco, do texto de Julieta Andrade, apenas porque toma como referência um instrumento nobre utilizado pelas elites aristocráticas à época da colonização, prefiro atribuir a generalização aos *citterns* ou *guitterns*. Andrade comprova terem todos os cordofones europeus derivado do *alaúde*. Não questiono tal afirmação; considero que, sendo a história dos instrumentos no Brasil muito mais recente, opto por vincular os nossos cordofones a um instrumento de uso similar, por uma população que, mais provavelmente, tenha vindo durante a colonização, os *cistros*.

Em *Sprightly & cheerful musick*²⁹, constatamos a similaridade do *guittern* aos instrumentos da iconografia acima. Trata-se de um *cistro* mais agudo e, portanto, menor, com o mesmo formato descrito acima (*piriforme ou circular, com fundo chato*), cordas metálicas, tocado com plectrum ou com os dedos, trastes metálicos fixos, e amplamente utilizado pelas classes populares desde o século XVI no oeste europeu. Difere das violas pelo formato e dos alaúdes pelo fundo chato, cordas metálicas e trastes fixos. Alguns autores, como Adrien Le Roy (França, XVI) publicaram obras para alaúdes, guitarras e *guitterns*.

As guitarras portuguesas encontradas hoje lá e cá, são *guitterns* e *citterns* com cravelhal metálico, diferente dos cravelhais daquela época, rústicos e de madeira. Constituem-se no mesmo instrumento e são tocadas com *plectrum*.

²⁹ WARD. J. M. *Sprightly and cheerful musick: notes on the cittern, gutttern and guitar in 16th- and 17th-century England*. LUTE SOCIETY JOURNAL XXI, 1979-81.

Esse instrumento, que identifiquei nas obras de Rugendas e Debret e que ora apresento, utiliza técnica análoga às violas e tem literatura musical própria, graças à sua ampla difusão nos Reinos de França, Inglaterra, Aragão, Suécia e Império Germânico no século XVI. A ilustração do **slide 13** demonstra uma obra do manuscrito *Osborn Collection Commonplace-book* que data de cerca de 1560.

Em **J. Playford's 'Musick's Delight on the Cithern', 1666**³⁰, temos uma imagem semelhante à do instrumento reproduzido por Debret em *Passatempo dos ricos*. Na figura de Debret, podemos observar que, pela posição de apoio do instrumento sobre a perna do executante, este dificilmente teria fundo oval, como o de um alaúde, nos remetendo ao *gittern*, de fundo chato.

Ilustração **10** – Playford: Cittern

THE Cithren is strung with eight Wyre Strings, which are divided into four Courses, two in a Course, Each Course hath his distinction and name according to the four several Parts of Musick: the first Course or smallest strings are called *Trebles*, the second *Means*, the third (which are usual of twisted Wyre) *Basses*, the fourth *Tenors*: the four double Courses do allude to the four single Rules or Lines on which all Lessons are written.

³⁰ Acesso em «<http://cbsr06.ucr.edu/archives>» 17/06/2006; 18h05min.

O próximo exemplo (**slide 14**) é um acervo de imagens encontradas na internet³¹ sobre *citterns* e *guitterns*, e está acompanhado de dois áudios para *cittern solo*³², também disponíveis na internet. Temos, por certo, que além das violas e alaúdes, *citterns* e *guitterns* chegaram ao Brasil. Certamente todos contribuíram na evolução da música brasileira e na técnica da viola. Porém, extinguíram-se ao longo dos tempos e a viola remanesceu, assim como sua denominação. Certa confusão de nomenclatura é evidente, ainda hoje, mas não obscurece sua história.

Elizabeth Agassiz, em *Viagem ao Brasil* (1865-66)³³, nos relata que no trecho entre Pará e Manaus-AM, assistiu a uma dança de índios acompanhada por uma *espécie de viola rústica, instrumento favorito das gentes do interior e orquestra comum de suas festas* (AGASSIZ, 1975; p.121). Fala-nos dos *sons plangentes da viola* até tarde daquela noite.

Para definirmos o instrumento mencionado, levaremos em conta a popularidade, à época, dos *citterns* nos EUA, de onde veio o casal para as pesquisas. Em artigo publicado na internet, Doc Rossi, *citternista* e pesquisador, fundamenta a popularidade e a nomenclatura do instrumento, amplamente conhecido como “*English Guittar – a cittern-type guitar*” no século XVIII, em artigos de jornais lá publicados e em periódicos especializados³⁴. Se Agassiz pretendesse descrever esse instrumento, usaria tal

³¹ Acesso em «<http://www.cittern.theaterofmusic.com/art>» 24/06/2006; 18h37min.

³² Acesso em <http://www.music.vt.edu/> 24/06/2006 18:45 e DEMARZI, Pasqualini. **The Rights of Man** (trad. arr. Rossi) Acesso em «<http://www.magnatune.com>» 24/06/2006 18:54:00; intérprete Doc Rossi.

³³ AGASSIZ, L. e AGASSIZ, E.C. Tradução: Edienne, J. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Belo Horizonte: Itatiaia e São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

³⁴ ROSSI, Doc. Artigo: *Citterns and Guitars in Colonial America*. Acesso em: «<http://www.musicintime.co.uk>» 24/06/2006; 17h08min.

denominação. Assim, entendemos que se referia à nossa viola (com enfranque).

E, como fato incontestável do uso de *cistros* no Brasil, encontrei em *Modinha: raízes da música do povo* de José Rolim Valença (1985)³⁵, uma foto do instrumento. A ilustração pretende focar o compositor Alberto Nepomuceno ainda jovem, sentado ao chão com uma criança no colo. Contudo, em primeiro plano, em pé e à direita, vê-se claramente um *cistro* empunhado pelo músico.

³⁵ VALENÇA, J. R. **Modinha: raízes da música do povo**; São Paulo: Empresas Dow, 1985.

Ilustração **11** – fotografia – músico com cistro (slide 15)

Uma tarde de domingo para tocar e cantar. Sentado no chão, com a criança no colo, está o famoso compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), que pregava: "... não tem pátria o povo que não canta em sua língua".

1.3 Música Impressa

Concomitante à viagem de Spix e Martius e às publicações de modinhas em Lisboa, temos a inauguração da imprensa brasileira. A viola, sempre descrita por viajantes como integrante de manifestações indígenas, negras e mestiças, sofreu discriminações nas regiões urbanas, onde a ópera e outros “modismos” europeus predominavam no fim do século XVIII³⁶.

Até mesmo a modinha, gênero reconhecidamente apreciado nos centros urbanos brasileiros, senão pela identificação (questionável por alguns autores³⁷) de sua origem nacional, certamente pelo seu caráter, sabidamente era acompanhada pela viola (por vezes, juntamente com o violão, no XIX) e foi substituída pelo cravo, primeiramente, em todas as publicações (exceto duas, a seguir) e, em seguida, pelo piano.

Sua designação surge como um sinônimo de *cantiga* no início do séc. XVIII. Dos autores que discutem suas origens citamos Renato Almeida em *História da Música Brasileira* que afirma ser um gênero português, mestiço de influência espanhola, através de *tyrannas* e *fandangos*, italiana e *uma prolação das serranilhas portuguesas* e canções românticas.

Já o polígrafo Antonio Ribeiro dos Santos, freqüentador dos mesmos saraus de Domingos Caldas Barbosa, afirma ser o

³⁶ SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, COLEÇÃO PROF. JOSÉ GALVÃO, Ed. Brasiliense, 1982, p.27.

³⁷ ARAÚJO, Mozart, *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, SP. Ed. Ricordi Brasileira, 1963, IV, pp. 25-44.

lundu e a *modinha* “a dissolução dos costumes da Corte” e acrescenta³⁸:

Essa praga é hoje geral depois que o Caldas começou a pôr em uso os seus rimances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido [...] Eu admiro a facilidade de sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico de graça dos estribilhos e retornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta.

O *lundu* foi denunciado ao *Tribunal da Inquisição em Lisboa* pelos *Familiars do Santo Ofício* da Bahia e de Pernambuco por ser uma *dança escandalosa* no final do século XVIII, segundo Humberto Franceschi. Foi investigado pelo Conde de Pavolide, governador de Pernambuco que relatou serem os movimentos de corpo (*dos pretos*) “ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela ou fôfas em Portugal, o *lundum dos brancos e pardos daquele país*” (FRANCESCHI;2004, p.70).

Ainda segundo Franceschi:

No princípio era apenas uma dança com pequenas pausas cantadas. Com a introdução do acompanhamento de viola tornou-se canção solista. Resultante dessa mudança, e sempre com boa aceitação, a dança passou a ser usada pelos músicos de teatro integrada a composições com textos de duplo sentido (FRANCESCHI; 2004, p.70).

O acompanhamento da viola teria, segundo o autor, determinado a transformação do gênero.

³⁸ FRANCESCHI, H. *Casa Edison*; Ed.:Petrobrás; 2004, p.70.

Quando recolhida em publicações como as de Milcent e Marchal³⁹, a modinha (e o lundu) sofria uma séria descaracterização, dada a sua transcrição de qualidade sofrível para o cravo. Esses acompanhamentos instrumentais constituíam-se, via de regra, de um *baixo de Alberti* ou de arpejos simples, como nos exemplos a seguir:

Ilustração 12 – Marília de Dirceu – (slide 16)

MARILIA DE DIRCEU

A Ex. = Sm.ª D. Maria Rodrigues Lobo ARIA XI Poesia de Thomaz Antonio Gonzaga
Lira xav, Parte II.

Allegretto

333 Por mor - to, Ma - ri - li - a, a - qui me re - po - to; *f* mil

re - trá es - tu - to o soim do ar - ras - ta - do e du - ro gri -

Adagio 1.º tempo

lhão, Mas ah! que não tre - me, não tre - - me de sus - to o meu co - ra -

ção o meu co - ra - ção o meu co - ra - ção.

³⁹ MILCENT, D. F.; MARCHAL, P.A.; *Jornal de Modinhas* apud Araújo, M; op.cit.

Ilustração 13 – Quem me ver aflito e triste (slide 17)

e acordes repetidos e repetitivos, pequenas alusões ao acompanhamento de árias de ópera, tão em voga no Brasil urbano do XIX, ou ainda, simplesmente, de um *baixo contínuo*.

Numa linguagem rica de elementos do *bel canto*, porém, furtada de elementos instrumentais naturais, seja do *pontead* ou *rasgado* da viola, seja do riquíssimo idioma do cravo ou do piano à época, a *modinha* se transforma, através de tais publicações, em uma declamação *melódico-melismática* do texto, acompanhada de pouco mais do que quatro ou cinco acordes órfãos de caracterização instrumental. Nem mesmo do Pe. José Maurício encontramos publicações dos acompanhamentos para a viola.

As únicas modinhas com acompanhamento notado para viola, foram publicadas por Francisco Domingos Milcent em seu periódico *Jornal de Modinhas*, Lisboa. Havia uma edição quinzenal, nos dias 1º e 15 de cada mês, com uma *Modinha nova*. Presumidamente, assim como nos acompanhamentos para cravo, estes também eram facilitados para que qualquer iniciante as pudesse tocar.

Ilustração **14** - duas guitarras (cistros) com viola (slide 18)

Este acompanhamento para duas guitarras e viola refere-se à *modinha* de Antonio da Silva Leite, Mestre de Capela

Ilustração 15 – modinha de Antonio da Silva Leite (slide 19)

41

N.º 19

Duetto novo del S. Antonio da Silva Leite
com Acompanhãm.º de duas Guitarras, Viola, e Baxo

Amor concede um premio ácus ta de tristes ais ácus
Amor concede um premio ácus ta de tristes ais ácus

ANDANTº

ta de tristes ais mais in d'apores se preço mais in d'apores se pre ço era
ta de tristes ais mais in d'apores se preço mais in d'apores se pre ço

bom era bom to mara eu mais e ra bom e ra
e ra bom to mara eu mais e ra bom

bom to mara eu mais to mara to mara to mara eu mais to mara to mara eu
to mara eu mais to mara to mara to mara eu mais to mara to mara eu

mais to mara eu mais to mara eu mais
mais to mara eu mais to mara eu mais

O *Improviso* a seguir, tem acompanhamento de *viola a solo*. Trata-se da *modinha* “Já gozei da liberdade” de Joze Roiz de Jezus. Novamente, o acompanhamento é bastante rudimentar e não utiliza demais recursos característicos do instrumento.

Ilustração 16 – acompanhamento de viola (slide 20)

Improviso com Acompanhamento de Viola, de Joze Roiz de Jezus. 56

Larghetto
Violla

Já gozei da liber. da. de quando ri... a. cos pas
to... res *Mas vi Mar cia si, quei pre... zo quem nunca ti... ve... ra... mores.*

2. *Chovem logo d'uras setas
Dos seus olhos matadores
No meu peito se cravaraõ
Quem nunca tiver á'mores*

4. *Oh tirana oh fera esquiua
Nãõ me aumentes minhas dores
Mas em vão teu nome invoco
Quem nunca... &c.^a*

6. *He pois Marcia monstro fero
Todos provaõ seus rigores
Eu por ella em chamas vivo
Quem nunca... &c.^a*

3. *Bella Marcia entãõ lhedigo
Por que sãõ tantos rigores!
Nãõ te fazes piedosa
Quem nunca... &c.^a*

5. *Vede em mim hum desgraçado
Vós oh tristes amadores,
Ex aqui de amor o premio
Quem nunca... &c.^a*

7. *Fugi della, fugi della,
Vós oh rusticos Pastores
Quando não direis comigo
Quem nunca... &c.^a*

Por fim, e não menos raro, o *Jornal de Modinhas* inclui um acompanhamento de *guitarra (cistro) a solo*. Em “*Tempo que breve passaste*” de Antonio da Silva Leite, o acompanhamento mantém o uniformizado *arpejo* sobre três acordes que não ultrapassam a nota *Sol* da segunda linha, no grave. O autor publicou um método em 1796 sob título “*Estudo para Guitarra*” que se refere a esse instrumento, o *cistro*.

Ilustração 17 – acompanhamento de guitarra (cistro) (slide 21)

Fato incontestável é que, na Europa do século XIX, a viola (ou guitarra barroca), bem como a guitarra clássica (ou

violão), encontrava-se em franca decadência nas camadas mais altas da sociedade, ao contrário do piano, presente nas salas de concerto e em grande parte do conteúdo musical impresso. Se, dentro do cenário intelectual brasileiro, procuravam na França o exemplo político a seguir, particularmente na segunda metade do século⁴⁰, podemos a este equiparar o movimento artístico, que tanto se espelhava nos padrões europeus.

Assim como a divisão dos ideais republicanos (somando-se aos de intelectuais monarquistas) produziu material satírico, utilizando os símbolos criados ou copiados da república francesa, a *modinha* foi utilizada com os mesmos propósitos. Cândido Inácio da Silva e Araújo Porto Alegre compuseram *Lá no Largo da Sé*, cujo texto critica a tendência de importar produtos e cultura, e denuncia o estágio em que se encontrava, por assim dizer, a nossa *moral política*:

Lá no Largo da Sé Velha

‘stá vivo um longo tutu

Numa gaiola de ferro,

Chamado surucucu.

Cobra feroz

que tudo ataca;

‘té d’algibeira

tira pataca

Os estrangeiros dão baile

Prá regalar o Brasil;

Mas a rua do Ouvidor

É de dinheiro um funil

Lindas modinhas

Vindas de França,

Nossos vizinhos

Levam na dança

Bravo! À especulação

São progressos da nação

Bravo! À especulação

São progressos da nação

Água em pedra vem do norte

⁴⁰ CARVALHO, J. M. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 13ª ed. 2003.

*Prá sorvetes fabricar;
Que nos sorvem os cobrinhos
Sem a gente refrescar.
A pitanguinha, cajú, cajú
Na goela fazem taratatá!*

*Bravo! À especulação
São progressos da nação*

O autor da música do nosso Hino Nacional, Francisco Manuel da Silva, compôs a modinha *A Marrequinha*, exaltando o generoso apelido das mulheres (ou de suas partes) que à Rua das Marrecas exerciam sua profissão; o Dr. José Maurício Nunes Garcia, filho do Padre, médico, músico, pintor e poeta, publicou, em parceria com Araújo Porto Alegre, a modinha *Fora o Regresso* no periódico *A Lanterna Mágica* (nome dado às primeiras invenções de projetores da 7ª arte).

*Aprender artes, ofícios,
Estudar anos inteiros,
Enriquecer aos livreiros,
Só o faz rombo sandeu...*

*P'ra ser rico, nobre e sábio,
Com mil outros galardões,
Basta só nas eleições,
Fazer papel de judeu...*

*Cartinhas amáveis,
Chapinhas estáveis,*

*Decora um rapaz seis frases,
De um autor ou libelista,
Ei-lo já com longa vista,
Novo regenerador.*

*Prometendo o sol e a lua
Cabala, sai deputado;
Vende o voto, é magistrado.
E já visa o Senador.*

*Que moço de tino!
É um poço de fino!*

<i>Troquinhas notáveis,</i>	<i>Menino de trôço!</i>
<i>Urninhas mudáveis</i>	<i>Carôço ladino!</i>
<i>E os manganões espertalhões,</i>	<i>Chegou a idade da liberdade;</i>
<i>Com mangações aos toleirões!</i>	<i>Que f'licidade p'ra humanidade!</i>
<i>Tudo agiganta o progresso,</i>	<i>Tudo agiganta o progresso,</i>
<i>Viva o amor! Fora o regresso! [...]</i>	<i>Viva o amor! Fora o regresso!</i>

O ideal republicano, dividido, não poderia contemplar a realidade como se apresentava. Preponderante era a formação de um ideário apresentado sob forma de simbologia que o identificasse. Assim sendo, tudo o que se mostrava retrógrado ou anacrônico, incluía-se a viola, deveria tão simplesmente desaparecer. O sucesso de tal façanha se fez refletir até recentemente, quando a *viola* ainda desconhecia determinados palcos.

O gênero de música *modinha*, então muito popular, prestou serviço à crítica política, sendo empregada como expressão satírica do povo que, provavelmente, se ria de seus alvos. Acredito ter mesmo provocado *ira* em certos políticos.

O frontispício do *Jornal de Modinhas* dá a localização da *Real Fábrica de Muzica*, na *rua direita de S. Paulo defronte da Moeda*, perto, o bastante, do “governo monarquista”.

Ilustração **18** - frontispício do *Jornal de Modinhas* (slide 22)

Ilustração **19** - detalhe da ilustração anterior

1.4 A viola e a era 'fonográfica'

A modinha se apresentava, muito comumente, com o acompanhamento do *dueto* viola/violão. Na descrição do instrumental por César das Neves (1895; vol 2., p.XIV) a *viola d'arame* é instrumento citado em diversas regiões.

Ilustração 2 - NEVES (1895; vol.2;p.XV) (slide 23)

Essa formação instrumental, típica do início do século XIX, foi radicalmente perseguida por Rui Barbosa e seus pares (ver próximo capítulo). E já no final do século XIX, não há registros impressos do *dueto instrumental*, fortemente vinculado ao gênero musical.

Contudo, Cornélio Pires e sua habilidade de *arremedá nós*⁴¹ (os caipiras), ressuscita o instrumental e a modinha, agora

⁴¹ NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p.101.

em seu gênero *caipira* ou *rural*, através do Rádio, após grande campanha direta de difusão pelo interior do Estado. Seu sucesso teve forte raiz no movimento intelectual paulista que abertamente apoiou as manifestações culturais do campo. O filão de mercado interessou à Columbia em São Paulo e, logo depois, à Vitor no Rio de Janeiro. A partir de então, a história desse gênero, e indiretamente da dupla de instrumentos, é contada por Rosa Nepomuceno (1999).

Em *Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de discos do Brasil*⁴², Cardoso descreve a permanente ebulição de sua singular personalidade. A partir da publicação de seu livro *Musa Caipira* em 1910, tornou-se um dos escritores mais vendidos no Brasil, à frente de Monteiro Lobato, seu editor. Promoveu uma imagem do caipira diferente daquela em voga - indolente, desanimado e pouco inteligente (o Jeca Tatu de Lobato) - tentando reabilitá-la. Falava de um homem cheio de espertezas, simplicidade e finura, capaz de façanhas e de se sobrepor às injustiças e ao enfatuamento dos citadinos, com ricas peculiaridades de formação (CARDOSO;1986,p.5).

Contou com o auxílio de seu sobrinho e radialista Ariovaldo Pires (o *Capitão Furtado*) para a promoção de seus *caipiras*. Ariovaldo, que também obteve *frutos* desse *produto cultural* (o *caipira*), conta sobre o momento da proposta de Cornélio a Alberto Jackson Byington Junior da Colúmbia, para a produção de *discos caipiras* com anedotas e violeiros autênticos do interior do Estado: *Meu amigo, eu não posso estar em carne e osso em todos os lugares aonde eu gostaria de ir. Então irei em*

⁴² CARDOSO Jr., A. *Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de discos do Brasil*. Sorocaba: Fundação Ubaldino do Amaral/Delegacia Regional da Cultura de Sorocaba, 1986.

conserva. E, pagando suas produções do próprio bolso, trouxe a público a *Turma Caipira Cornélio Pires*.

Como a proposta havia interessado à indústria fonográfica de São Paulo, *Mandi*, Manoel Rodrigues Lourenço, antigo companheiro de Cornélio, escreveu à Victor no Rio de Janeiro que imediatamente comprou a idéia e formou a *Turma Caipira Victor* (CARDOSO;1986,p.13), chegando a montar um estúdio de gravação em Piracicaba.

De outro lado, Ariovaldo Pires deu continuidade à empreitada através de seus programas nas Rádios Cruzeiro do Sul que migrou para a Rádio São Paulo, (*Cascatinha do Genaro*), depois para a Tupi carioca e Nacional, além da Difusora de São Paulo (*Arraial da Curva Torta*) que lançou *Tonico e Tinoco*. A partir de então, estava proclamada a *era caipira* na mídia paulista.

Música Caipira: da roça ao rodeio foi escrito em homenagem ao compositor e violeiro João Pacífico. Nascido em Cordeirópolis, veio para São Paulo com 15 anos, em julho de 1924. Morreu em Guararema-SP em sua moradia na fazenda (e por gentileza) de um amigo, o músico Frederico Mogentale, em 30 de dezembro de 1998. Autor de *Cabocla Teresa*, *Pingo d'Água* e *No Mourão da Porteira* viu as grandes transformações culturais promovidas pelo sucesso e esquecimento das *lonas de circo*, arrebatadas pela TV.

A autora Rosa Nepomuceno contrapõe a antônima morte de Leandro, da milionária dupla com Leonardo que, dentre muitas outras, se serviu do filão de mercado e das transformações do *gosto popular*: do acompanhamento de viola nas modas caipiras ao *megashow* de *parafernália* eletrônica áudio-visual no acompanhamento de canções *bregas* e/ou

românticas; da temática rural, do moço pobre trabalhador à *festa de rodeio* com ritmos do *country music* de Nashville. E destas transformações resultou a exclusão do som considerado rural, antes *mote* do sucesso de Lázaro e Machado, Zico Dias e Ferrinho, Raul Torres e Serrinha, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, irmãs Galvão e da *viola*.

1.5 Buscando raízes

A partir da década de 1990, vê-se um levante do instrumento por alguns músicos que, embasados em suas heranças familiares *caipiras* ou *sertanejas*, prepararam-se no estudo da música através do violão, na medida em que o ensino da viola nunca fora institucionalizado⁴³ e seguiram os passos dos grandes mestres violeiros: Roberto Corrêa tem em Zé Coco do Riachão um ídolo e Ivan Vilella gravou um CD sobre Tião Carreiro, uma de suas inspirações. Uma nova geração de violeiros ‘cultos’ tem agraciado o público citadino e, até mesmo, conquistado algum lugar na mídia. Paulo Freire chegou a receber prêmio Sharp em 1995, como revelação instrumental à *viola*.

Talvez a causa desse recente *movimento de resgate cultural* tenha outra razão. O sociólogo e autor de *Cultura e educação na roça, encontros e desencontros*⁴⁴ arrisca dizer que:

[...] pela numerosa e densa concentração populacional, a cidade de São Paulo é culturalmente o maior aglomerado caipira e sertanejo do Brasil. Com a diferença de que são pessoas culturalmente agrícolas empregadas em atividades não-agrícolas”.

⁴³ Por iniciativa de Ivan Vilela, recentemente foi aberto um curso de Bacharelado em Viola na USP-Ribeirão Preto (2005). Contudo, não há curso preparatório de nível técnico institucionalizado que atenda à atual demanda. Iniciativas individuais, com base em ‘aulas particulares’ ainda são a melhor alternativa para a preparação básica necessária.

⁴⁴ MARTINS, J. de S. Revista USP: São Paulo; nº 64, p. 28-49, dezembro/fevereiro 2004-2005.

Nesse artigo, Martins, motivado pela ignorância (e preconceito) das correntes de mensagens eletrônicas que veiculam os *erros no ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio* (famosas *pérolas* utilizadas como sátira até pela TV), procura demonstrar a razão das chamadas ‘incorrekções gramaticais’, critica o ensino autoritário e impositivo - modelo supostamente *regenerador* do analfabetismo que incomoda as autoridades nos dados estatísticos, aponta a existência de um dialeto *caipira* – descendente do *nheengatu* de Anchieta - *a língua geral* proibida no século XVIII pelo rei de Portugal e comenta a vasta produção cultural dos violeiros em São Paulo, Estado e Metrópole, atualmente.

Se para cada viola caipira da região metropolitana de São Paulo houvesse uma lâmpada azul bem acesa, tenho certeza de que ia mudar a cor do brilho paulistano na foto do satélite.

Assim, a viola tem reconquistado um lugar urbano, ainda muito pequeno, a partir, contudo, de seu histórico *caipira-sertanejo*. As buscas em seu passado mais distante ainda não foram realizadas, mesmo porque, o interesse ou *gosto* daqueles que a procuram reside no passado recente da aventura de Cornélio Pires e seus companheiros.

A Viola e a Sociedade

2. Ele Viola

Do Provençal *Viola*, instrumento musical de cordas análogo ao violão na forma e à guitarra no som, com dez ou doze cordas dispostas duas a duas (MICHAELLIS, *verbete*⁴⁵). Também conhecida como *Viola Bastarda*, (antigo ou antiquado) *transição* entre a viola da gamba e a viola de braço.

Encontramos, ainda:

Guitarra: do árabe *Kîtâra*⁴⁶, este do grego *Kithára* - Instrumento musical de cordas semelhante à viola, com as cordas afinadas em mi, lá, ré, sol, si, mi (*sic*); *gíria*: Espécie de prensa de ferro com que certos ladrões fingem fabricar papel-moeda, enganando otários aos quais a vendem. *Guitarra francesa*: violão; *Violão*, instrumento musical de cordas com a caixa de ressonância em forma de 8, com seis cordas, que se ferem com os dedos; *guita*, do latim *vitta*, barbante fino; *gíria* - dinheiro, gorjeta⁴⁷.

Procurando a etimologia da palavra em dicionários da língua portuguesa, encontrei, também, seu uso na Ictiologia:

⁴⁵ WEISZFLOG, Walter (Ed.) MICHAELLIS: **Moderno dicionário da língua portuguesa**. SP: Companhia Melhoramentos, 1998.

⁴⁶ De acordo com o compositor e pesquisador belga Leo Kupper, na Pérsia, significava “quatro cordas”.

⁴⁷ FOX, H. **A new Latin and English Dictionary**, Londres:1756 – tradução minha.

*arraias vivíparas [...] que no contorno são algo semelhantes a uma guitarra [...] e [...] cascudo-viola*⁴⁸.

O verbete *viola* no dicionário *Michaellis*, aponta, em primeiro, para o instrumento musical e, depois, para o uso na Ictiologia, na Botânica e, em seguida, trata da conjugação do verbo *Violar* – *Infringir, Quebrantar, Transgredir, Profanar [...]*.

É fato que a designação do instrumento se confunde com suas representações sócio-culturais, tanto no Brasil de hoje, como já em Portugal da época das navegações.

Lendo o trabalho de Santuza Cambraia Naves⁴⁹, me dei conta de que, ao tratar da Viola, diversos autores denunciavam alguma forma de proibição relatando, por vezes não diretamente, restrições ao seu uso. Percebi a relevância do tema enquanto justificativa para aquilo que viria a ser a *História da Viola no Brasil*.

Amplamente estudada por Ernesto Veiga de Oliveira (1966) em Portugal, que relata uma representação apresentada ao rei D. Afonso V em 1459 dos Procuradores de Ponte de Lima, em que se alude:

[...] aos males que por causa das violas se sentem por todo o Reino; e pelas gentes que delas se serviam para, tocando e cantando, mais fàcilmente escalam as casas e roubarem os homens de suas fazendas, e dormirem com as suas mulheres, filhas

⁴⁸ WEISZFLOG, W. op.cit.

⁴⁹ NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular — Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998. 236p.

ou criadas, que, ‘como ouvem tanger a viola’,
vamlhes desfechar as portas
(OLIVEIRA,1966,p.127).

Oliveira complementa:

[...] e temos disto um exemplo vivo na carta de D. Afonso V, de 27 de Junho de 1455, em que ‘é concedido perdão a Henrique Frois, criado de João Vaz de Almada, por um desaguizado havido com as autoridades, em Évora, ‘uma hora depois das onze, com outros tocando viola’.

A carta foi escrita quatro anos antes da representação dos Procuradores de Ponte de Lima. Não nos foi relatada a Legislação que tornou o uso da Viola *depois das onze* um crime passível de pena (e, conseqüentemente, perdão). Talvez seja esta a primeira *proibição direta* documentada ao uso da Viola.

José Ramos TINHORÃO (1998, p.26-27), baseado em texto de Gil Vicente, infere o uso da viola no acompanhamento de cantigas urbanas, apesar de que:

[...] por certas particularidades das situações descritas, pode supor-se – com boa probabilidade de acerto – que aqueles primeiros cultores da canção produzida para o individualismo burguês das cidades não usariam todos o mesmo tipo de viola. [...] a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na *vihuela* espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres como Garcia de Resende, com suas seis ordens de cordas próprias para execução ponteada, ou dedilhada, que fazia supor para seu uso um estudo de música mais aprimorado.

Garcia de Resende, nascido em Évora (1470), trabalhou na câmara de D. João II como secretário particular e, depois, como secretário-tesoureiro da embaixada de D. Manuel I. Era poeta, cronista, arquiteto e músico. Suas trovas sobre a morte de Inês de Castro são consideradas o mais antigo documento poético sobre o assunto⁵⁰. Tal formação e obra pressupõem o alto nível intelectual deste ‘também músico’ que escolhera a viola por instrumento de uso.

A viola renascentista de seis ordens nos é conhecida como *vihuela*, do espanhol, tendo vasta obra instrumental nas cortes de Espanha. Simultaneamente, apareceria uma outra viola em Portugal com 4 ordens de cordas, que TYLER (1980) acredita utilizar cordas metálicas. Sobre estas, Tinhorão comenta:

[...] apareceriam então as violas mais simples, chamada às vezes de guitarras, menores no tamanho e com número de cordas reduzido geralmente a quatro ordens, e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar *de golpe* ou *de rasgado*, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita.

Se Tinhorão estiver correto (e a evolução técnica do instrumento reafirma a sua utilização *amadorística* nos dias atuais), as cordas metálicas, que suportam melhor os golpes *de rasgado* (ou *tocá-la de golpe*, conforme o texto), também justificariam a proibição do uso após determinado horário dadas as características do alto volume alcançadas por aquela técnica. Ainda assim, o autor acrescenta outro documento que nos reporta, novamente, à restrição ao seu uso:

⁵⁰ Acesso em : <http://pt.wikipedia.org/wiki/Garcia_de_Resende>; 21/08/2006 às 00:09h.

[...] em 1650, D. Francisco Manuel de Melo já podia acusar a perda de prestígio do instrumento junto às pessoas de melhor qualificação da cidade, tão baixo descera seu uso na escala social. Em seu tratado de moral doméstica intitulado *Carta de Guia de Casados*, ao criticar a novidade do uso, pelas mulheres, de certas capinhas que não julgava decentes, escrevia o moralista: ‘e já é tão vulgar o uso das capinhas, que isso mesmo pudera ser o meu desprezo; podendo-se com mais razão dizer pelas tais capinhas, o que dizia um pechoso pelas violas, que sendo excelente instrumento, bastava saberem-no tanger negros e patifes, para que nenhum homem honrado a puzesse nos peitos’ .

Trata-se de um aristocrata respeitado por sua obra literária. Francisco Manuel de Melo teve vida conturbada, dentre a carreira militar a serviço da coroa espanhola, com direito à *Ordem de Cristo* entregue por Felipe IV, serviços diplomáticos para a coroa portuguesa e sua prisão e degredo para o Brasil por envolvimento em um homicídio. Viveu na Bahia por três anos e regressou a Portugal após a morte de D. João IV. Foi durante a prisão que sua *Carta* a um amigo que “*se ia casar*” foi publicada em Lisboa (1651) ⁵¹.

⁵¹ Acesso em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Manuel_de_Melo>; 21/08/2006 às 20:31h. No texto lá fornecido, consta: pela sua extensão, é considerada, acima de tudo, um tratado de moral onde se defende o “*casamento* de razão” em detrimento do casamento originado pela paixão, considerado por ele apenas um acto irracional que leva facilmente a uma vida conjugal instável e infeliz (“amores que a muitos mais empeceram que aproveitaram”), ao contrário do casamento que se funda apenas no “amor-amizade” que, ao longo do tempo se vai afirmando pelo respeito mútuo e por uma intimidade crescente. A mulher é descrita nesta obra como o elemento que se deve submeter à autoridade do marido – não nega, contudo, as capacidades intelectuais femininas – é, até, dito que a mulher tem faculdades mentais em muitos aspectos superiores aos homens – o que as tornariam, por consequência, mais perigosas: “aquela sua agilidade no perceber e discorrer em que nos fazem vantagens é necessário

O tratamento dado aos *negros* no texto acima e seu vínculo à viola, perdurou até o século XIX, visto que foi recolhido um lundu em 1868, classificado como *tango* por César das Neves⁵², cujo texto reafirma tal vínculo, além de exaltar o desprezo pela etnia (**slide 24**):

Ilustração 3 – Texto lundu em César das Neves – vol.2, p.53.

Quanto às duas modalidades de viola, é provável que o mesmo tenha ocorrido no Brasil, já que um levantamento realizado em CASTAGNA (1991), *Fontes Bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil dos séculos XVI e XVII*, demonstra grande divergência nos preços do instrumento,

temperá-la com grande cautela”. O autor defende, por isso, que a mulher não deve cultivar demasiado a sua inteligência e que os únicos livros a ela adequados são “a almofada de coser”. Ao homem, cabe ser sério, fugir dos vícios e dedicar-se ao lar e à esposa. Reflexo da época, contudo, são perdoados alguns deslizes do marido (sendo dados, mesmo, alguns conselhos em relação aos filhos bastardos) [...].

⁵² NEVES (1895; p.53).

beneficiando, em um deles, a viola de seis ordens cuja descrição é explícita. Do Cartório de Órfãos da Vila de São Paulo – séculos XVI e XVII, temos:

- Testamento de Mécia Roiz, datado de 13/07/1605, onde consta “hua viola avaliada em tresentos e vinte rs.320”;
- Inventário de Balthazar Nunes, datado de julho de 1623, menciona “Uma viola de seis cordas avaliada em quatro pesos 1\$280”;
- Inventário de Leonardo do Couto (03/08/1650) – “foi avalliada hua viollla em hua pataca que são trezentos e vinte reis, \$320”; ainda do mesmo, o Quinhão dos órfãos (04/08/1650) – “hua viollla em hua pataqua - \$320”;
- de Sebastião Paes de Barros (25/12/1688) – a Arrematação da viola - “Foi arrematada uma viola por não haver quem por ella mais desse em Domingos Alvres em dois mil e duzentos e quarenta réis o qual dinheiro se entregou [...]”.

Tais documentos levam à conclusão de que, apesar da ausência de descrição, havia, de fato no Brasil, instrumentos destinados à classe de poder aquisitivo mais alto, construídos com maior requinte de detalhes, e outras violas de características rústicas, avaliadas, até onde sabemos, em \$320 réis. Somamos a este argumento, a viola de Anna Maria Kieffer datada de 1792, que contém 5 ordens de cordas (3 duplas na região aguda do instrumento, e 2 triplas, no grave).

A partir da *Carta de Guia de Casados*, não encontramos outras proibições diretas ao uso da viola, mas aos seus compositores/instrumentistas, ao gênero de música a ela atribuído e ao violão, seu descendente direto já em uso a partir do início do século XIX no Brasil.

Em *Domingos Caldas Barbosa* (TINHORÃO; 2004), o autor transcreve pequeno trecho do romance *As mulheres de mantilha* de Joaquim Manuel de Macedo, escrito em 1870-71,

narrativa que se passa no Rio de Janeiro no período de 1763 a 1767 onde se lê:

[...] Lundu novo! [...] e tomando a viola. - Por que não o cravo? – O cravo é mais nobre, pertence à chácara e baladas: o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola, que é o instrumento do povo (TINHORÃO;2004,p.25).

E, citando um trecho de Hernani Cidade em *Bocage, a obra e o homem* (1950, p.60) onde Tinhorão tratava das rusgas entre Caldas Barbosa (o mulato brasileiro que se auto-intitulava Lereno) e Manuel Maria Barbosa du Bocage, deste último:

Chamaste grande, harmônico a Lereno,
Ao fusco trovador, que em papagaio
Coverteste depois, havendo impado
Com tabernal chanfana, alarve almoço,
A expensas do coitado orangotango.

No trecho, Bocage chama Caldas Barbosa de *papagaio* e *coitado orangotango* e, implicitamente, *otário*, em referência à sua generosidade por ter arcado com o lauto almoço servido a seu colega padre Agostinho de Macedo então expulso da Igreja e em dificuldades financeiras. A resposta do Lereno:

De todos sempre diz mal
O ímpio Manuel Maria,
E se de Deus o não disse

Foi porque não o conhecia.

A tréplica:

Dizem que o Caldas glutão

Em Bocage ferra o dente.

Ora é forte admiração,

Ver um cão morder a gente (TINHORÃO, 2004, pp.11-13).

Todo o trecho trata da vida de Domingos Caldas Barbosa em Lisboa (segunda metade do século XVIII), onde se tornara consagrado como improvisador de trovas e compositor de cantigas, lundus e modinhas, semeando provável inveja e, até, preconceito de seus *pares*.

Os efeitos diretos que os valores morais *lisboetas* tiveram sobre a música popular no Brasil, podem ser medidos em algumas referências.

Em uma dessas, a mais impressionante que li durante esta pesquisa, está a de Waldenyr Caldas⁵³ em uma publicação de pequenas proporções denominada *Iniciação à Música Popular Brasileira*, confirmando aquilo que muitos pesquisadores têm notícia, mas não encontram a fonte:

⁵³ CALDAS, Waldenyr - *Iniciação à Música Popular Brasileira*. SÉRIE PRINCÍPIOS; São Paulo: Ática 1985 (pp.18-19).

Não fosse a insensatez de Rui Barbosa, poderíamos hoje conhecer muito melhor em detalhe e importância este gênero musical. A 14 de dezembro de 1890, na condição de Ministro da Fazenda, ele baixou decreto ordenando recolher e queimar todo e qualquer documento relacionado com a escravidão. Depoimentos de negros e de pesquisadores, partituras e poemas sobre o lundu foram indiscriminadamente inutilizados por pessoas inaptas, que jamais poderiam imaginar que estavam destruindo parte significativa do patrimônio histórico e cultural do Brasil Império. Ao contrário, tanto elas (embora estivessem cumprindo ordens) quanto o Ministro esperavam que, com aquele ato, amenizassem a brutalidade histórica que foi a escravidão em nosso país.

Em mais de 20 anos de pesquisas minhas sobre a Viola de Arame no Brasil, nunca encontrei uma única partitura original, apesar de conhecer ilustres compositores que a tocavam como Pe. José Maurício e o já mencionado Lereno. Das partituras citadas por CALDAS (1985), algumas poderiam demonstrar o uso da Viola na prática solista ou no acompanhamento de lundus e outros gêneros. Se ensinando música à Viola, é certo que Pe. José Maurício escrevia em notação musical aquilo que realizava.

O descrédito a que foi submetida a Música Brasileira, ainda mesmo aquela classificada como *música séria*, fica mais notável em um pequeno parágrafo de Rossini Tavares de Lima no romance biográfico *Vida e Época de José Maurício*⁵⁴:

⁵⁴ LIMA, Rossini Tavares de. **Vida e Época de José Maurício**. São Paulo: Livraria Elo, 1941; 113 p.

Não tendo José Maurício deixado na lista de suas composições, a menor referência, a respeito dessa formosa obra (trata-se da Missa em Si Bemol), era-nos lícito ignorá-la. Certo de, porém, o sr. Alfredo Pinto entrando num leilão, ouviu o pregoeiro oferecendo um maço de musicas velhas e, como ninguém resolvesse comprar, gritou:

Dois tostões!

E, por essa quantia levou-as para casa com a idéia de que eram obras do padre José Maurício. Assim, graças ao sr. Alfredo Pinto pudemos ainda ter a felicidade de ouvir a Missa em Si Bemol. Aos olhos dos brasileiros desvendara-se uma jóia rara entre as muitas que nos legou José Maurício (p.50).

Adiante, LIMA (1941) nos relata que, de próprio punho em inventário de obras, José Maurício dá a localização da partitura de seu drama musical *As duas Gêmeas*: em casa do compositor Marcos Portugal, jamais encontrada.

Considerada como *velhas partituras*, sua Missa, patrimônio histórico-musical do Brasil, foi vendida em leilão por *Dois tostões*.

A história nos revela que parte importante dela foi destruída e, no meu entender, isso explica, parcialmente, a razão de não haver qualquer registro musical original do instrumento no Brasil. A outra parte, devemos ao uso muito difundido da Viola em folguedos de tradição oral, onde a prática e a memória são suficientes para sua difusão e continuidade.

A *cruzada musical* exercida pelo, então, novo governo republicano continuou demonstrando a luta de Rui Barbosa pelo

esquecimento das *práticas populares condenáveis*. Em Santuza Cambraia Naves (1998, p.236) encontrei outra proibição associada indiretamente à Viola (mais diretamente ao seu herdeiro Violão, já que era o instrumento utilizado pela primeira-dama de então) e ao *Corta-Jaca*, descendente direto do lundu, cujo acompanhamento relatado em diversas fontes, era comumente praticado à viola. Primeiramente, sobre Chiquinha Gonzaga:

[...] participou da campanha abolicionista e, logo depois, do movimento republicano. Desencantada mais tarde com o novo regime, escreveu *Aperte o botão*, cançoneta que, por seu teor irreverente, não foi bem-aceita pelo governo florianista. Suas músicas foram apreendidas e Chiquinha recebeu ordem de prisão [...] (p.29).

E sobre a primeira-dama:

Nair de Teffé, outra personagem feminina que, por suas atitudes inusitadas, surpreende o Rio do início do século. A primeira-dama, casada com o presidente Hermes da Fonseca, assumia um comportamento destoante tanto de sua origem de classe quanto de sua condição feminina, ao tomar aulas de violão — instrumento à época associado ao populacho — e ao manter um certo convívio com compositores populares, como Catulo da Paixão Cearense. Nair de Teffé radicalizou esse comportamento em 1914, promovendo no dia 26 de outubro uma apresentação musical de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete (p.29). A compositora executou ao violão o tango *Corta-jaca*, de sua autoria, o que provocou reações bastante negativas na cidade, como a de Rui Barbosa, comentando o fato em sessão do Senado Federal:

“[...] diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelas que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados, elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!”⁵⁵.

Não pretendo, aqui, analisar as razões, mas apontar as consequências. A partir da *cruzada musical republicana* (que durou, ao menos, 24 anos: entre o Decreto e a manifestação de Rui Barbosa no Senado), passamos a conceber dois gêneros de música: a *séria*, também chamada erudita ou clássica, e a *chula* ou popular, esta dividida em duas categorias – aquela incorporada pela mídia da época (permitida) e “a outra”, a da prática de rua e do campo. Instaurou-se oficialmente o *preconceito musical* na cultura brasileira, assim como sua estratificação em camadas de consumo. Podemos inferir a participação das altas instâncias da chamada Sociedade (aquela porção dos detentores do poder ou daqueles que dela queriam fazer parte) naquela *cruzada*. E na parte pré-conceituada foi inserida a Viola.

A luta de Rui Barbosa contra a música *chula* escancara o preconceito como fato oficial.

⁵⁵ DINIZ (1984:236-7) apud NAVES (1998).

Ainda como argumento velado contrário às práticas populares, gostaria de chamar a atenção para o estatuto do Conservatório de Música publicado pelo Decreto nº 8226 de 20 de agosto de 1881⁵⁶ (slide 25):

Ilustração 4 -estatuto do Conservatório de Música 1881

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 faceis) ;

De piano (peças difficéis) ;

De flauta ;

De clarineta ;

De rabeca ;

De violoncello e contrabaixo ;

De trompa e outros instrumentos de metal ;

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

Já na primeira página do Estatuto constatamos a discriminação aos instrumentos populares de então: viola, violão, demais cordas dedilhadas e percussão não constam do ensino no Conservatório. Acrescente-se a isso o privilégio do canto, como disciplina obrigatória a todos, e do piano que detém dois cursos de níveis diferentes (peças fáceis e difíceis). No

⁵⁶ Acesso em: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/>> 12/05/2006; 21h.

mais, as madeiras sofreram certa negligência, apesar de constarem da lista inicial, já que foram omitidos oboé e fagote e que, mais adiante, o estatuto prevê um único Professor para Flauta e Clarineta; e as cordas que tiveram seu instrumento mais difundido, o violino, juntamente com a viola (de arco) denominados *rabeca*. Aqui fica ainda mais evidente o preconceito, na medida em que a *rabeca* (termo comumente associado a violinos e violas d'arco rústicas) utilizadas nos mesmos eventos populares que a Viola de Arame, faz parte do Estatuto do Conservatório. Por certo, o nome do instrumento, apesar de se referir, no estatuto, aos violinos e violas de orquestra, não era tão vinculado às práticas *chulas* como o era o das Violas Brasileiras e do Violão.

TINHORÃO (1998,P.124) aponta uma anotação do inglês Sir George Staunton em visita ao Rio de Janeiro em 1792: sobre as senhoras cariocas que *amando a música apaixonadamente, tocam em geral cravo ou viola*. Podemos inferir que a *cruzada das violas* teve lugar, no Brasil, certo tempo depois.

Outra proibição direta, porém diversa da anterior, também carregada de simbolismos, é a das rodas de Viola aos Sábados em Toledo, MG, onde as mulheres não podem tocar Viola e, muito menos, se sentar na roda em volta da fogueira junto aos homens; ficam o tempo todo em pé, conversando. Esta me foi relatada em 2005 por Alice de Carvalho, paulistana que possui terra por aqueles sítios.

Alice, nascida em Santana (Zona Norte da Capital Paulista) é cantora, objetivamente interessada na cultura brasileira que reproduz. Toca Violão e Pandeiro para se acompanhar nas noites paulistas e, de *uns tempos para cá*, Viola.

Inocentemente e sem conhecimento das regras ela não apenas se sentou naquela roda, como também, tocou Viola e cantou junto com os homens de Toledo. Relatou-me que, depois do susto inicial que provocara, teve que cumprir o ritual completo da roda e, apesar de abstinência, após várias tentativas de recusa, *entornou um copo de pinga* em seguida à primeira música. Assim, lhe foi permitido continuar na roda. Foi *perdoada* por ser *da cidade, diferente, de fora* daquela comunidade. Mas o *perdão* veio após a *punição*; concluo que, para se tocar Viola na roda é necessário ser *pinguço*, adjetivo *masculino* em terras Toledenses.

Das formas de proibição direta relatadas, temos, na primeira: a Viola como representação daquilo que é oposição à *moral e aos bons costumes*; o instrumento está vinculado aos atos de *sedução, insídia, roubo e violação*, ou melhor, propicia tais atos (do verbo *violar...*).

Na segunda, podemos inferir tanto a consolidação da primeira como um simbolismo presente, importado junto com outros valores europeus (ou especificamente portugueses), no período da Colonização e que por via da tradição, permaneceu na cultura daquela região; ou, ao contrário, que por força da valorização do instrumento que propicia a diversão de *fim de semana*, às mulheres cabe, somente, ouvir e servir: problema cultural em relação às mulheres; ou, ainda, podemos considerar valores mistos da aculturação de tradições portuguesas com as indígenas no Brasil, as que atribuem funções aos instrumentos e as relacionam às funções sociais em suas tribos.

Em um texto de Okky de Souza prefaciando a publicação *Instrumentos Musicais Brasileiros*⁵⁷, encontramos:

Da mesma maneira que a fabricação dos instrumentos tem esse caráter de comunhão com a natureza, a função da música, na maioria das tribos, está mais ligada à reunião das pessoas do que à expressão individual. A diferença fundamental entre a arte das culturas indígenas e a ocidental (sic) [...] é que, para os índios, a música não é uma expressão isolada de um indivíduo, mas um retrato sonoro de toda a comunidade, um elemento de identidade da tribo onde ele vive (p.11).

Se tal função da arte indígena é verdadeira, e os estudos antropológicos a comprovam, também serve para definir a arte das populações rurais e litorâneas, onde a tradição insiste em prevalecer. Até o início das transmissões radiofônicas, o anseio pela expressão individual não era elemento relevante de migrações que tenha sido documentado, estas vinculadas a expropriações, melhores condições sociais etc. Com o advento das gravações iniciado por Cornélio Pires, o sucesso que atingiu duplas chamadas caipiras ou sertanejas passou a ser cobiçado por outros que, somente então, migraram para as grandes metrópoles. De então, há registros dessas migrações com o intuito exclusivo da fama associada à vendagem de discos e demais eventos conseqüentes. Fato é que esses músicos deixaram de compartilhar das relações do cotidiano, criando novos tipos de relação com suas comunidades de origem.

⁵⁷ LIMA, J. G. e OHTAKE, R. **Instrumentos Musicais Brasileiros** – Ed.: Rhodia do Brasil, 2000.

Quanto às funções dos instrumentos musicais, Lima, ainda nesse texto, explica: Para os índios Tukano (Amazônia) [...] *o sexo não está ligado ao instrumento em si, mas ao som que ele faz* [...] – que pode ser masculino ou feminino. E classifica: os instrumentos de sons sibilantes, como as flautas, são masculinos devido à associação ao silvo dos animais selvagens no momento da sedução; instrumentos de sons vibrantes são femininos porque amenizam a sonoridade sibilante, referindo-se a zunidores e aos cascos de tartaruga (p. 34). Acrescenta, ainda, que as flautas de pã são instrumentos de adolescentes e são associadas à fertilidade, contribuindo para a fertilidade dos animais e peixes (p.35).

Carlos Rodrigues Brandão, em toda a pesquisa de *Sacerdotes de viola* (1981)⁵⁸, não encontra sequer uma ‘mulher-violeira’. O mesmo posso dizer do texto de Roberto Corrêa em *Arte de pontear viola* (2000) e de Andréa Carneiro de Souza em *Viola instrumental brasileira* (2005).

BRANDÃO (1981) relata que na Aldeia de Carapicuíba se comenta a Festa de Santa Cruz em 1976, quando o pároco da Igreja:

[...] se autodenominou festeiro e separou à força a parte religiosa do folguedo da parte profana deixando a dança na segunda e restringindo sua presença e a de sua pequena equipe de auxiliares à primeira.

Assim, dentro da Igreja, provavelmente aconteceram: novena, missa, rezas e cantos de igreja sob o comando do padre,

⁵⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola: Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981. 282 p.

de acordo com descrição anterior de Brandão. E *da porta da igreja para fora tudo ficou por conta da gente de seu Mimi, depois que o padre já havia inclusive retornado à cidade de Carapicuíba* (p.133). À segunda parte pertenceriam a procissão que carrega a Bandeira de Santa Cruz, símbolo máximo da religiosidade daquele folgado, cantos dos devotos e, sem dúvida, a dança, também com conotação religiosa; dança-se para os Santos, como em São Gonçalo.

Investiguei a *Instrução Redemptionis Sacramentum: sobre algumas coisas que se devem observar e evitar acerca da Santíssima Eucaristia (Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos)* disponibilizada pela Cardeal Arinze⁵⁹, em busca de justificativa para a atitude daquele pároco. Em seu Cap. III – A celebração da santa Missa, 4ª parte – A união de vários ritos com a celebração da santa Missa, art.77, encontra-se o seguinte texto:

A celebração da santa Missa, de nenhum modo, pode ser inserida como parte integrante de uma ceia comum, nem se unir com qualquer tipo de banquete. Não se celebre a Missa, a não ser por grave necessidade, sobre uma mesa de refeição [159], ou num refeitório, ou num lugar que será utilizado para uma festa, nem em qualquer sala onde hajam alimentos, nem os participantes na Missa se sentem à mesa, durante a celebração.

Art.78:

Não está permitido relacionar a celebração da Missa com acontecimentos políticos ou mundanos, ou com

⁵⁹ Consegui a tradução para a língua portuguesa na Internet, acesso em: <<http://www.montfort.org.br>>28/05/2006;19:51h.

outros elementos que não concordem plenamente com o Magistério da Igreja Católica. Além disso, se deve evitar totalmente a celebração da Missa pelo simples desejo de ostentação ou celebrá-la de acordo com o estilo de outras cerimônias, especialmente profanas, para que a Eucaristia não se esvazie de seu significado autêntico.

E art.79:

Por último, o abuso de introduzir ritos tomados de outras religiões na celebração da santa Missa, são contrários ao que se prescreve nos livros litúrgicos, devem ser julgados com grande severidade.

Apesar do forte catolicismo inerente à manifestação religiosa registrada por BRANDÃO (1981), é provável que o pároco haja suposto profanização e/ou hibridismo cultural-religioso (misturado à concepção de *feira*) que viesse a ferir normas de celebração da Missa. De qualquer forma, à viola coube o vínculo com a manifestação profana e sua restrição ao culto, ao menos, naquele dia. Outros casos isolados não levantados neste trabalho poderão confirmar se há, verdadeiramente, uma institucionalização de tal estigma.

Em pronunciamento de Dom Geraldo Majella disponibilizado pelo Correio Debate, filiado ao Correio da Bahia, sobre o intercâmbio de rituais religiosos, o arcebispo de Salvador fala da utilização dos instrumentos musicais na Missa:

A Igreja Católica utiliza instrumentos típicos da cultura africana há décadas. No Brasil, isso foi iniciado na Bahia na década de 70, pois aqui temos uma das maiores concentrações de negros fora da África. Logo, não vejo problemas em utilizar tais instrumentos. Só que a sua utilização na liturgia

deve ser feita no momento certo, no lugar certo. Não podemos impor a toda a cidade o som do atabaque. Ele fica bem nas comunidades de origem africana. O fundamental é que não se perca o espírito de oração e de profundidade na liturgia. O uso de palmas e batuques deve ser muito bem feito, para não parecer que estamos em uma roda de pagode. Inovar por inovar é um sintoma de superficialidade. Os instrumentos musicais são meios, e não fins. Eles podem nos ajudar no canto, na alegria e na celebração. Mas não devem chamar mais atenção do que o conteúdo principal da liturgia. Tenho visto coisas muito bonitas aqui na Bahia, mas costumo dizer sempre que é fundamental chamar pessoas de fé, pastoralistas estudiosos, para orientar o que está sendo feito. Liturgia é também beleza, simplicidade. O excesso soa como mau gosto⁶⁰.

O enfoque dado à matéria do Correio da Bahia toma por princípio o aproveitamento da produção cultural local pelas respectivas paróquias, deixando aos seus responsáveis o julgamento dos “excessos” ou daquilo que “não deve chamar mais atenção”, caracterizando procedimentos individuais dos párocos, em oposição a uma institucionalização do que especificamente deve ou não ser proibido.

De outro lado e com bases firmemente opostas, o pesquisador Ivan Vilela comenta⁶¹:

[...] As festas religiosas que hoje encontramos nas roças, como as folias, eram comemorações urbanas, no entanto, na segunda metade do século XIX foram banidas das igrejas a

⁶⁰ Acesso em: <<http://www.correiodabahia.com.br/>> Fim de semana, 7 e 8 de agosto de 1999 “Intercâmbio de rituais religiosos”; 28/05/2006, 19:48h.

⁶¹ Vilela, I. *Na toada da viola*. REVISTA USP; São Paulo, nº 64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

partir do projeto de romanização da Igreja católica ocorrido no Vaticano que visava ao resgate das formas rituais ‘puras’, mais distantes das adaptações criadas pelo catolicismo popular. Assim, essas manifestações vão encontrando mais ressonância no mundo rural. [...]

Apesar de se referir a outro mote, o vínculo com a população rural, o artigo sugere uma restrição ao uso das violas na Igreja Católica como um todo, na tentativa de *romanização* da missa.

Para concluir a “história do estigma das *Proibições ou Restrições ao uso da Viola*”, levanto uma consequência do vínculo do instrumento ao simbólico caipira, fortemente influenciado pelas inserções de Cornélio Pires na produção urbana.

Primeiramente, é importante ressaltar que o termo *caipira* é dicionarizado com o significado:

1. Pessoa da roça ou do mato [...]

2. Indivíduo tímido e acanhado [...] ⁶².

Contudo, o texto da modinha sobre o entrave político entre conservadores e liberais portugueses, mostra outro significado vigente na primeira metade do século XIX (**slide 26**):

⁶² MICHAELIS (1998).

Ilustração 5 - "caipira" em Cesar das Neves

A nota de rodapé⁶³ confere o seguinte significado ao etmo *caipira*: *palavra brasileira que significa raça desprezível*. A *cantiga de rua* intitulada *Lindos Amores* foi utilizada, também, com texto alusivo ao mesmo mote (slide 27):

⁶³ NEVES (1893); vol.1; p.232.

Ilustração 6 - "caipira" em Lindos Amores

Novamente, em nota de rodapé, lê-se: *Caipira, era nome insultuoso com que se provocavam constitucionaes e miguelistas; parece que esta palavra viera do Brasil, e significa pessoa desprezível.*

Em NEPOMUCENO (1999), encontrei análise das transformações culturais sofridas no campo desde a década de 1980 sob influência das fortes mudanças econômicas que levaram o *agronegócio* à esfera das grandes exportações. Naquele contexto, surge a identificação do *peão de pick-up*, com filhos universitários, *microsystem* e antena parabólica com o *cowboy* norte-americano, cujo resultado pode ser compreendido no seguinte depoimento:

[...] a serventia da violinha de dez cordas virou, *malemá, som para boi dormir* ou para caipira intelectual fazer bonito para platéias de 200, 500 gatos pingados. ‘A música caipira foi a última trincheira a ser vencida pela indústria cultural imperialista, que já exportara para cá vários gêneros musicais. Agora entornava o caldo de vez’ — diz Antonio Carlos Tonca Falseti, mestre em História e caipira, formado pela USP e pelas modas de viola de Nhô Ico, seu pai, que nos idos de 40 e 50 integrou o Trio Bandeirantes, com Nhô Natinho e Barnabé,

prestigiados cantadores e violeiros da região de Bariri, interior paulista. Alguns mais pensam como ele — o mercado não.

Nesse ambiente de demarcação de territórios pelas diferentes facções sertanejas, as gravadoras alimentaram, evidentemente, o filão novo-rico (NEPOMUCENO;1999,p.203).

Ainda em NEPOMUCENO (1999), outros depoimentos de artistas vinculados à música caipira confirmam o abandono do instrumento. Xororó, da dupla com Chitãozinho, relata:

‘Queríamos ser modernos’, explica Xororó. E por moderno eles entendiam, na adolescência, já morando na periferia de São Paulo, usar guitarras e cabelos compridos (p.23). ‘Lá em qualquer cantão de Goiás, no Tocantins, o cara sabe quanto está valendo em dólar a arroba de boi’.

O violeiro Téo Azevedo:

‘Da música sertaneja-raiz essas duplas só conservaram o estilo de cantar em dueto’, pontua o violeiro e compositor mineiro (p.24).

Inezita Barroso:

A grande dama da vertente tradicional, Inezita Barroso, observa que o termo caipira ‘passou a ser pejorativo, sinônimo de brega, mal-vestido, idiota, velho [...]’(p.24)

Tinoco, da dupla com Tonico:

‘Você anda por essas fazendas e não vê mais aquela gente pela estrada, com a enxada nas costas’, fala

Tinoco, 78 anos, irmão do falecido Tônico (em 1994, aos 75 anos), tentando explicar sua adaptação aos novos tempos, que, segundo ele, mantém em atividade sua velha viola verde com cravelhas de madrepérola. Com muitos anos de roça, plantando café nas fazendas de Botucatu, onde viveu até 1941, ele também veio dar, com seus panos, panelas velhas e a viola enfiada num saco de farinha, no bairro da Mooca, em São Paulo, para tentar repetir a aventura de João Pacífico, 20 anos depois. Tentou o quanto pôde manter-se fiel ao seu estilo, recusando contratos com gravadoras, na década de 60, para não ceder às pressões de misturar guitarras ao som da viola. Mas nos últimos anos, mantendo seu repertório, rendeu-se ao som mais encorpado de alguns instrumentos eletrificados da banda de seu filho Tinoquinho, com quem passou a fazer dupla. ‘Música é feito roupa, sapato. Tem moda, e se a gente não se moderniza, fica pra trás. Mas nossa raiz não muda’ [...](p.24).

Assim, no momento em que o som da viola se transforma em “metonímia do universo caipira”, torna-se um instrumento anacrônico, perdendo o interesse das grandes massas, principalmente paulistas e, conseqüentemente, da indústria fonográfica nas últimas décadas do século XX.

2.1 O Recado do Morro⁶⁴

Pedro Orósio {*Oros* em grego - montanha; *Orion* na mitologia - gigante que nasce da Terra}, guia alguns homens pelas serras das gerais: seo *Alquiste* {*alquimia* - do árabe *al-kîmiyâ*, do grego *khymeía* - mistura de líquidos}, seo *Jujuca* {fazendeiro} e o *frade frei Sinfrão*. Junta-se o *Ivo da Tia Merência* (*Tia*, na mitologia grega, é uma ninfa da região de Delfos que foi possuída por *Zeus*; *Meras* são a personificação do destino de cada ser humano, do quinhão que lhe cabe neste mundo). Encontram aquele que, primeiro, ouve o recado: *Gorgulho* (pedrinhas) - “*um homenzinho terem-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico [...] que morava sozinho dentro de uma lapa [...] uma urubuquara [...] O nome dele, de verdade, era Malaquias*”- (profeta do Velho Testamento - personagem Bíblico que fala em ‘prevaricação’), o ermitão.

Em sua viagem pousam por diversos sítios (referência ao ‘Olimpo’): Jove (Júpiter), dona Vininha (Vênus), Nhô Hermes (filho de Zeus), Nhá Selenia (Lua), Marciano (Marte) e Apolinário (Apolo), este localizado “na vertente do Formoso - ali já eram os campos-gerais, dentro do sol”.

Desavenças por mulheres “má estória, que um bom gole bebido junto desmancha [...] Nisso que o Ivo pelos outros respondia também [...] (e de volta ao Olimpo): o Jovelino (Júpiter), o Veneriano (Vênus), o Martinho (Marte), o Hélios (da geração dos Titãs, Sol), o Dias Nemes (Némesis, filha de Nix, noite, para escapar de Zeus que com ela queria casar, toma várias formas e

⁶⁴ Todos os nomes de personagens relacionados à mitologia grega foram pesquisados em Grimal, P. (ed.) **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**, 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, S.A.; 1993.

personifica, efetivamente, a ‘Vingança Divina’), o João Lualino (Lua), o Zé Azougue (Mercúrio).

Quanto à oralidade explícita no conto temos: *Malaquias Gorgulho* passa o recado para seu irmão, o *Catraz* (mensageiro) que a repassa para o menino *Joãozezim* e só o bobo da fazenda, o *Guegue*, a ouve. Este a repete para o *Nomindome* (do latim *Nomines Domini* – em nome de Deus) o louco, que em sua *pregação* à Igreja é ouvido por *Laudelim Pulgapé* (do latim *laudator* – aquele que louva⁶⁵ - o músico com seu violão) que compõe uma *canção*. Através de sua composição, o *Recado do Morro* (da Garça) chega a *Pedro Orósio* em tempo de lhe salvar a vida.

O *Recado* cantado por *Laudelim*:

Quando o Rei era menino	Meus soldados, minha gente,
Já tinha espada na mão	Esperem por mim aqui.
E a bandeira do Divino	Vou à Lapa de Belém
Com o signo-de-salomão.	Pra saber que foi que ouvi.
Mas Deus marcou seu destino:	E qual sorte que é minha
De passar por traição [...]	Desde a hora em que eu nasci [...]
Não convém, oh Grande Rei,	A viagem foi de noite
Juntar a noite com o dia...	Por ser tempo de luar.
- Não pedi vosso conselho,	Os sete nada diziam
Peço a vossa companhia!	Porque o Rei iam matar.

⁶⁵ Fox, H. A New English-Latin Dictionary. Grã-Bretanha.

Meus sete bons cavaleiros	Mas o Rei estava alegre
Flor da minha fidalguia [...]	E começou a cantar [...]

Guimarães Rosa utiliza os *excluídos* da sociedade para receberem e retransmitirem o *Recado do Morro*: dois velhos ermitãos, uma criança, um bobo, um louco e, finalmente, o músico que o traduz em canção. Durante o conto, toda a sociedade escuta o *Recado*, mas, *de cima de sua soberba*, não o entende ou sequer dá a devida importância. Fica implícito o *descaso* de todos com aqueles personagens que falam - sem voz.

A viola conta a sua história através do repertório, que não pode ser dito em palavras. Esta pesquisa se utilizará de outros meios para traduzir o quanto é precioso o estudo analítico do acervo musical. Não me refiro apenas à Análise Musical, disciplina muito conhecida dos músicos, que detalha e teoriza estruturas e formas. Trata-se de estudo musicológico sobre o instrumento e sua linguagem técnica, emprestando ferramentas da Ciência da Comunicação, para classificar e agrupar elementos idiomáticos e sua notação. Dessa forma, tornará possível estabelecer uma analogia entre a História da Viola no Brasil e a Análise de seus recursos de linguagem, expondo, na primeira, a fragilidade das relações permeadas por preconceitos e, na segunda, suas conseqüências. Tal irracionalidade conduziu à proibição, restrição, *queima de arquivos* (sem me utilizar do *figurativo*) e demais perseguições a um instrumento musical, simbolicamente provido de *alma* em tempos de catolicismo dominante. A incoerência histórica predomina sobre a razão. E mais uma vez, o paradigma prevê uma ascensão, sempre através

do popular, até que, em pleno XXI, novas formas de restrição (ou as mesmas aqui apontadas) venham *a lhe calar*.

Parte II: Levantamento e análise de material musical – Fontes primárias

Alfabeto dos sons - códigos das cordas dedilhadas

3. Notação Musical em Fontes Primárias - Tablaturas

Toda transcrição musical implica em uma perda, seja dos elementos cuja codificação não existe no outro conjunto de signos para o qual se pretende transcrever, ou daqueles cuja codificação não fora prevista, na medida em que considerados contingentes e, portanto, sequer codificados em primeira instância.

Em artigo publicado na Revista Música⁶⁶, Lorenzo Mammi explica a notação musical como uma tradução do evento sonoro para símbolos visuais, funcionando como uma espécie de filtro. Aquele que compila já atua como um primeiro filtro; a notação escolhida, como um segundo, a intenção da compilação como um terceiro. Muitos outros filtros poderão ter lugar conforme a abordagem pretendida.

A presente pesquisa objetiva, dentre outros, demonstrar a evolução da técnica utilizada na viola com delimitação espacial e cronológica, sempre que possível. Ocorre que, em todas as fontes primárias de pesquisa histórica do período que abrange os séculos XV até o início do XVII, o texto musical encontra-se em notação específica para instrumentos de cordas dedilhadas, nomeadamente, em tablaturas ou em alfabeto musical.

⁶⁶ MAMMI, L. **A notação gregoriana: gênese e significado**. Revista Música; São Paulo, v.9 e 10, pp. 21-50, 1998-1999.

TYLER (1980,p.24) relata que:

“[...] sendo a música para *vihuela*, *viola* e *alaúde* idêntica em todos os aspectos, excetuando-se, talvez, o estilo regional, não é de se admirar que obras para *vihuela* tenham sido impressas para *alaúde* em antologias importantes publicadas por Pierre Phalèse, que também incluíram obras para guitarra de 4 ordens. Bartholomeo Lieto Panhormitano publicou um tratado sobre a técnica de *intavolare*, intitulado *Dialogo Quarto de musica...per intavolare...con viola da mano over liuto...*(Nápoles, 1559). Para ele, não havia diferença plausível entre os dois instrumentos[...]⁶⁷.

Este dado revela, primeiramente, a razão para o uso da mesma forma de notação musical para alaúdes, vihuelas e guitarras. Podemos atribuir o mesmo motivo à semelhança na utilização dos elementos da técnica em todos os instrumentos aqui tratados, excetuando-se a técnica de *rasgado* ou *rasgueado*, exclusiva das guitarras ou violas e dos cistros.

3.1 As primeiras tablaturas para cordas dedilhadas

As tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas mais antigas já encontradas datam da segunda metade do século XV e fazem parte do manuscrito da *Deutsche Staatsbibliothek* -

⁶⁷ Tradução minha.

Berlim (Ms. Germ. Qu. 719). As obras foram escritas em tablatura alemã no período de 1464 a 1469⁶⁸.

3.2 Tablatura Italiana

De acordo com o *Center for Bibliographical Studies and Research* da Universidade da Califórnia, campus de Riverside, as tablaturas italianas mais antigas já encontradas datam de 1505. O manuscrito localizado na *Bibliothèque Nationale* de Paris sob registro Mus.Ms.27 contém 104 páginas dedicadas a Danças e *Chansons*. A seguinte ilustração é de uma dança intitulada *Pavana Regia*⁶⁹.

⁶⁸ POHLMANN, Ernst von. *Laute, theorb, chitarrone: die instrumente, ihre musik und literatur von 1500 bis zur gegenwart*, Bremen:1982.

⁶⁹ Acesso em: <<http://cbsr.ucr.edu>> 10/09/2006.

Ilustração 7 – *Pavana Regia* – Anon. (slide 28)

O manuscrito não contém códigos para os ritmos, indicativo de que foi escrito para uso pessoal e o autor do manuscrito poderia ser o compositor das obras ou, ao menos, as conhecia, utilizando-se da notação apenas como recurso mnemônico.

As primeiras publicações datam, também, do início do século XVI. *Intabolatura de Lauto, Libro I* de Francesco Spinacino, Veneza (1507) contém tablaturas em estilo italiano que demonstram uma estrutura de composição polifônica ajustada às possibilidades técnicas do instrumento.

Ilustração 8⁷⁰ – Bassadans ‘La Spagna’ Libro I – F. Spinacino – p.16. (slide 29)

7

13

19

25

31

37

43

⁷⁰ A presente tablatura foi realizada a partir de ilustração fornecida em: <<http://www.cs.dartmouth.edu>>; 10/09/2006.

49

49 50 51 52 53 54

55

55 56 57 58 59 60 61

62

62 63 64 65 66 67

68

68 69 70 71 72 73

74

74 75 76 77 78 79

80

80 81 82 83 84 85

86

86 87 88 89 90

Também de Spinacino, uma reprodução facsimilar da *intavolatura* de obra vocal de Josquin de Pres, prática comum no período:

Ilustração 9⁷¹ – Intabolatura ‘El Bernardinace’ de Josquin de Pres por F. Spinacino (Slide 29a)

⁷¹ Acesso em <<http://cbsr06.ucr.edu/archives/images>>; 17/06/2006.

Intabolatura de Lauto, Libro Quarto de Joan Ambrosio Dalza, Veneza (1508), também em notação italiana, contém obras de caráter dançante e de estrutura homofônica. A ilustração a seguir se refere à dança intitulada *Piva*.

Ilustração 10 - *Piva* – J.A.Dalza (slide 30)

The musical score is written in Italian lute tablature on a six-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of letters (A, B, C, D, E, F, G) placed on the lines of the staff, with numbers (0-5) indicating fret positions. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The score is presented in a single system with multiple staves.

Como os exemplos demonstram, a escolha dos elementos musicais significativos para notação se resume a *pontos*, ritmo e compasso. Nenhum outro detalhe musical é revelado pela escrita. De acordo com Antonio da Silva Leite em *Estudo de Guitarra em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento*, Porto (1796), o termo *traste* designa tão somente a barra (naquele caso, de metal) com que se divide o braço do instrumento. *Meio-ponto* designa cada uma das divisões ou semitons; podemos concluir que o termo *ponto*, para este autor, se refere às notas em intervalo de tom inteiro.

Ilustração 11- *Estudo de Guitarra* - Antonio da Silva Leite (1796)
(slide 3)

Atualmente, *ponto* é sinônimo de casa, significando cada uma das divisões do braço do instrumento. Assim, a tablatura italiana utiliza números para indicar os *pontos*, que são colocados em linhas, código icônico (segundo MAMMI,1998) para as cordas do instrumento. As linhas são dispostas no sentido inverso da notação musical moderna: cima>baixo significa grave>agudo; mesmo sentido do instrumento em posição de execução. O segundo elemento significativo, *ritmo* ou *duração* das notas, é escrito através das mesmas proporções dos códigos convencionais da notação vocal, portanto, códigos simbólicos. A única exceção está na falta de repetição de um mesmo signo: nota-se apenas o primeiro de uma série de valores

iguais. Algumas tablaturas contém o ritmo integralmente escrito, à semelhança da notação convencional. O terceiro elemento, compasso, é descrito, também, pelos códigos da escrita convencional (Ilustração 5) que utilizam signos no início da

obra para as divisões binária e ternária (e **3**), além das barras verticais delimitando-os individualmente.

As ilustrações 21 e 23 reúnem outro elemento significativo, este ligado à técnica instrumental: os pontos localizados abaixo de determinados números indicam execução no sentido contrário à gravidade – para cima (literalmente). Diversos autores relacionam tal técnica à execução com os dedos *polegar* (para baixo) e *indicador* (para cima). Como veremos adiante, há documentação em fontes primárias de outras técnicas possíveis para a execução ponteada (FUENLLANA – 1554 apud TYLER – 1980).

A Ilustração 21 utiliza algumas linhas ondulares colocadas em passagens rápidas, suprindo, apenas naqueles momentos, a falta de codificação temporal. Além destas, pequenas barras ou pontos entre os números indicam execução simultânea das notas. Referência a estas, encontrei em Estevan Daça *El Parnasso* (1576).

Ilustração 12 - *El Parnasso* - Estevan Daça (1576) (slide 32)

The image shows a page from Estevan Daça's 'El Parnasso' (1576). It features two staves of musical notation. The notation is a form of early mensural notation where numbers (1, 2, 3, 4) are placed on or between lines to indicate pitch and rhythm. Above the staves, there are various symbols, including circles and diamonds, which likely represent different rhythmic values or ornaments. The text at the bottom right explains the use of 'puntillos' (dots) in the notation.

Los puntillos que ay en los espacios entre raya y raya, sirven de guiar los numeros que se han de dar juntos: y tambien sirven de guiar las figuras de canto de organo sobre los numeros que han de estar, como parece en el exemplo que puse arriba.

3.3 Tablatura Alemã

As obras de Hans Judenkünig do período de 1519 a 1523 estão escritas em tablatura alemã (exemplificada na ilustração a seguir).

Ilustração 13 – “*Ach Elslein, liebes Elslein*” – Hans Judenkünig, Viena, 1523⁷² (Slide 33)

⁷² Apud POHLMANN (1982, p.16).

A tablatura alemã utiliza *letras e números* em algarismos arábicos que se relacionam diretamente ao *ponto* (e à *corda*) que deve ser *pisado*. São *códigos indiciários*, de acordo com MAMMI (1998), na medida em que traduzem seqüências de notas a serem executadas. Ernst Pohlmann (1992) provê a seguinte ilustração que esclarece a relação *código x ponto*:

Ilustração 14 – Localização dos signos no braço do instrumento (slide 34)

(POHLMANN (1982, p.15))

5	e	k	p	v	g	ë	k̄	p̄	v̄
4	d	i	o	t	z	ä	ī	ö	t̄
3	c	h	n	s	z	ë	k̄	n̄	s̄
2	b	g	m	n	y	ê	ḡ	m̄	n̄
1	a	f	l	g	x	ä	f̄	l̄	ḡ

Trata-se de convenção baseada em códigos absolutos (um código significa um único *ponto* ou nota possível) na medida em que dispensa a utilização de linhas. Contudo, não havendo indicação de alturas específicas, podemos deduzir, tão somente, a relação intervalar entre as cordas e toda transcrição para notação musical implicará em sugestão possível de afinação para o instrumento. De acordo com a relação intervalar das cordas, uma mesma nota poderá ser resultante de mais de um ponto. Assim, em POHLMANN (1982), encontramos a seguinte *encordatura*: A d f# b e'.

3.4 Tablatura francesa

Ilustração 15 – *Drawe neare me and love me* – Jane Pickering *Lute Book* manuscrito (1616) (Slide 35)

É um dos estilos de notação mais difundidos na Europa ocidental para guitarras e alaúdes nos séculos XVI e XVII: utiliza linhas, como na tablatura italiana, porém, em sentido contrário àquela: cima>baixo significa agudo>grave. Ao invés de números para indicação dos *pontos*, os códigos são letras do alfabeto (exceto j) colocadas sobre as linhas. No exemplo acima, o ritmo é descrito integralmente. Além dos *pontos* e das durações (proporcionais), esta tablatura contém pequenos traços verticais, código este que, segundo Diana Poulton em *Lute Playing Technique* (*Lute Society* n.º.5; Londres-1981, p.19) significa que todas as notas devem ser pinçadas

simultaneamente, ou com o dedo *indicador* do agudo para o grave simultaneamente ao *polegar* na corda mais grave.

O flamengo Nicolas Valet em *Le secret des Muses* (Amsterdam – 1616-1618-1620) acrescentou traços diagonais que fazem referência à sustentação de uma mesma nota. Seu alaúde de 10 ordens tem suas cordas graves (além das 6 ordens pinçadas) tocadas soltas e representadas na tablatura pela letra a abaixo das 6 linhas, à qual é acrescido um traço para cada ordem de corda mais grave.

Ilustração 16 – Prelude (Slide 36)

3.5 Tablatura Espanhola

A tablatura espanhola, assim como a italiana, utiliza números como códigos para os *pontos* e tem a mesma direção vertical da tablatura francesa.

Ilustração 17 - *Pavana* do livro *El Maestro* (para Vihuela)- L.Milan (1535) (Slide 37)

A primeira publicação para guitarra de 4 ordens data de 1546. Os *Três libros de Musica* de Alonso Mudarra foram escritos para vihuela e guitarra. As obras para guitarra consistem em: quatro fantasias, uma pavana e uma romanesca intitulada *O guardame las vacas*.

Ilustração 18 – Fantasia del quinto tono (MUDARRA, 1546) (Slide 38)

Renaissance G

The musical score is presented in eight systems, each containing three staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, along with a 'rit.' marking in the final system.

System 1: The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various note values and rests, with a 'rit.' marking in the final system.

System 2: The second staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 3: The third staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 4: The fourth staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 5: The fifth staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 6: The sixth staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 7: The seventh staff continues the musical notation, featuring various note values and rests.

System 8: The eighth staff continues the musical notation, featuring various note values and rests, and concludes with a 'rit.' marking.

3.6 Técnica ‘Punteado’

Os trechos acima indicam a utilização da técnica denominada *punteado*, ou ainda, *pizzicato*. Miguel de Fuenllana⁷³, no prefácio de sua publicação “*Libro de Musica Para Vihuela...*” de 1554, fornece instruções sobre as três maneiras de tocar o *punteado*:

- Polegar e indicador da mão direita poderão pinçar as cordas alternadamente – a posição do dedo polegar deverá ser interna à do indicador, também chamada “posição em cruz”, muito difundida nos séculos XVI e XVII;
- Alternância entre os dedos indicador e médio. Esta técnica foi reaproveitada no final do século XVIII e é amplamente utilizada na guitarra clássica (ou violão) a partir da publicação de Gatayes (1800) para “guitare à six cordes”;
- Dedillo – que consiste em executar passagens melódicas rápidas com o movimento para cima e para baixo do dedo indicador.

3.7 Demais fontes primárias do século XVI

O *Center for Bibliographical Studies and Research* da Universidade da Califórnia (campus de Riverside) fornece uma lista de referências musicais históricas do século XVI para instrumentos de cordas dedilhadas com braço ainda existentes ou

⁷³ Apud TYLER (1980), p.79.

cuja existência é reconhecida como verdadeira, mas encontra-se perdida. Contém cerca de 550 itens e está disponível em <<http://www.library.appstate.edu/music/lute/bibl.html>>⁷⁴.

3.8 Outros signos

O século XVII é marcado por obras com maior detalhamento de notação, particularmente, no que diz respeito aos então novos elementos musicais chamados *agreements*, *embelishments* ou ornamentos. A técnica denominada *repicco* ou *rasgueo* era utilizada como tal.

A obra de Francesco Corbetta tem grande significado para o repertório das guitarras na medida em que, tanto a notação usada, como a precisão de detalhes nos permite a reconstrução da linguagem das guitarras do século XVII.

Em *La Guitarre Royale* (1671, p.9), Corbetta descreve cuidadosamente a execução dos ornamentos notados em sua tablatura.

⁷⁴ Último acesso em 17/06/2006.

Ilustração 19 – Ornametação em La Guitarre Royale – F. Corbetta (Slide 39)

A tabela de ornamentos indica a preocupação com novos elementos significativos. A ligadura, inexistente na notação do século XVI, passa a ter significado de ornamento, então denominada *Cheute* e, mais adiante em Nicolas Deroisier (*Lês*

Príncipes de la guitarre; 1696)⁷⁵, *Tirades* quando descendente; também *stracino* em italiano e *extrasino* em espanhol para ambos os sentidos. Com ela, diversos ornamentos puderam ser incorporados à linguagem das guitarras como *appoggiaturas*, *mordentes* e *trilos*.

TYLER (1980;p.89) listou 8 códigos diferentes para o *trilo* (também denominado *martellement*, *cadence*, *tremolo*, *trino* ou *aleado*) :

T ; T. ; .T. ; t ; (parecido com ou proveniente da ligadura arábica) ; x ; • ; .

Independentes da ligadura surgem dois outros elementos da técnica pontuada: *arpeggio* e *vibrato* (também chamado *tremolo* *sforzato*, *trillo* *sforzato*, *accento* ou *flatement*, *temblor*, *miaulement*, *plainte*). Este último se confunde com o *trilo* até mesmo na notação. Thomas Mace (*Musick's Monument* - Londres;1676) adota duas maneiras diferentes de executar o ornamento: aquele que chama de *shake* deve ser tocado como *trilo*; o *soft-shake* é apenas um *vibrato* alcançado com o movimento repetitivo da mão esquerda em direção à cabeça e ao corpo do instrumento enquanto pisa um único *ponto*.

O *arpeggio* é notado tanto pelo código , como , ou ainda por barras diagonais colocadas entre as letras ou números da tablatura, assim como pontos ou pequenas barras ao lado dos acordes. Algumas sugestões de execução do *arpeggio* foram dadas por diversos autores⁷⁶, dentre as quais:

⁷⁵ Apud TYLER (1980); p.101.

⁷⁶ J.H.Kapsberger, A. Piccinini, Perrine, P. F. Le Sage de Richée e outros.

Ilustração - POULTON (1981); p.11

ou

e

Ilustração - TYLER (1980); p.99.

Números colocados acima dos acordes definem o número de notas do *arpeggio*.

Outro ornamento, não sinalizado como tal em nenhuma das fontes mencionadas, porém, com característica única da linguagem instrumental das cordas dedilhadas⁷⁷ daquele período, é denominado *campanela*. Trata-se de característica sonora de instrumentos que incluem em sua *encordatura* os chamados *tons reentrantes*, ou ainda, afinação reentrante. Encontrei referência à *campanela* como “*modo moderno con que aora se compone*” em Gaspar Sanz (1674), “*regla primera de encordar la guitarra, y lo que conduce a este efecto*”. TYLER (1980, p.41) discute esse assunto sob o título *The five course guitar*.

⁷⁷ Incluindo-se, além das guitarras, os *cistros*, a *tiorba* e o *chitarrone*.

N el encordar ay variedad , porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas , sin poner ningun bordon , ni en quarta , ni en quinta. En España es al contrario ; pues algunos vñan de dos bordones en la quarta , y otros dos en la quinta , y à lo menos , como de ordinario , vno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos , pero para diversos efectos , porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidosa,ò acompañarse el baxo con algun tono , ò sonada , es mejor con bordones la Guitarra , que sin ellos ; pero si alguno quiera puntear con primor , y dulçura , y vñar de las campanelas , que es el modo moderno con que aora se compone , no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas , así en las

Este recurso foi muito utilizado no século XVII por diversos autores e seu efeito é causado pela ressonância de notas sustentadas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas.

Ilustração - *Preludio* - Sanz (1674) (Slide 41)

Ilustração 20 - Transcrição Preludio de G. Sanz (Slide 42)

Se, por um lado, a notação em tablatura proporcionou uma grande difusão dos instrumentos de cordas dedilhadas, também determinou seu quase total desaparecimento, em fins do

século XVIII na Europa, já que tal escrita é totalmente específica e requer do compositor grande conhecimento do instrumento. O aproveitamento do repertório das cordas dedilhadas por outros instrumentos era inibido pela escrita. M. de Perrine já denunciava o problema e publicou um livro de obras para alaúde em notação musical convencional. Aparentemente, não houve grande aceitação dos alaudistas em sua época.

Na medida em que as tablaturas foram sendo depreciadas, a produção musical para os instrumentos de cordas dedilhadas foi, proporcionalmente, diminuindo.

3.9 *Estilo Battente e o Alfabeto Musical (ou tablatura mista)*

Quando os organistas enfrentavam a leitura de complexas grades para o acompanhamento coral, criaram o *baixo cifrado* como recurso de leitura e improvisação de acordes⁷⁸. Os guitarristas, à mesma época, criaram outro tipo de notação que, como resultado, cumpria o mesmo papel; as razões eram, provavelmente, outras: estes instrumentistas já tinham um século de tradição na leitura de tablaturas e o *baixo cifrado* demandava leitura em notação musical. Além disso, a linha do baixo deveria, constantemente, sofrer alterações dadas à impossibilidade de execução integral nas guitarras. De outro lado, o *estilo battente* somava ao acompanhamento elementos timbrísticos e rítmicos que supriam a ausência da tessitura grave. A nova notação utilizava o alfabeto em letras capitais (*códigos simbólicos*), acrescida de números para designar os *pontos* no braço do instrumento e, em muitas delas, a *cruzeta* como primeiro código.

A ilustração a seguir contém o *Alfabeto* utilizado por CORBETTA (1648) transcrito para as tablaturas italiana e francesa pelo autor.

⁷⁸ Ver Agostino Agazzari, *Del suonare sopra il basso com tutti stromenti & uso loro nel concerto*; Siena:1607 e *Bassus ad Organum & Musica Instrumenta*, Lib.II; Venice:1608.

Ilustração 21- *Alfabeto* - F. Corbetta (Slide 43)

Apesar de não haver uma lógica tonal na ordenação dos acordes, este *Alfabeto* foi utilizado por diversos autores com pequenas modificações.

Em Gaspar Sanz encontramos *La Declaracion del Laberinto*, tábua de acordes dispostos em quintas descendentes e utilizada pelo autor *para componerse ... diferencias sobre qualquier tono*. A estrutura tonal passa a ser elemento significativo evidenciado pelo autor.

Ilustração 22 - Laberinto - Gaspar Sanz (1674) (Slide 44)

Relevante, também, é a inovação na codificação do sistema catalão de acordes, publicada em Minguet y Yrol (*Reglas y advertencias para tañer la guitarra*⁷⁹; Madri: 1774). Na ausência de codificação para os dedos da mão esquerda, o sistema prevê o desenho da mão em cada posição de acorde do Alfabeto e veste o(s) dedo(s) que não deve pisar as cordas com um anel.

⁷⁹ Segundo TYLER (1980; p.135), o original pertence à coleção particular do pesquisador inglês Robert Spencer.

Ilustração 23 - Sistema de acordes - Minguet y Yrol (1774)⁸⁰ (Slide 45)

Este gênero de codificação, *icônica* segundo MAMMI (1998), foi retomado e amplamente difundido no século XX em publicações para viola, violão e guitarra elétrica.

Cabe ressaltar que, junto com a codificação dos acordes, os autores se preocuparam em dar instruções sobre a técnica de *rasgado* ou estilo *battente*. Em Gaspar Sanz (1674),

⁸⁰ Acesso em: <<http://cbsr06.ucr.edu/>>10/09/2006.

encontramos *reglas* para golpear as cordas com a mão direita segundo a codificação demonstrada na ilustração a seguir:

Ilustração 24 - Instruccion de musica sobre la guitarra española - Gaspar Sanz (1674) (Slide 46)

As instruções fornecidas são bastante simples, apenas alertando o *curioso* para golpear no sentido das pequenas barras, respeitados os ritmos descritos. Lembrando que esse autor utiliza a tablatura italiana, as barras colocadas abaixo da linha (golpe para baixo) significam grave>agudo.

Já em Corbetta, temos uma riqueza de detalhes no mesmo ‘ornamento’, codificados através do tamanho das hastes (figuras rítmicas) e dos pontos a elas adicionados, retratando

com exatidão a técnica de mão direita a ser utilizada (código indiciário).

Ilustração 25 - *battente* - F. Corbetta (1671)

Tradução: Δ p p i m i m i Δ Δ Δ p p Δ

Δ = conjunto indicador, médio e anular ou quaisquer deles ou de suas combinações;

p = polegar

i = indicador

m = médio

Outro destaque é a preocupação do autor em transcrever detalhadamente para o emprego das cifras, a notação do baixo cifrado⁸¹, prática esta muito comum na Itália desde a primeira metade do século XVII. Suas instruções demonstram as cifras que deverão substituir cada baixo cifrado e permitem ao guitarrista se ater à notação em tablatura. Nesse momento, a tonalidade passa a ser um elemento importante para o guitarrista, até então, sujeito à relação intervalar e à tensão das cordas como parâmetro para definição de alturas.

⁸¹ Corbetta (1643) pp.79-86

Ilustração 26 - *Scala di musica* – F. Corbetta (1648)⁸² (Slide 47)

Os acordes não previstos no *Alfabeto* são detalhados na tablatura. Na tentativa de melhor esclarecer a codificação, o autor inova utilizando signos da notação convencional na tablatura, como a *clave* e sua *armadura*, que perdem seu significado naquele contexto, servindo, talvez, como lembrete/alerta para a tonalidade. Contudo, tais signos são dispensados nas obras impressas.

⁸² O segundo sistema deveria começar com a nota Fa no lugar do Mi escrito pelo autor.

Ilustração 27 – Misto Tablatura e Alfabeto – Corbetta (Slide 48)

Ilustração 28 – Instruções sobre *Baixo Contínuo* – Corbetta (Slide 49)

3.10 As Falsas

Consta de Alfabeto próprio o uso de dissonâncias – *as falsas*. Sanz fornece instruções sobre elas e demais *puntos mas estraños y dificiles que tiene la Guitarra*. Já Corbetta, considera *falsas* apenas as suspensões de 3ª em passagens cadenciais.

Ilustração 29 - Falsas – Corbetta (Slide 50)

Ilustração 30 - falsas - Sanz (Slide 51)

Sabrido 2.º, delas falsas y puntos mas estraños y difíciles q, tiene la Guitarra.

Gaspar Sanz Inventor sculpit

2.

tomo. I.

A complexidade desta notação começa, então, a atingir limites de poluição visual, reunindo informações pertinentes à música e à execução em um mesmo contexto. Pontos colocados ao lado de códigos da tablatura (instruções para a mão direita), pequenas barras (*rasgueado*), letras do Alfabeto Musical (acordes) somadas aos acordes inteiramente descritos em tablatura, além do ritmo acima das linhas horizontais e do compasso inicial. Tal escrita se torna muito específica e permeada de detalhes técnicos, distanciando-se, cada vez mais, dos códigos icônicos que compuseram sua origem e que cativaram popularidade à época.

4. O Livro do Conde de Redondo

Trata-se de um códice da primeira metade do século XVIII, encontrado no acervo do Conde de Redondo, cujo(s) autor(es) da compilação não é passível de identificação. É composto por 85 obras para guitarra barroca, ou para ela transcritas, que o editor classifica em três categorias, quais sejam: música de influência francesa, ibérica e afro-brasileira. Compõe-se de obras instrumentais, dentre obras tradicionais dos séculos XVI e XVII, obras típicas de meados do século XVIII, arranjos de composições de caráter erudito, como a Sonata, e de algumas canções castelhanas e africanas, de acordo com descrição oferecida pelo editor João Manuel Borges de Azevedo⁸³. Das últimas, inferimos que se trata de *intabulação*, prática da redução vocal para instrumento de cordas dedilhadas.

Em sua maior parte, as obras transcritas não contêm indicações rítmicas, excetuando-se pequenas barras verticais grafadas sobre acordes, indicando técnica de *rasgado* ou *estilo battente* em acordes de maior duração. A seguir, ofereço a lista de obras que contém o ritmo especificado:

- Minuet – p.67;
- Giga – pp.86-7;
- Italiana – pp.88 a 90;
- Sarabanda – p.91 a 93;

⁸³ Azevedo, J. M. B. ed. **Livro do Conde de Redondo**; Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural; 1987 (Lusitana Musica: I Opera Musica Selecta / orientação Humberto d'Ávila;2).

- Trombetinhas – pp.93 a 95.

Já à página 86, o livro contém um Alfabeto incompleto, não muito diferente daqueles já apresentados. Foi modestamente utilizado na Giga a seguir.

Ilustração 31 - Alfabeto e Giga⁸⁴ (Slide 52 e 53)

⁸⁴ Todos os áudios do Livro do Conde de Redondo ora apresentados foram realizados sobre transcrições e edições minhas.

Ilustração 32 - Minuet p.67 (Slide 54)

[67]

Ilustração 33 – Italiana (Slide 55)

[68]

[89]

[90]

Ilustração 34 – Sarabanda e Trombetinhas (Slides 56 e 57)

[92]

[93]

[94]

5. Nova Arte de Viola – Manoel da Paixão Ribeiro - 1789

Músico diletante, Paixão Ribeiro esclarece, em seu prefácio, a necessidade de tal publicação dada a grande demanda em ensinar a arte da Viola *principalmente a Senhoras*, desviando-o de suas ocupações como *Professor Licenciado de Grammatica Latina, e de ler, escrever, e contar em a Cidade de Coimbra*. Depois de estudar a *Encyclopedia Pariziense*, o *Diccionario de Mr. Rousseau* e os *Elementos de Muzica de Mr. Rameau*, surgiram-lhe *idéias, porém não suficientes para executar o acompanhamento de qualquer peça de música*. Explica, ainda, não haver *obra alguma sobre esta matéria*, razão pela qual a denominou *Nova*.

Especulando sobre tais afirmações e sobre sua privilegiada condição cultural, concluímos que as centenas de publicações para *guitarras* (e *vihuelas*) não chegaram a Portugal (ou a Coimbra) por qualquer razão, ou tenham se perdido no incêndio de 1755 em Lisboa.

Em seu método, dividido em duas partes, o autor inicia as *Regras* com explicações sobre como *pontear* (dividir o braço do instrumento com tripa animal ou barras de arame), como escolher cordas (também de tripa ou arame) e conservá-las, como encordoar, como temperar (afinar a Viola), passando às considerações sobre os *signos musicais* (*‘certo nome, que contem em si os nomes das vozes, ou a que correspondem as vozes’*):

- Cifras de Tonalidades;
- Claves;

- Pentagrama;
- Compassos e suas fórmulas;
- Figuras rítmicas;
- Acidentes;
- Transposição;
- Outros signos: fermata, guião, repetição, ponto de aumento, apoggiatura, quiáleras, ligadura, trinado e mordente;
- Espécies ou consonâncias (formação dos acordes);
- Pontos (acordes formados no braço da viola).

A segunda parte trata da prática musical: leitura de escalas *às direitas e às avessas* (ascendente e descendente, respectivamente) em todas as claves, tábua de valores rítmicos e regras para o *acompanhamento*. Seguem-se as ilustrações que exemplificam o texto: 1 e 2 trazem a localização das notas no braço do instrumento (pontos); 3 e 4 são pequenas modinhas para leitura nas diferentes claves; 5 e 6 demonstram os acordes desenhados no braço da viola, como no *sistema de acordes* de Minguet y Yrol (ver ilustração 38, acima); 7 – acordes com os baixos cifrados misturando notação convencional com tablatura italiana; por fim, a 8ª ilustração traz uma inovação bastante inusitada – Ribeiro ‘reinventa’ a tablatura italiana para ‘esclarecer’ a execução das *cifras* à viola – essa ilustração traz um minuetto (*Minuette do Mattos*) e seu acompanhamento em um tipo de notação que confunde as *Regras* antes descritas.

Ilustração 35 – Cifras Minuette do Mattos (Slide 58)

Modo de pôr por cifra qualquer Modinha, Minuette, Etc.
Minuette do Mattos

Fat 8.

Para apoiar por cifra o ditto Minuette, Sabermos, que as Linhas contadas de baixo para cima são as cordas do Violão: q. a clave de G, se deve pôr na 3ª Linha, e he propriamente G, q. os numeros significão os pontos ou pos. pausada huma: p.2. pontuada duas: q. os brancos significão cordas tocadas sozras.

Minuette, Sabermos

Acompanhamento

Para tentar traduzir os códigos do acompanhamento acima (ilustração 56), transcrevi o material para uma grade e *fartamente* editei ritmos e compassos. Partindo do princípio que, naquela ilustração e em detrimento de toda teoria apresentada pelo autor, as barras de compasso não representam compassos, os ritmos escritos não representam ritmos, as notas notadas não são notas, mas sim códigos da tablatura de Paixão Ribeiro, as claves perderam o sentido já que utilizadas na tablatura e, por fim, o autor nota um código para *pancadas* em nenhum momento descritas no método: *p.1;p.2...p.5*, obtive o seguinte resultado sobre os acompanhamentos notados, um em *clave de Sol* e outro em *clave de Fa* (que, em realidade, não funcionam como claves):

Ilustração 37 – transcrição do acompanhamento de viola (Slide 60)

Manoel da Paixão Ribeiro - Estampa 8

The musical score is written for Viola and consists of 24 measures, organized into six systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 8/8. The notation is highly complex, featuring a dense texture of chords and rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure numbers 8, 12, 16, 20, and 24 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the 24th measure.

Unindo cada um dos acompanhamentos sugeridos pelo autor ao *Minuette* a três, obtive os resultados demonstrados no *Slide 61*. Apesar de se constituir em tarefa árdua, acredito ter obtido um resultado bastante aproximado da intenção do autor que, sem dúvida, dificultou a leitura e o entendimento de sua *Estampa 8*. Ainda assim, podemos observar que o método é bastante abrangente e deve ter contribuído para o ensino da Viola à época.

Algumas considerações

A investigação em fontes primárias dos séculos XVI a XVIII revela, em muito, a técnica utilizada nos *cordofones de braço*, suas semelhanças e diferenças, bem como linguagem e estrutura contidas nas obras. Trata-se de vasto material hoje disponível em diversas mídias e incorpora dois séculos e meio de história da música ocidental que merece ser vista e analisada.

A partir de tal levantamento, é possível admitir que quaisquer daqueles elementos idiomáticos pudessem ser utilizados no acompanhamento vocal da música portuguesa e/ou brasileira. É de fundamental importância ressaltar que todos os elementos encontrados até o momento em fontes primárias de pesquisa foram também revelados no manuscrito português do *Conde de Redondo*, reforçando a idéia de que havia uma prática musical à viola com os mesmos requintes de virtuosismo encontrados simultaneamente em países como França e Itália, vanguardistas no estilo barroco.

Considerando, principalmente, o *Livro do Conde de Redondo* como referência técnico-idiomática para a realização do acompanhamento vocal à viola no Brasil do século XVIII, propus a execução de *Beijo a mão que me condena*, modinha de autoria do Padre José Maurício (viola e voz), e de *Uma mulata bonita* (anônimo bahiano, 1818 – viola, violão e voz) incorporando os elementos até aqui tratados⁸⁵(**Slide 62**).

⁸⁵ Excertos do CD *Viagem pelo Brasil* (AKRON - 2000) inspirado no livro de mesmo título de Spix e Martius; por Anna Maria Kiefer, Gisela Nogueira e Edelson Gloeden – faixas 1 e 7.

6. Síntese dos Recursos Utilizados no Material Histórico Europeu

Elementos Musicais								
	Data	notas /pont os	ritmo	compas so	ornamentos			outros signos musicais
Mus.M.27	1505	x	passa gens rápid as					
Spinaccio	1507	x	x	x				
Dalza	1508	x	x	x				
Judenkünig	1519	x	x					
Fuellana	1554	x	x	x				
J.Bermudo	1555							
J.Cellier	1585							
Amat	1596							
Cerreto	1601							
Jane Pickering	1616	x	x	x				
Praetorius	1619							
Sanseverino	1620							
Briceño	1626							
Corbetta	1648 _1671	x	x	x	x	x	x	
Sanz	1674	x	x	x	x	x	x	
Conde Redondo	XVIII	x	x ⁸⁶	x	x	x		
Correte	1763							
Balestero	1780							
Paixão Ribeiro	1789		x	x	x	x	x	quíalter as, fermata, sinais de repetição

⁸⁶ Somente em algumas obras.

		Elementos técnicos											
		formas de rasqueo	formas de arpejo	baixo contínuo	dissonâncias	duração da ressonância	mão direita	simultaneidade dos sons	acordes arpejados	acordes rasgados	campanela	ligadura ascendente	ligadura descendente
Data													
Mus. M.27	1505						x	x					
Spinaccino	1507						x						
Dalza	1508						x	x					
Judenkūnig	1519												
Fuellana	1554						x						
J.Bermudo	1555												
J.Celler	1595												
Amat	1596												
Cereto	1601												
Jane													
Pickering	1616					x		x					
Praetorius	1619												
Sanseverino	1620												
Briceño	1626												
Corbetta	1648 1671	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Sanz	1674	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x
Conde													
Redondo	XVIII	x			x		x	x		x	x	x	x
Correte	1763												
Balestero	1780												
Paixão													
Ribeiro	1789									x		x	x

		Instruções Musicais				Afinação	Encordoamento
	Data	Leitura em notação	Leitura em Tablatura	Alfabeto/Cifras	Considerações harmônicas		
Mus.M.27	1505						
Spinaccino	1507						
Dalza	1508						
Judenküng	1519		x				
Fuellana	1554						
J.Bermudo	1555						
J.Cellier	1585					5	
Amat	1596					1	
Cerreto	1601					1	
Jane Pickering	1616					1	
Praetorius	1619						
Sanseverino	1620					2	
Briçenho	1626					1	
Corbetta	1648_1671					1	
Sanz	1674			x	x	2	x
Conde Redondo	XVIII		x	x	x	1	x
Correte	1763		x	x			
Balestero	1780					1	
Paixão Ribeiro	1789	x	x	x	x	1	x

Análise musicológica de material didático e de repertório brasileiro

7. As Afinações

Todos os registros encontrados sobre a Viola, sejam eles musicais (tablaturas ou partituras) ou estudos de natureza antropológica e etnomusicológica, citam ou detalham várias afinações, por vezes em número elevado, utilizadas pelos instrumentistas. São detalhes que interessam primeiramente aos que a tocam, mas que nos trazem informações subjacentes sobre sua prática.

O século XVI inaugura a difusão do repertório instrumental e o instrumento passa a ter um foco maior dos compositores, tanto para o repertório solista, quanto no acompanhamento da voz ou de outros instrumentos. O advento da impressão musical contribuiu de forma decisiva para tal difusão⁸⁷: 22 livros para Guitarra foram publicados entre 1546 e 1596; outros 127 foram publicados no século seguinte; no século XVIII, esse número cai para 41 publicações, indicando a decadência do uso do instrumento entre os consumidores dessas publicações. Não há qualquer indicativo da popularidade do instrumento nos meios rurais, onde prevalece a tradição e não compreende o público alvo das publicações.

Em estudo detalhado sobre os manuscritos de obras para as guitarras barrocas, James Tyler (1980) demonstra diversas afinações. Para efeito de comparação, segue um levantamento das afinações encontradas em sua publicação⁸⁸, contendo as

⁸⁷ Os dados que seguem foram levantados em: TYLER (1980).

⁸⁸ Op.cit. - pp.25, 30, 33, 36, 38-41, 46, 55, 61-62.

afinações em notação musical, a tessitura das cordas soltas, o autor de referência, o número de ordens⁸⁹ utilizadas no instrumento e o ano de publicação:

7.1 Afinações históricas

Ilustração 38 – afinações históricas

<i>TESSITURA SOLTAS</i>	<i>CORDAS</i>	<i>AUTOR</i>	<i>ORDENS</i>	<i>ANO</i>
<i>9ª</i>		<i>J. Bermudo</i>	<i>4</i>	<i>1555</i>
<p>Temple Nuevos</p>
<i>10ª</i>		<i>J. Bermudo</i>	<i>4</i>	<i>1555</i>
<p>Temple Viejos</p>
<i>12ª</i>		<i>J. Bermudo</i>	<i>5</i>	<i>1555</i>

⁸⁹ Ordens são os conjuntos de cordas (normalmente duplas, triplas ou mesmo simples) que recebem a mesma afinação (por vezes em intervalo de oitava) e formam a “encordatura” do instrumento.

TESSITURA SOLTAS	CORDAS	AUTOR	ORDENS	ANO

12 ^a		J. Bermudo ⁹⁰	5	1555

6 ^a		S. Cerreto	4	1601

9 ^a		M. Praetorius ⁹¹	4	1619

9 ^a		M. Praetorius	4	1619

⁹⁰ Apud. OLIVEIRA (1966), p.124. Esta afinação não está inclusa em TYLER (1980).

⁹¹ TYLER (1980) mostra apenas uma nota por compasso, como em PRAETORIUS *Syntagma Musicum*, 1619. A segunda nota musical foi inserida nesta tabela por coerência com o texto.

<i>TESSITURA SOLTAS</i>	<i>CORDAS</i>	<i>AUTOR</i>	<i>ORDENS</i>	<i>ANO</i>
<i>10^a</i>		<i>F. Corbetta⁹²</i>	<i>5</i>	<i>1648</i>

<i>12^a</i>		<i>M. Corrette</i>	<i>5</i>	<i>1763</i>

<i>12^a</i>		<i>M.P.Ribeiro</i>	<i>5</i>	<i>1789</i>

<i>15^a</i>		<i>A. Ballestero</i>	<i>6</i>	<i>1780</i>

⁹² Esta afinação não consta da publicação de TYLER (1980), mas do livro original **Varii Scherzi Di Sonate per la chitara spagnola**, publicado em 1648, p.58.

A partir de 1830, já se torna de uso comum a *encordatura* simples. É nesse formato que se desenvolve a técnica do nosso Violão ou Guitarra Clássica, sendo uma evolução natural das Violas ou Guitarras Barrocas em face da nova demanda musical. A nova afinação só vem a sofrer pequenas modificações na segunda metade do século XIX, com a finalidade de ampliar a tessitura do instrumento na região grave.

7.2 Afinações das Violas Portuguesas

Ainda mais relevante para o estudo da Viola no Brasil, é o trabalho de Ernesto Veiga de Oliveira (1966), que nos fornece as seguintes afinações:

Ilustração 39 – afinações E.V.Oliveira

<i>VIOLA</i>	<i>TÉCNICA</i>	<i>Região de Portugal</i>	<i>UTILIZAÇÃO mais encontrada</i>
<i>Braguesa</i>	<i>Rasgueado e Ponteados</i>	<i>(Noroeste) Minho e Entre-Douro</i>	<i>Solo: Rugsas, Chulas e Desafios; Acompanhamento do Canto, ao lado do Cavaquinho e do Violão</i>

VIOLA	TÉCNICA	Região de Portugal	UTILIZAÇÃO	mais
			encontrada

(conhecida como “moda velha”) ⁹³

(conhecida como “mouraria velha”) ⁹⁴				
Amarantina ou de dois corações	Rasgueado	(Noroeste) Amarante – baixos Tâmega e Douro, até Guimarães, Santo Tirso e Resende	Solo: principalmente Chulas

⁹³ Assim denominada pelo violeiro Domingos Manuel Machado (Aveleda-Braga) apud OLIVEIRA (1966) p.133.

⁹⁴ Ibid.39.

<i>VIOLA</i>	<i>TÉCNICA</i>	<i>Região de Portugal</i>	<i>UTILIZAÇÃO mais encontrada</i>
<i>Toeira</i>	<i>Ponteados, Rasgueado e pancadas secas na caixa</i>	<i>Oeste Coimbra e Beira Litoral</i>	<i>Não menciona</i>

<i>Beiroa</i>	<i>Rasgueado</i>	<i>Faixa leste do Distrito de Castelo Branco</i>	<i>Não menciona</i>

<p><i>Esta última afinação consta das “Recolhas de Exemplos Musicais”, parte da pesquisa realizada por E. V. de Oliveira para a publicação de 1966, disponibilizada no site http://attambur.com.</i></p>			

<i>VIOLA</i>	<i>TÉCNICA</i>	<i>Região de Portugal</i>	<i>UTILIZAÇÃO mais encontrada</i>
<i>Campaniça</i>	<i>Misto de Ponteado/ Rasgueado ou Arpejos/ Ponteado</i>	<i>Alentejo e Distrito de Beja</i>	<i>Acompanhamento do Canto e solo</i>

7.3 Afinações das Violas Brasileiras

Roberto Corrêa nos oferece um excelente mapeamento das afinações encontradas no Brasil em sua publicação *A Arte de Pontear Viola*⁹⁵. Apesar de ser um trabalho incompleto, dadas as dimensões do país, é o primeiro trabalho realizado com eficiência no sentido de mapear o uso do instrumento no Brasil. O número de afinações encontradas indica, no mínimo, a alta popularidade da Viola.

Ilustração 40 – afinações R. Corrêa

⁹⁵ CORRÊA, R. *A Arte de Pontear Viola*. Curitiba: Ed. Autor, 2000; 259 p.

CENTRO - SUL
Cebolão, São João, Oitavada

Boiadeira, Itabira, Do-Meio, Dos-Antigos, Criminosa

Rio Abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada,
Direta-Fogo-de-Guerra

Ré-Maior, Paraguaçu

Guitarra, Meia-Guitarra

Natural, Comum, Paulista, Oitavada, Paraguaçu

Paulistinha

Riachão

Rio-Acima

Pelas-Três com turina

Paraguaçu

Por-Cima

Encontrada na Praia do Perequê-Açu (Kilza Setti)

Paraguaçu, Natural

Comum

Ré-Maior, Paraguaçu

No caso específico das afinações demonstradas por Corrêa (2000), considerando-se o alto número encontrado (um total de 33), foram omitidas aquelas que contém pequenas variações das já citadas, como intervalos de oitavas entre pares de cordas, na medida em que não contribuem para a análise comparativa. São resultantes, primeiramente, da disponibilidade de cordas e, em seguida, da tradição regional.

Outro trabalho, que contribui enormemente para o mapeamento do uso da Viola no Brasil, foi publicado em 2005 por Andréa Carneiro de Souza⁹⁶. Seu levantamento de afinações, porém, se restringe às afinações utilizadas pelos Violeiros entrevistados e demonstra pequenas variações de oitavas em relação à publicação de Corrêa (2000).

7.4 A multiplicidade das afinações

Para que se possa proceder a uma comparação, é necessário resgatar o conceito que geriu tanta diversidade.

Em 1730, o tiorbista e guitarrista François Champion publicou em Paris “*Addition au Traité d’Accompagnement[...]*” no qual divulgou “um segredo que aprendeu de seu mestre e guardou até aquele momento”⁹⁷. Trata-se de uma nova maneira de aprender a tocar o acompanhamento da voz no alaúde, tiorba e guitarra. O *segredo* em questão tratava de um estudo sobre as relações intervalares das cordas e suas correlações com as cifras da notação chamada *Baixo Contínuo* ou *Baixo Cifrado*⁹⁸.

Notadamente, Champion não havia descoberto qualquer técnica nova, já que outras formas de notação davam conta das relações intervalares entre as cordas⁹⁹. Mas, sem dúvida, o método de aprendizado recebia, então, um foco diferente.

É dessa questão, necessariamente, que os instrumentistas das Violas ou Guitarras se ocuparam para

⁹⁶ SOUZA, A. C. **Viola Instrumental Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. ARTVIVA, 2005; 204 p. Acompanha CD.

⁹⁷ Prefácio à obra.

⁹⁸ Ver capítulo sobre a Notação Musical.

⁹⁹ O Alfabeto para Guitarra ou Viola, p.e.

produzir tantas afinações diferentes. Tomando-se a técnica a ser utilizada em relação à estrutura musical como primeiro elemento relevante para afinar o instrumento e, em seguida, a estrutura do acompanhamento, podemos chegar a alguns indicativos dos intervalos entre as cordas.

Em uma estrutura essencialmente melódica, o uso da improvisação acompanhada de um *Bordão* ou nota grave repetida (*ostinato*) como interlúdio da voz era utilizado desde a prática trovadoresca, na medida em que os textos longos deveriam ser articulados, seja por força da respiração de quem canta, como para o melhor entendimento do texto. Tal prática é, ainda hoje, encontrada na tradição musical brasileira.

Já na utilização de uma estrutura harmônica, a Viola se apropriou tanto da prática dos *arpejos*, utilizada em muitos outros instrumentos, como deu origem ao *rasgueado* ou *repico* (ou ainda, *rasgado*), técnica exclusiva das guitarras e cistros, como forma de empregar os acordes com uma função rítmica, muito rica em timbres e recursos percussivos. Tyler (1980) sugere que essa técnica foi muito difundida desde o início do século XVII, junto com as publicações em notação chamada “*Alfabeto*”¹⁰⁰, mas que já fazia parte da técnica da Guitarra de 4 ordens, reportando-se ao século anterior.

Se as medidas dos *tastos* (ou *casas*) da Viola nos remetem a uma ordem de um semitom por dedo da mão esquerda (aquela que pisa as cordas e utiliza 4 dedos), a estrutura melódica é diatônica, utilizando o maior intervalo possível entre as cordas e encontrando a base tonal para apoio da nota fundamental na ordem de cordas mais grave, temos a seguinte disposição intervalar:

¹⁰⁰ Ver capítulo sobre notação musical.

Afinação em quintas:

Diagram illustrating guitar tuning in fifths. The top staff shows the notes G4, C5, F5, Bb5, and E6. The bottom staff shows the fret numbers for each string: 0, 2, 4, 5, 0, 2, 3, 5, 0, 2, 3, 5, 0, 1, 3, 5, 0, 1, 3, 5.

Considerando que, historicamente, a *tessitura* das afinações das Violas ou Guitarras de 5 ordens varia de uma 8ª a uma 15ª (esta última relatada apenas uma vez, já no final do século XVIII), com forte expressão dos intervalos de 9ª e 10ª, há que se concluir que quanto mais distantes os extremos, maior a dificuldade de confeccionar cordas para tais instrumentos. A afinação em quintas, demonstrada acima, já se tornaria praticamente inviável por esta razão. De outro lado, a *tessitura*

melódica ganharia sobremaneira na região inicial da *tastiera* (braço), razão pela qual os instrumentos melódicos de arco (à exceção do Contrabaixo por razões espaciais) utilizam essa afinação.

A outra razão que inviabiliza a afinação por quintas se reporta ao uso dos acordes. Como mostra o exemplo acima, os acordes teriam, necessariamente, que ser dispostos em posição muito aberta para que contemplassem todas as ordens permitindo o uso do *rasgueado*, provocando a sensação de vozes separadas e não de blocos harmônicos.

A pequena progressão harmônica acima, demonstra um trabalho técnico bastante exaustivo da mão esquerda, que eu classificaria como *virtuosístico demais* para o fim a que se propõe.

Quanto à afinação por quartas, há uma perda na tessitura melódica; harmonicamente, as progressões mais simples demonstram grande abertura dos acordes e esforço da mão esquerda para posicioná-los (seja por uma grande abertura do dedo 4 ou pela posição muito incômoda dos dedos em alguns acordes).

A afinação por terças, amplamente utilizada no alaúde barroco e então chamada afinação francesa (esta, porém, composta de 2 quartas), resultaria em uma perda sensível na tessitura melódica, além de instaurar um problema técnico na execução da mão direita. De acordo com Miguel de Fuenllana (1554), o ponteadado ou pizzicato poderia ser realizado de três formas: a - alternando o polegar e o dedo indicador (posição em cruz, a mais comum no período); b - alternando os dedos indicador e médio; c - alternando o movimento do dedo indicador para cima e para baixo, ora tocando com a polpa, ora

com o lado posterior da unha. A estrutura musical permitia o uso de passagens melódicas muito rápidas no instrumento, denominadas *redobles*. Com apenas duas notas distribuídas por ordem de cordas, tais técnicas se tornariam de grande virtuosismo, já que não se fazia uso de arpejos e ligaduras no século XVI (efeito este denominado campanela), como no barroco, e pela rapidez que seria exigida na mudança de ordens (ou cordas). Além disso, certos acordes comuns à afinação do instrumento teriam que ser realizados com uma ordem de cordas a menos, possivelmente a 5^a, impossibilitando o uso do *rasgueado*.

O que se tem por fato, é que toda a literatura musical para instrumentos de cordas dedilhadas (incluindo o alaúde), privilegia determinadas tonalidades relacionadas à afinação do instrumento. Historicamente, as afinações foram se estabelecendo de acordo com a demanda técnico-musical.

A conclusão possível é que a sabedoria popular encontrou a fórmula mais plausível e equilibrada para solucionar o problema das afinações, privilegiando os intervalos de quartas e terças, conceito esse que perdura até os dias atuais no Violão e nas Violas e que se relaciona diretamente à formação dos acordes. A afinação mais utilizada e recomendada pelos métodos de aprendizado da Viola tratados no capítulo seguinte é a chamada *Cebolão*, que surge a partir do acorde maior.

A Tabela, a seguir, demonstra o levantamento comparativo das afinações através da análise dos intervalos formados entre as ordens de cordas.

Ilustração 41 – tabela comparativa das afinações

Afinações J. Tyler					Afinações Ernesto V. de Oliveira					Afinações Roberto Corrêa				
4 ordens														
	4	3	4	Bermudo/Praetorius										
	5	3	4	Bermudo										
5 ordens					5 ordens					5 ordens				
	5	4	3	Bermudo		4	4	3	4					
	4	3	4	Bermudo		5	3m	4	uníssonos					
	4	4	3	Amati/Correte/Ribeiro		4	5	3	3m					

Traçando o ‘caminho’ das afinações, chegamos a algumas conclusões possíveis:

- Uma das afinações sugeridas por Juan Bermudo (a que contém os intervalos do grave para o agudo 4 / 3 / 4 / 4), também indicada por Cellier com um tom re-entrante (inversão de 4^a), foi encontrada no Noroeste de Portugal (Minho e Entre-Douro) por Oliveira com pequena variação (intervalo de 2^a no lugar da 3^a) na viola Braguesa, utilizada em Rusgas, Chulas e Desafios, como também, no acompanhamento do Canto; no Brasil, Alceu Maynard Araújo (apud Corrêa-2000) encontra a mesma afinação no interior paulista com os nomes de Cana-Verde e Cururu, e Corrêa a encontra no litoral do Paraná com o uso de uma corda em cravelhal excedente (denominada turina, em Portugal e periquito, no Brasil), utilizada no Fandango e chamada Pelas-Três;
- Outra afinação indicada por Bermudo – 5 / 4 / 3 / 3 – é utilizada na Viola Amarantina (com um tom re-entrante), também na região Noroeste de Portugal (Amarante), onde é usada, principalmente em Chulas (tocada a solo); no Brasil ela é comumente utilizada na região Centro-Sul, de acordo com Corrêa (2000) sob a denominação de Rio-Abaixo;
- A terceira e mais comum, foi amplamente utilizada na Europa dos séculos XVII e XVIII, e deu origem à afinação do Violão (4 / 4 / 3 / 4); em Portugal, é, ou foi (já se encontra completamente extinta), utilizada na Viola chamada Toeira, região Oeste de Portugal (Coimbra e Beira Litoral); no Brasil, Corrêa identifica essa afinação tanto na Região Centro-Sul com diversos nomes, como no Nordeste onde encontramos variações de oitavas e de tons re-entrantes;
- Por fim, uma prática de origem portuguesa, já que não fora identificada nas guitarras em outros países da Europa, é o uso da turina, também chamada cantadeira ou periquito; trata-se de uma corda aguda localizada no alto de todas as demais e, portanto, no lugar onde se esperaria a corda mais grave. Essa prática foi utilizada na Viola denominada Beiroa em Portugal, faixa leste do Distrito de Castelo Branco, e identificada por Corrêa no litoral paranaense (Guaraqueçaba), utilizada nas afinações Pelo-Meio e Pelas-Três. Vale lembrar que nos alaúdes do século XVII, a mesma prática

foi encontrada utilizando-se, no entanto, cordas graves.

Na tentativa de facilitar o trabalho da mão esquerda, os violeiros brasileiros criaram afinações que, na prática, só tem viabilidade se utilizado um pequeno número de elementos musicais, como 2 ou 3 acordes e passagens melódicas com, no máximo, duas vozes em estrutura homofônica (intervalos de 3^a ou 6^a). De acordo com a pesquisadora Cíntia Ferrero, UNESP-2006, na região litorânea do Paraná, mais precisamente Cananéia, os violeiros utilizam tão poucos recursos do instrumento que seus artesãos não se preocupam com o acabamento do braço do instrumento para que todos os pontos produzam boa sonoridade. Para suprir toda a produção musical local basta que os 2 acordes formados na região entre o 5º e o 7º pontos do braço sejam suficientemente audíveis. O áudio do exemplo em *Slide 63* (introdução a todas as faixas do CD¹⁰¹) demonstra a utilização da viola na região litorânea paranaense.

Assim, a afinação do instrumento vai tomando configurações locais de acordo com os recursos utilizados.

¹⁰¹ Família Pereira. Do encarte duplo Viola Fandanguera CD2.

8. Entre Erros e Acertos

Análise e Descrição dos Métodos Brasileiros

8.1 A Oralidade traduzida para a escrita

Ilustração 42 - “Método Prático Viola de Ouro – A B C da Viola e Violão de Tônico e Tinoco”

A apresentação anônima do método de Tonico e Tinoco nos revela:

Ilustração 43 – ABC da Viola - Prefácio

Pensando nisso, TONICO e TINOCO, a “Dupla Coração do Brasil” sentindo que cada sertanejo é um poeta, um músico em embrião que deve ser lapidado para que possa dar de si o melhor de sua inspiração musical, decidiram colocar, ao alcance de todos, os seus vastos conhecimentos de exímios executantes de viola e violão, preparando carinhosamente este trabalho de ensinamento prático desses instrumentos, de uma forma simples e objetiva.

Constatamos que este método, publicado em 1959, já se encontra em sua 15ª edição, demonstrando o interesse popular pelo estudo do instrumento para a execução da então chamada “música sertaneja”. Tal denominação e propósito (“colocar ao alcance de todos”) trata de questão importante que deve ser discutida em outro momento, assim como o apelo publicitário do texto.

Sendo esta, possivelmente, a primeira (e única, durante algum tempo) publicação deste tipo para a Viola no Brasil, sua 15ª edição confirma uma importante demanda do mercado musical para o ensino do instrumento: a indústria fonográfica teria, então, alcançado o objetivo de atingir o ouvinte urbano ao extremo de despertar o interesse pela música, até aquele momento, rural (notoriamente, por influência de

Cornélio Pires). À margem do ensino musical institucionalizado (os Conservatórios Musicais), tais conhecimentos só poderiam ser adquiridos de forma oral, razão pela qual o Método de Tônico e Tinoco abriu uma nova possibilidade para os interessados alfabetizados.

A trajetória da dupla sertaneja formada pelos irmãos João S. e José Pérez, batizados *Tônico e Tinoco* pelo Capitão Furtado da Rádio Difusora-SP, em seu programa *Arraial da Curva Torta* (1943), confunde-se com o sucesso daquele gênero musical. Notadamente, toda a obra daquela dupla, gravada e divulgada pelas Rádios e que tenha alcançado sucesso, consiste em canções com ritmos populares como Cateretê, Moda de Viola, Cana Verde etc. Nelas, o trabalho da Viola se resume, portanto, no acompanhamento das vozes com pequenos interlúdios.

Imagino que, convidados pela Editora, os autores se depararam com o fator “transcrição” e, com ele, diversos problemas encontrados em toda a história da escrita musical desde sua origem. Não possuíam formação musical qualquer e, provavelmente, aprenderam a arte de tocar viola pela tradição oral, a julgar pelas origens rurais¹⁰². Podemos supor que outrem se encarregou da escrita do método.

O problema da notação musical, colocado em artigo por MAMMI (1998, pp. 21-50), envolve processos que se iniciam com a seleção dos elementos a serem grafados:

Sem dúvida, a escrita, tanto musical quanto verbal, funciona sempre como uma espécie de filtro: os aspectos do

¹⁰² De família de trabalhadores rurais, João e José ouviram discos da série caipira de Cornélio Pires em 1930. Em 1935, compraram a primeira viola feita a canivete e, logo, passaram a cantar em dupla em festas locais. Somente em 1943, viajaram para São Paulo para tentar a sorte em programas de calouro das Rádios da Capital.

evento sonoro que ela inclui passam a ser considerados significativos; os que exclui, tornam-se contingentes e irrelevantes. No caso da música a seleção se realiza diretamente no plano da escrita; além disso, os elementos de base de uma peça musical não possuem um significado em si, dependendo totalmente do contexto; por isso, cada inclusão ou exclusão comporta uma redefinição do sistema simbólico como um todo.

8.1.1 A escolha dos Elementos Significativos em “A B C da Viola”

Quando solicitados a ensinar “uma música na viola sertaneja”, certamente, Tonico e Tinoco se reportaram à forma como acompanhavam suas canções em gravações e apresentações. Partindo desse conhecimento, poderiam relacionar ou selecionar os elementos que deveriam ser transmitidos ao interessado, considerando-se um contato inicial com o instrumento.

Analisando seu método, podemos relacionar, inicialmente, os seguintes itens:

- Encordoamento;
- Afinação;
- Morfologia do instrumento;
- Acordes.

Por certo, na transmissão oral, ver e ouvir seriam os sentidos suficientemente necessários para tal aprendizado.

Sendo a primeira preocupação dos autores o encordoamento, a página 4 inicia-se com o seguinte texto:

Ilustração 44 – ABC da Viola - Prefácio

Este método foi organizado de maneira simples,

e será fácil para todos aqueles que desejarem aprender a tocar VIOLA.

Segue-se:

Ilustração 45 – ABC da Viola – Notas sobre Encordoamento

ENCORDOAMENTO (ATUAL)

DA VIOLA

“SI” Violão

“LÁ” Violão

“MI” Violão

“RÉ” Violão

“MI” Especial

“SOL” Violão

“SI” Violão

“SI” Violão

“MI” Violão

“MI” Violão

Há que se notar que a seleção dos elementos significativos no item 1 “encordoamento” resume-se à altura e origem das cordas (Violão e uma “Especial”), apesar de não

haver qualquer esclarecimento maior a esse respeito. É claro que Tónico e Tinoco viram uma Viola já encordada, razão pela qual partiram do pressuposto de que qualquer pessoa que resolva tocar tal instrumento tenha passado pela mesma experiência. O termo “atual” não possui absolutamente qualquer significância, já que nenhuma outra referência temporal foi feita até aquele momento.

Desconhecendo os códigos musicais já convencionados, a instrução perde, por completo, a referência espacial, ou seja, a exata altura das cordas¹⁰³. O iniciante, bem como o vendedor das cordas, necessitará do auxílio de um violonista ou violeiro para cumprir ou decifrar tais instruções. Parcialmente, alguns elementos são, por si, identificáveis, na medida em que só existe uma corda “si”, “sol”, “ré” e “lá” em cada jogo de cordas para Violão, encontrado em lojas específicas (exceto que poderiam ser utilizadas cordas de nylon ou aço), bastando, ao vendedor, contar quantas vezes cada uma aparece na instrução, se assim o entender. O que fazer com elas, é uma outra questão. À página 8, os autores retomam o assunto sem acrescentar informações pertinentes.

O próximo item “Afinação” é ainda mais notável pela complexidade da instrução:

Ilustração 46 – ABC – notas sobre afinação

¹⁰³ O texto não especifica a direção grave > agudo ou a corda do violão que deverá ser usada – Mi 1ª corda ou 6ª corda, assim como qual afinação cada corda deverá receber na Viola.

AFINAÇÃO

AFINAÇÃO EM "MI" — "CEBOLÃO"

Décima para baixo

O parceiro faz a posição em "MI MAIOR" no violão. Então, afina-se o "LÁ" da viola com o "LÁ" do violão preso em "MI". Afina-se o "RÉ" da viola com o "RÉ" do violão preso em "MI". Depois, afina-se o "SOL" da viola com o "SOL" do violão preso em "MI". A seguir, afinam-se os dois "SI" da viola com o "SI" do violão preso em "MI". Depois, afinam-se os dois "MIZINHOS" da viola com o "MI" do violão sempre na posição de "MI MAIOR".

Feito isto, afina-se o "SI" (companheiro do "LÁ") na mesma altura do "SI" a segunda de baixo.

Afina-se o "MI" (companheiro do "RÉ") na altura dos dois "MI" a primeira de baixo.

Afina-se com o "SOL" o "MI" especial (oitavado).

Agora, experimenta-se o som da viola com as cordas soltas no som do violão e na posição em "MI MAIOR". Qualquer corda desafinada sobressai. então, dá-se um reaperto e pronto, a viola está afinada para qualquer posição do violão que segue neste método.

E boa sorte aos novos violeiros do nosso Brasil Sertanejo.

TONICO e TINOCO

Lê-se "Afinação em Mi – Cebolão" e "Décima para baixo". Em sua 15ª edição, nenhum revisor observou que o texto correto seria: "De cima para baixo", especificando a direção das cordas – erro jamais cometido na instrução oral.

A única explicação encontrada para o termo "Afinação em Cebolão" (Mi Maior), ouvi, recentemente, do violeiro Paulo Santana, no programa "Jô Soares" da TV Globo: "... a lenda diz que a Viola provoca o mesmo efeito nas mulheres ao cortar uma cebola". Acredito que inúmeras outras lendas podem, também, justificar o termo.

Em "o parceiro faz a posição em Mi Maior no violão", pode-se deduzir que para afinar a Viola se faz (ou fazia) necessária a presença de outro instrumentista com seu Violão já afinado. "Então, afina-se o Lá da Viola com o Lá do Violão preso em Mi", significando: para afinar a corda grave do 5º par da Viola (o último par de cordas de baixo para cima ou do agudo para o grave), toma-se como referência a nota Si² da quinta corda do Violão (resultado obtido prendendo-se o dedo 2 – ou

dedo médio da mão esquerda - na 2ª casa daquela corda ao Violão), como no acorde de Mi Maior. Novamente, na instrução oral, o violeiro simplesmente mostra a qual corda se refere e como se dá sua afinação em relação ao Violão.

O termo “Mizinhos” diz respeito às duas cordas mais agudas da Viola (em oposição ao “Mizão” do Violão, a mais grave).

Ao final de cada instrução ou frase, lê-se sempre “... do Violão preso em Mi”. O acorde de Mi Maior, recomendado pelos autores para o Violão, possui três cordas soltas (Mi², Si³ e Mi⁴), que não precisam necessariamente ser presas em nenhuma casa do instrumento. Já são afinadas nas notas requeridas para a afinação da Viola.

A confusão fica ainda mais evidente com os termos “... Sol da Viola” significando Sol# (sol sustenido), “... Si do Violão preso em Mi” significando Si solto (ou não preso), “... Si companheiro do Lá”, ou seja, oitava acima do Si² ou Si grave (5º par de cordas da Viola), “... Mi companheiro do Ré”, ou oitava acima de Mi³ (4º par), “... com o Sol o Mi especial oitavado”, ou Sol# oitava acima no 3º par etc.

Na transcrição de uma instrução verbal direta para sua escrita literal, os autores nos revelam inúmeros detalhes da prática musical, apesar da ineficácia de tal tradução. O primeiro elemento significativo selecionado denota o grau de dificuldade encontrado à época para encordoar o instrumento que, ainda que construído artesanalmente (“a canivete”), não dispunha de cordas apropriadas, até mesmo nos grandes centros (São Paulo, no caso dos autores). Se hoje, ao entrar em uma loja específica de instrumentos musicais, um consumidor solicitar cordas para a Viola Sertaneja ou Caipira, imediatamente lhe serão oferecidos

jogos completos de cordas para Viola, com o número e a ordem certa das cordas, bem como suas afinações.

Para complementar a instrução da página 4, o método oferece, às páginas subseqüentes, alguns “esclarecimentos”:

Ilustração 47 – ABC – afinações no Brasil

AFINAÇÕES USADAS NAS DIVERSAS REGIÕES

Obedecem as afinações aos diversos costumes das diferentes regiões do País.

No interior paulistano são usadas as “QUATRO PONTOS” e “RIO ABAIXO”. Em Goiás o sistema “GOIANO”, “GOIANÃO”, “TRÊS DEDOS”, ou ainda, para “porfias” e “desafios” é muito usado o “GOIANINHO”. Em Minas Gerais, adotou-se o “PONTIADO”, “CANA-VERDE”, “TEMPERO MINEIRO”. No Paraná usa-se “CORDA BAMBA”, “PAULISTINHA”. No Rio Grande é muito usado o “PONTO BAIXO” e “MINUANO”. Em Santa Catarina, a afinação é “CHULA”. Em Mato Grosso “ARPEJO” e “SOM DE GUITARRA”. Para os lados do Norte dá-se a denominação de “TEMPERÃO”, “PONTEIO” e assim por diante.

Os “violeiros” de cada região criam vários estilos de afinação por duas razões, a saber:

PRIMEIRO — Para que outros violeiros não consigam com facilidade as suas melodias. Para apresentarem em suas exhibições, suas novidades e suas criações.

SEGUNDO — Para “mexerem” o menos possível nas cordas da viola, conseguindo desta forma o maior número de cordas soltas, obtendo assim mais som em seus repicados.

Os autores atribuem as diferentes afinações aos costumes de cada região, de onde concluimos que a tradição se mantém como elemento dominante da prática de tocar Viola. O

Violeiro aprendiz seguirá os passos (e a afinação) do Mestre Violeiro da região.

Como a observação sobre as afinações não indica as diferenças entre elas, é necessário que o leitor as conheça para que possa localizá-las.

A primeira explicação dos autores, para a existência de tantas afinações diferentes, reporta a uma tradição de criação e preservação de *mitos* da Viola, onde a experiência de um só será compartilhada pelos seus eleitos, tornando-se segredo para *os de fora* – [...] *não consigam suas melodias*¹⁰⁴. Na medida em que *os de fora* não conseguem reproduzir os mesmos efeitos, abre-se uma possibilidade de tal Mestre Violeiro ser considerado *o melhor* e tornar-se um *mito da Viola*. Tal fenômeno é encontrado, ainda hoje, em relação a Tião Carreiro ou aquele que inventou o *pagode-de-viola*.

A expressão “para mexerem o menos possível nas cordas” pode ser traduzida como pisarem-se ou apertarem-se as cordas com a mão esquerda. De fato, todas as afinações para instrumento de cordas dedilhadas têm como objetivo principal facilitar o trabalho “mais pesado” da mão esquerda, dada à tensão provocada em seus músculos, podendo inviabilizar a execução pelo uso simultâneo e seqüente de todas ou muitas cordas apertadas.

¹⁰⁴ A palavra melodia, nesse contexto, significa não somente a melodia de uma obra, como outros elementos tais como acordes, arpejos, notas duplas, improvisos, rasgueados ou “*repicos*”, enfim, tudo o que um instrumentista faça em seu instrumento.

Erroneamente, acredita-se que as afinações que resultam em acordes perfeitos¹⁰⁵, facilitam o trabalho de mão esquerda. Tal fato só se concretizará em obras que contenham um número reduzido de elementos musicais. O próprio fato de se “manter segredo” da afinação ou da técnica utilizada, denota que uma transcrição da mesma obra para outra afinação era (ou é) considerada difícil ou impossível pelos Violeiros.

Segundo a prática musical mais abrangente, tais afinações podem limitar o amplo uso de estruturas musicais mais complexas (ex. na música tonal, podem inviabilizar acordes em posição aberta assim como certas passagens modulatórias).

Para esclarecer a morfologia do instrumento, os autores utilizaram o desenho de um violão encordado como viola, onde descrevem as partes do instrumento, bem como as denominações populares das cordas. Novamente, a afinação que a Viola deve receber é omitida.

¹⁰⁵ Ver capítulo: As Afinações.

8.1.2 A Escolha dos Signos

Leo Treitler¹⁰⁶ utiliza a distinção introduzida por Charles Pierce, segundo a qual há três relações possíveis entre um signo e um objeto: *símbolo* (não mantém relação formal), *ícone* (possui analogia formal) e *índice* (mantém uma cadeia seqüencial descritiva ou imperativa; indício ou determinação de uma ação).

Para grafar os Acordes, os autores usaram um código popular que requer pouca convenção. Trata-se de uma mistura de *símbolo* (códigos numéricos para os dedos da mão esquerda), *ícone* (desenho do braço do instrumento) e, seguindo a teoria de MAMMI (p.24), de *índice imperativo* (já que determina o movimento a ser realizado na passagem de um para outro acorde), uma espécie de tablatura¹⁰⁷ vertical bem mais imprecisa do que as utilizadas até o século XVIII para instrumentos de cordas dedilhadas. Ao invés da opção linear, as tablaturas encontradas em *ABC da Viola* têm escrita vertical e seqüencial. Tornaram-se muito populares no Brasil contemplando, somente, as notas (números colocados nos *pontos*) que formam os Acordes. Toda referência temporal é perdida e, com ela, o trabalho da mão direita.

¹⁰⁶ Apud MAMMI (1998), p.24.

¹⁰⁷ Ver Capítulo: Notação Musical.

Ilustração 48 – códigos para os dedos da mão esquerda

Há que se fazer uma observação especial para a utilização dos números: na figura 7, cada número representa um dedo da mão esquerda. Em toda a convenção popular, ou na escrita tradicional para Violão e instrumentos similares, o dedo indicador da mão esquerda é representado pelo número 1, o médio pelo 2 etc. Em *ABC da Viola*, o dedo polegar é representado pelo número 5, o indicador 4 etc, formando uma representação “às avessas” de todas as outras convenções existentes.

Ilustração 49 – Instrução à p.30

Os pontos observados na base da figura acima se

referem às cordas que poderão ser pinçadas, não indicando, porém, a ordem ou a técnica utilizada.

O tempo não foi considerado pelos autores como um elemento significativo da música, determinando, assim, o prévio conhecimento da obra a ser executada. Outra explicação possível seria o fato de Tônico e Tinoco terem tido seu aprendizado baseado em experiências pessoais e considerado suficientemente satisfatórias para a prática musical que trouxe sucesso para a dupla. Assim, os interessados em tal prática deveriam buscar suas próprias experiências, regra básica para o aprendizado na transmissão Oral.

8.2 A Utilização dos Multimeios

Dois métodos para Viola Brasileira (Caipira ou Sertaneja), publicados respectivamente em 1997 e 2000 utilizaram o CD de Áudio como complemento à escrita musical. O primeiro, *Manual do Violeiro* escrito por Braz da Viola¹⁰⁸ com a colaboração de Paulo Freire (também Violeiro) e de Eduardo e Renato Vieira (da fábrica de Violas Xadrez – Catanduva – SP), contém um elemento novo e bastante enriquecedor no estudo da tradição desse instrumento: seu áudio revela com exatidão as aulas que o autor ministra.

Depreende-se um número infinitamente maior de elementos significativos, resultado da experiência vivida pelo autor em sua prática didática, bastante diversa da experiência pessoal artística de Tonico e Tinoco levada em conta na elaboração daquele método.

O segundo, *A Arte de Pontear Viola* de Roberto Corrêa (2000), traduz a experiência didática do autor, tanto em sua formação pessoal como violonista, como em sua prática de professor e pesquisador ligada à Escola de Música de Brasília.

Em ambos, a seleção dos elementos significativos para o aprendizado do instrumento compreende itens espaciais e temporais, bem como uma escolha de códigos mais eficaz na tradução do evento musical, fruto da melhoria na oportunidade

¹⁰⁸ VIOLA, B. **Manual do Violeiro**. SP: Ed. Ricordi, 1997.

de aprendizado musical que os autores tiveram¹⁰⁹ e que o leitor encontra atualmente.

O *Manual do Violeiro* é um livro conciso, prático e sem referências, exceto pessoais. Trata-se de um guia da prática musical no Brasil para Viola Caipira que vai direto ao assunto:

- Anatomia da Viola – p.10
- Como comprar – pp.11-12;
- Convenções utilizadas – pp.13-14;
- Como afinar – p.15;
- Como executar Rasgueados nos ritmos mais usados (na música sertaneja) – p.16;
- Como executar técnicas mistas de Ponteios e Rasgueados – p.16-24;
- Como executar Escalas Duetadas (sic)- pp.25-26,
- Dicionário de Acordes com Progressões Harmônicas e Inversões – pp.27-72.

A *Arte de Pontear Viola* tem uma introdução que contempla um breve histórico do instrumento no Brasil, assim como a posição do instrumento hoje em relação à produção cultural (de acordo com a visão de Corrêa), citando livros como fonte de observações do autor. O texto é extremamente claro e acompanhado de fotos. Em seguida, emite opiniões como músico sobre a Viola e a música caipira, esclarecendo suas escolhas,

¹⁰⁹ Em oposição à experiência de Tonico e Tinoco. É importante esclarecer que o ensino institucionalizado só contemplou o Violão através de cursos em Conservatórios Musicais a partir da segunda metade do século XX no Brasil. Tal pioneirismo se deve a Isaías Sávio, uruguaio naturalizado brasileiro, que conquistou uma Cadeira no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, quando, finalmente, o diploma técnico passou a ter reconhecimento. O mesmo Maestro conquistou, pouco mais tarde, a Cadeira de Violão na Faculdade “Marcelo Tupinambá”, que passou a emitir o diploma de Bacharel em Música com Habilitação em Violão.

inclusive do nome *Viola de Arame*, e relata “*causos*” ilustrando lendas e mitos sobre a Viola (pp.15-74). Segue-se a parte prática.

Na escolha dos signos para a transcrição dos exercícios, ambos selecionaram as tablaturas modernas, baseadas nas antigas tablaturas numéricas para cordas dedilhadas, e incluíram as tablaturas verticais individuais para os acordes (as mesmas que não contém referência temporal, usadas em “ABC da Viola”). A grande diferença na tradução para a escrita entre os dois métodos está na erudição de Roberto Corrêa que inclui, para todos os itens musicais tratados, sua respectiva notação musical convencional e, conseqüentemente, as referências rítmicas, além das temporais e espaciais encontradas em ambos. Ainda assim, o leigo terá todos os outros recursos encontrados em *Manual do Violeiro* para interpretar os *códigos simbólicos*.

Um problema encontrado nesse tipo de escrita, as tablaturas antigas, é que os autores não mencionam qual delas utilizam, apesar da referência às cordas ou pares de cordas encontrada em *A Arte de Pontear Viola*. O método de Braz da Viola é escrito em *tablatura italiana* e o de Roberto Corrêa, em *tablatura espanhola*. O leigo que utilizar os dois métodos provavelmente encontrará dificuldades na leitura.

Relembrando a codificação dada em *ABC da Viola* para os dedos da mão esquerda, tanto Braz da Viola como Roberto Corrêa se preocuparam com tal convenção. Os desenhos das mãos com as indicações numéricas para os dedos da mão esquerda encontram-se de acordo com a convenção para instrumentos de cordas dedilhadas.

A seleção dos elementos significativos em *A Arte de Pontear Viola* inclui itens técnicos que Corrêa julgou relevantes

para tal aprendizado, traduzindo ensinamentos que obteve no estudo de Violão para a Viola Caipira. São eles:

- Mecânica de Mão Esquerda – pp.95-123;
- Mecânica de Mão Direita – pp.125-142;
- Mecânica de ambas as mãos – pp.143-154;
- Acompanhamento – que inclui várias posições e inversões de um mesmo acorde Maior, menor, Maior com 7^a (de dominante) e Diminuto, assim como Progressões Harmônicas comuns na música caipira – pp.155-167;
- Ritmos da música caipira com referências (discografia) e prática – pp.169-217;
- Estudos Progressivos (obras compostas pelo autor)- pp.219-249.

A *Arte de Pontear Viola* enaltece o aprendizado da música caipira como um todo, ao passo que o *Manual do Violeiro* trata da música para Viola Caipira exclusiva e diretamente no instrumento.

8.2.1 Os CDs

O uso do áudio em *Compact Disk* serve para estabelecer uma relação direta entre o texto musical escrito para a Viola (em tablatura ou notação musical) com seu resultado sonoro no instrumento. Ambos os autores utilizaram gravação digital e executaram suas peças (ou exercícios) à Viola.

Braz da Viola inicia o áudio com a execução de uma obra (de sua autoria – faixa 1). Em seguida (faixa 2), se apresenta ao ouvinte e, inicia suas aulas com a afinação do instrumento. Ao final da afinação do instrumento, ouve-se o toque arpejado de todas as cordas soltas já afinadas e, em seguida, o efeito do harmônico, oitava acima do som ouvido

anteriormente, sem qualquer explicação do porque ou de como obter tal resultado. O professor pede ao ouvinte, no áudio (instrução ausente no texto) então, que decore alguns acordes que se encontram no final do livro. A identificação do provável ouvinte com seu “*mestre virtual*” será imediata. O sotaque¹¹⁰ e o uso da língua, com pequenos erros (comuns ao coloquial), transportam o mestre às grandes massas, público alvo da edição. Observo que os acordes mencionados encontram-se cifrados sem prévia instrução (para Ré a letra D; para Sol a letra G etc).

O fator relevante dessa experiência é a eficácia do texto musical parcialmente codificado para não dificultar a leitura (ou desagradar o ouvinte pela complexidade da escrita), com a sua audição simultânea.

O exemplo abaixo, ritmo Cururu (figura 9), teve, como elementos musicais significantes, a direção do *rasgados* empreendido pela mão direita, codificado, tão somente, por setas retilíneas (indicando que algo - supostamente acordes - deve ser “*arpejado*”) e a explicação do autor para os códigos * / (p) / (4) / à p.16. O autor não dá referências para os ritmos que utiliza no método.

¹¹⁰ O autor é mineiro de Consolação.

Ilustração 50 – Gráficos de alguns ritmos

A referência temporal existe somente enquanto sequência linear das três setas (código indiciário¹¹¹), intercaladas pelo código (p) que, de acordo com a instrução ao lado, significa “*abafar com o polegar da mão direita*” (código simbólico). Nenhuma referência espacial (altura das notas ou acordes), exceto a suposta direção, ou rítmica é feita na transcrição para o texto. Acompanhando o “gráfico” do Cururu com a audição da faixa três do CD, temos o perfeito entendimento do exercício proposto. Continuando a instrução, o autor faz referência verbal à instrução anterior e pede ao interessado ouvinte que exercite “*a batida*” do Cururu com aqueles acordes.

Em *Manual do Violeiro*, o CD de áudio é parte integrante do método e indispensável para sua compreensão.

¹¹¹Segundo MAMMI,1998.

Considerando-se somente o texto e a codificação musical, o leitor fica desconfortavelmente mal instruído quanto à execução dos exercícios propostos. O áudio é determinante para a complementação e compreensão das instruções.

Apesar de mais complexo, *A arte de Pontear Viola* é um livro mais completo. Contudo, pode-se avaliar que o livro demanda: conhecimento anterior da leitura musical, fundamental para que o leitor tenha a exata dimensão de todos os itens propostos para o aprendizado da Viola Caipira, assim como um custo mais alto, na medida em que sua publicação atinge padrões maiores de qualidade gráfica. Porém, este método contém propostas mais completas de aprendizado do instrumento. Neste caso, o áudio é um elemento excelente de apoio, porém contingente ou até desnecessário para a compreensão do conteúdo gráfico. As fotos, de outro lado, complementam de forma eficaz seu conteúdo. Pode-se dizer que o CD é realmente necessário somente para o leitor que desconhece por completo a notação musical.

8.2.2 A Internet

Ao procurar o termo Viola Caipira na Rede Mundial de Computadores, o *internauta* irá encontrar alguns *sites* brasileiros sobre o instrumento, suas raízes, guia de eventos (2004/2005), Violeiros famosos e, até, um endereço virtual para o aprendizado da Viola. Generosamente, Eric Aversari Martins compartilha com todos os interessados um *Método Prático de Viola* que inclui, basicamente: Cifras, Afinação, Localização das Notas no instrumento, Tablatura (espanhola, não especificada), *Escalas Duetadas* (com a explicação do termo – todas em Ré

Maior), *Ponteio* (uma espécie de combinação entre escalas de notas simples ou duplas com ostinatos na fundamental ou 5ª intercalados, arpejos simples e arpejos com notas repetidas); Escalas Maiores e Menores; Estudos e Acordes.

A codificação inclui os mesmos signos encontrados nos outros métodos apresentados (tablatura e notação musical) e, aparentemente, todos os que pretendem lecionar o instrumento, precisam compor os Estudos. Outros recursos disponíveis como *Clips* de vídeo e áudio dos exercícios não foram, ainda, contemplados no *site*¹¹².

Na apresentação do Método, encontra-se a seguinte observação:

“Ainda, sugerimos fortemente que seja estudada a parte de Teoria Musical que é desenvolvida com base nas suas aplicações práticas na Viola Caipira. O estudo da teoria musical aplicada à viola caipira permite o entendimento mais profundo do instrumento, fazendo com que o estudante possa ter uma gama maior de recursos para utilizar ao tocar”.

Entretanto, o Método Prático está estruturado de forma que sem a Teoria Musical o estudante tenha condições de tocar, mas sem ter um conhecimento mais profundo do que está por trás do que se está tocando.

Qualquer dúvida ou problema entre em contato“

Eric A. Martins acrescenta, ainda, um *Método de Teoria Musical Aplicada à Viola Caipira* que contém a seguinte introdução:

¹¹² A última pesquisa foi realizada em 19/03/2005.

Aqui estaremos apresentando (sic) uma parte da teoria musical relacionada ao estudo de intervalos, escalas e acordes. Não estaremos entrando (sic) na parte que diz respeito à leitura e à escrita musical, de forma que esse método também pode ser acompanhado sem o conhecimento de leitura de partituras.

Essa parte da teoria está sendo apresentada, pois permite um entendimento muito mais profundo do instrumento e das coisas que estão sendo tocadas. Também permite que o tocador de viola ganhe uma maior autonomia, ampliando os horizontes de forma que possa melhorar sua forma de tocar.

O estudo dos intervalos é essencial para o entendimento das escalas e dos acordes.

O estudo das escalas permite o violeiro (sic) tocar no tom que desejar e necessitar, e não somente no tom da D maior devido à afinação cebolão.

Já o estudo dos acordes permite que o violeiro monte qualquer acorde na viola e consiga tocar qualquer música, independente do tom ou se esse acorde existe ou não em um dicionário de acordes, seja o apresentado nesse site ou outro qualquer.

Em resumo, o estudo da teoria musical permite que o violeiro alce vãos mais altos do que somente aprendendo a parte prática. Sugerimos fortemente que essa seção de teoria musical seja aprendida. Lembre-se, qualquer dúvida entre em contato conosco através do link SOS Viola no índice ao lado.

Bons Estudos.

É freqüente nos depararmos com textos, como o de Eric A. Martins, que incentivam o aspirante a músico popular (cantor ou instrumentista) no Brasil, a se dedicar “um pouco” ao estudo da Teoria Musical como fator importante para *complementar* seu aprendizado. A demanda por explicações e conselhos sugere uma característica lúdica em relação à música por parte dos aspirantes. Ainda que haja a modificação na intenção do aprendiz quanto a uma carreira profissional, o “estudioso” do instrumento tende a relutar em aprender Música. Se, para ele, o importante é tocar, basta o contato simples com o instrumento e o menor contato possível com o texto musical escrito.

Muitas gerações de músicos brasileiros famosos patrocinados pela indústria fonográfica deram tal exemplo. O fato de desconhecerem os princípios e estruturas que regem a Música e de não procurarem ampliar seus conhecimentos, limitaram suas obras do ponto de vista estético-musical. O grande público, por outro lado, passou a desconhecer outras possibilidades que não as produções musicais divulgadas pela grande mídia. Os elementos musicais foram, cada vez mais, reduzidos e substituídos pelas letras das canções ou pelos ritmos fortes e insistentes das danças urbanas.

Como resultado, temos hoje indício de uma procura pelo aprendizado que encontra no atual saber popular a fonte de conhecimento para, a partir dele, estruturar uma Escola, a da “Viola Caipira”. Ou então, reduzir a esse saber todo o aprendizado musical necessário.

Em vista do atual mercado do ensino musical que busca as grandes massas, os autores aqui pesquisados empreenderam esforços para atender à demanda e, simultaneamente, alertar o leitor sobre as digressões e limitações de um estudo mínimo parcial da música, seja ela para o instrumento que for. *Entre*

Erros e Acertos, esses autores procuraram soluções que, primeiramente, valorizassem e contribuíssem para a preservação da tradição e da memória do *caipira ou sertanejo* e, em segundo lugar, atendessem à expectativa do aspirante a Violeiro de alcançar seu intento com brevidade.

O repertório brasileiro

9. O acervo Mario de Andrade – IEB-USP

Esta pesquisa encontrou suporte no acervo de áudios do IEB-USP. Foram selecionados os discos que continham execução à viola e destes, aqueles exemplos que contivessem elementos técnicos suficientes para a elaboração de um *apanhado-síntese* que demonstrasse a utilização do instrumento na primeira metade do século XX.

Os excertos selecionados estão descritos pela técnica e função utilizadas. Os códigos específicos da técnica foram baseados naqueles utilizados convencionalmente para o violão pelas editoras de música e seguem o seguinte padrão:

Mão direita

polegar	P
indicador	i
médio	m
anular	a
Indicador, médio e anular	d

(juntos)	
Percussão com palma da mão sobre as cordas	P.M.
Rasgado para o agudo e para o grave.	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> ↑ ↓ na </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; margin-left: 20px;"> Direção dos acordes tablatura espanhola. </div>

A direção do *rasgado* não tem uma convenção própria na medida em que sua codificação foi realizada por diversos autores que se utilizaram de códigos variados. Como em outras codificações para uma utilização popular do instrumento, comumente encontramos *códigos icônicos* que traduzem relação direta com o evento – *setas* para cima e baixo. Contudo, como apresentado no capítulo anterior, vimos que as tablaturas utilizadas variam de direção, impondo outro problema em relação à sua decodificação. Se utilizada uma *seta para baixo* na tablatura italiana, esta fará referência ao acorde escrito indicando *para o agudo*; já na tablatura espanhola, o mesmo *código* indicará *para o grave*.

Em virtude de vasta publicação na música popular brasileira em tablatura espanhola nos últimos 20 anos para guitarras elétricas e violões, optei por essa tablatura. Assim sendo, as setas para cima indicam *rasgado para o agudo*.

9.1 Disco nº 124 – Autor: Cornélio Pires

Título: “*Escoiando Noiva*” – moda de viola

Intérprete: Cornélio Pires e a Caipirada Barretense

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteadado: linha melódica de uma das vozes (a mais grave, em quase toda a extensão melódica) - utilização constante de polegar repetidamente em sentido grave > agudo;
- Rasgado: pequenos interlúdios entre frases e estrofes - basicamente d (indicador, médio e anular juntos) nos dois sentidos e polegar para o agudo (ilustração a seguir).

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 510 – Afinação *Escoiando Noiva*

Ilustração 521- Andante *Escoiando Noiva* (Slide 63)

9.2 Disco nº 41 – Lado A - Autor: L. B. Campos e G. Machado

Título: “*Um paulista pelo norte*” – moda de viola

Intérprete: Lázaro e Machado

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteadado: notas simples e duplas dobrando as vozes (principalmente a mais grave) - utilização constante de polegar (para o agudo) repetido;
- Rasgado: pequenos interlúdios entre as estrofes - basicamente d nos dois sentidos, com rápidas subdivisões (ilustração a seguir). A síncopa é acentuada com movimento mais lento do rasgado para o agudo, preenchendo a subdivisão.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 532 – Afinação *Um paulista pelo norte*

Ilustração 543 - *Um paulista pelo norte* (Slide 63)

9.3 Disco nº 41 – Lado B - Autor: O. Azevedo (Pimbo)

Título: “*Gererê*” – toada paulista

Intérprete: Lázaro e Machado

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteado: notas simples e duplas dobrando as vozes (principalmente a mais grave) - utilização constante de polegar (para o agudo) repetido;
- Rasgado: pequenos interlúdios entre estrofes - basicamente d nos dois sentidos, com rápidas subdivisões (ilustração a seguir). É formada uma sincopa pela antecipação do acorde localizado na 2ª colcheia dos tempos, através do rasgado lento de d.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 554 – Afinação *Gererê*

Ilustração 565 *Gererê* (Slide 64)

9.4 Disco n° 149 – Lado A - Autor: Raul de Cerqueira Aparício Torres

Título: “*A Rosa estava dormindo*” – moda de viola

Intérprete: Raul de Cerqueira Aparício Torres

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteado: notas simples dobrando a voz mais grave, mordente na nota aguda (utilização de técnica de ligadura - ornamento);
- Rasgado: basicamente d nos dois sentidos.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 576 – Afinação *A Rosa estava dormindo*

Ilustração 57 - *A Rosa estava dormindo* (Slide 64)

9.5 Disco nº 75 – Lado A - Autor: Olegário de Godoy

Título: “*Samba*” – dança típica paulista

Intérprete: Turma Caipira Vitor

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteados: introdução e coda com viola e percussão – notas duplas em passagem melódica; (obs.: áudio do acompanhamento das vozes sem clareza)

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 58 – Afinação *Samba*

Ilustração 59 – *Samba* (Slide 65)

9.6 Disco nº 65 – Lado A - Autor: Zico Dias e Ferrinho

Título: “*Eu sofro grande tristeza*” – moda de viola

Intérprete: Zico Dias e Ferrinho

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Rasgado: introdução, acompanhamento e interlúdio – utilização de acordes ligados com glissandi e percussão com a palma da mão direita sobre as cordas (palm mute – P.M.).

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 60 – Afinação *Eu sofro grande tristeza*

Ilustração 61 - *Eu sofro grande tristeza* (Slide 66)

9.7 Disco nº 65 – Lado B - Autor: Zico Dias e Ferrinho

Título: “*Eu quero ser um desertor*” – moda de viola

Intérprete: Zico Dias e Ferrinho

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Rasgado: introdução, interlúdio e coda – utilização de acordes com glissando (com e sem ligadura), percussão com a palma da mão direita sobre as cordas (palm mute – P.M.) e rasgado com d em síncope.
- Ponteado: acompanhado as vozes – dobramento da voz mais aguda, utilização de mordente.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 62 – Afinação *Eu quero ser um desertor*

Ilustração 63 - *Eu quero ser um desertor* (Slide 66)

9.8 Disco nº 66 – Lado B - Autor: Zico Dias e Ferrinho

Título: “*Quando Deus formou o mundo*” – moda de viola

Intérprete: Zico Dias e Ferrinho

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Rasgado: introdução, interlúdio e coda – utilização de acordes com glissando (com e sem ligadura), percussão com a palma da mão direita sobre as cordas (palm mute – P.M.) e rasgado com d em síncopa.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 64 – Afinação *Quando Deus formou o mundo*

Ilustração 65 - *Quando Deus formou o mundo* (Slide 67)

Partitura musical para viola, mostrando a afinação e a notação rítmica para a música "Quando Deus formou o mundo" (Slide 67). A partitura inclui notação rítmica (d, p, i, d) e diagramas de afinação.

**9.9 Moda de Viola – do Acervo de Áudio Mario de Andrade –
Centro Cultural de São Paulo – (Vergueiro)**

Resumo da técnica utilizada à viola:

- Ponteados: ostinato na linha grave sobre 5° e 1° acompanhando linha melódica – mão direita com trabalho individual dos dedos i, m, a. Utilização de appoggiaturas em glissando.

Afinação utilizada na transcrição:

Ilustração 66 – Afinação *Moda de Viola*

Ilustração 67 – excerto *Moda de Viola* (Slide 68)

Partitura musical para viola, apresentando múltiplas linhas de música com notas, pausas e indicações de dedos (0, 1, 2, 4).

9.10 Síntese dos Recursos Utilizados

x = Sem complexidade

xx = alguma complexidade

xxx = grande complexidade

Elementos Técnicos da Viola									
		Acordes rasgados		Ponteado					
	Acer vo	direção	digitação da mão direita	Digitação da mão direita	Passagens melódicas	Glissando/portamento	Palm Mute	ligadura ascendente	ligadura descendente
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	IEB-MA	x	x	x	x				
Lázaro e Machado	IEB-MA	x			x				
Raul Torres	IEB-MA	x			x			x	
Turma Caipira Vitor	IEB-MA				x				
Zico Dias e Ferrinho	IEB-MA	x			x	x	x	x	x
CCSP	MA			x	x	x		x	x

Elementos Musicais							
						ornamentos	
	Acervo	melodia	ritmo	compa sso	acordes	articula ção ¹¹³	mordente
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	IEB- MA	X	X	X	X		
Lázaro e Machado	IEB- MA		X	X	X		
Raul Torres	IEB- MA	X	X	X	X	X	X
Turma Caipira Vitor	IEB- MA	X	X	X			
Zico Dias e Ferrinho	IEB- MA	X	X	X	X		
CCSP	MA	X	X	X		X	

¹¹³ Articulação: staccato, ligado, sforzato, marcato etc.

10.A Ópera Caipira de Ivan Vilela

Também denominada *Musical* pelo autor, que em sua dissertação de Mestrado na UNICAMP desenvolve argumentação sobre tais formas musicais. *Cheiro de mato e de chão* tem libreto de Jehovah Amaral e música de Ivan Vilela Pinto.

O autor se utiliza do conceito de caipira emprestado de Antonio Candido em *Os Parceiros do Rio Bonito* para identificar sua abrangência:

[...] aspectos “mínimos vitais de alimentação e abrigo e mínimos sociais de organização”[...] a partir da manutenção de subsistência deram origem aos agrupamentos coloniais implantados através do bandeirismo que formaram as bases e as origens da cultura caipira¹¹⁴.

[...] Após o ciclo dos bandeirantes, no século XVII, várias transformações sócio-econômicas interferiram naquelas soluções mínimas que mantinham a vida daquelas pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Surgiram fazendas, mão-de-obra escrava, equipamentos e relações econômicas mais intensas. Porém, a cultura caipira persistia na figura de sitiantes, posseiros e agregados. A definição plena do modo caipira de subsistência e sociabilidade vinculou-se aos *bairros rurais*¹¹⁵.

¹¹⁴ Vilela Pinto, I. *Do velho se faz o ovo*. Dissertação de Mestrado; UNICAMP; 1999.p.18.

¹¹⁵ Ibidem 138.

Na Ópera Caipira, Vilela utiliza texto musical inspirado em *Tristeza do Jeca* de Angelino Oliveira e em demais práticas populares daquele universo: *ladainha, cururu, festa do divino, aboio, quadrilha, catira ou cateretê, pagode, jaca, congado, moda de viola, guarânia, polca, valsa, maxixe, mazurca, chamamé e baião*. Para tanto, cria uma *orquestra caipira*, constituída de: 2 *violas caipiras*, 2 acordeões, um clarinete (em lugar da *requinta* que, de acordo com Vilela, é utilizada em folgedos populares, porém, imporia maior dificuldade para encontrar um executante), uma rabeca, um bandolim, duas percussões, um contrabaixo e um violão.

O instrumento escolhido para o acompanhamento da voz nas intervenções do personagem *narrador cego* é a *viola caipira*, relembrando a obra trovadoresca da Idade Média e do Renascimento acompanhada pelas cordas dedilhadas.

O texto musical encontra-se em notação musical convencional para as *violas caipiras* e demais instrumentos. Dele apreendemos os seguintes *elementos significativos* utilizados nas violas:

- Notas simples e duplas ponteadas;
- Acordes em notação musical e em cifras da música popular (p.e. **Dmaj⁷⁽⁵⁺⁾**);
- Ornamentos: apogiaturas, glissando, tremolo;
- Recursos técnicos: ligaduras, rasgado, ponteadado, arpejado.

Vilela utiliza no repertório técnico das violas o *tremolo*, que constitui um ornamento típico da linguagem violonística, antes utilizado por F. Tárrega ao violão e Renato Andrade à viola. Trata-se de técnica simples de mão direita quando executado em apenas uma corda; na viola, impõe certo grau de dificuldade devido às ordens de cordas duplas.

Quanto à técnica de *rasgado*, o autor explicita a técnica de mão direita em seu *Cururu dito crespo* (primeiro compasso, p.398) com riqueza de detalhes. Inova musicalmente utilizando o dedo polegar da mão direita *a solo*, conhecido na prática popular, porém, sem o virtuosismo aqui proposto. Em outros momentos, indica exclusivamente a direção do *rasgado*. Contudo, deixa inúmeros outros acompanhamentos para livre improvisação do executante fornecendo, tão somente, cifras de acordes, seguindo, possivelmente, a prática popular da atualidade.

A título de complementação, Ivan Vilela é um dos poucos grandes virtuosos do instrumento ao lado de Roberto Corrêa e Renato Andrade¹¹⁶ e, apesar de sua formação violonística, direcionou sua carreira como intérprete, pesquisador, professor e compositor integralmente à *viola caipira*.

¹¹⁶ Falecido em 2005.

Ilustração 68 - Síntese dos Recursos utilizados

Elementos técnicos									
acordes rasgados					ponteado				
Acervo	direção	Palm Mute	digitação da mão direita	passagens melódicas	formas de arpejo	baixo contínuo	dissonâncias		
Século XVI				xxx					
Século XVII	xxx		xxx	xxx	xxx	xxx	xxx		
Século XVIII - Portugal	xxx		x	xxx	xxx	xxx	xxx		
Cornélio Pires e a Caipirada Barretense	x		x	x					
Lázaro e Machado	x		x						
Raul de Cerqueira Aparício Torres	x		x						
Turma Caipira Vítor				x					
Zico Dias e Teninho	x	x		x					
CCSP				x					
ABC da Viola									
Ópera Caipira	x		x					x	
A arte de 'Poutear' Viola	xxx		xxx		xx			xx	xx

Elementos técnicos

ponteados										
		digitação mão direita	digitação mão esquerda	simultaneidade dos sons	acordos despejados	glissando / portamento	tremolos	ligadura ascendente	ligadura descendente	
Acervo										
Século XVI		xxx		xxx						
Século XVII		xx		x	xxx			xxx	xxx	
Século XVIII - Portugal		x		x	xxx			xxx	xxx	
Cornelio Pires e a Caipirada Barretense		x								
Lázaro e Machado										
Raul de Cerqueira Aparício Torres				x				x		
Turna Caipira Vitor				x						
Zacarias Dias e Ferrinho						x		x	x	
CCSP		x				x		x	x	
ABC da Viola										
Ópera Caipira		x			x		xxx			
A arte de Pontear Viola		xxx	xxx		x			xxx	xxx	

Elementos Musicais											
		Data	notas/ponto \$	ritmo	compasso	acordes	articulação	trilo	mordent e	apogiatura	outros signos musicais
Século XVI			xxx	xx	xxx	xxx					
											Repetição, grupos ascendentes e descendentes s ou cascatas, ornamentos cadenciais
Século XVII			xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	x	x	
											quálteras, fermata, sinais de repetição
Século XVIII - Portugal			xxx	x	x	xxx	x	x	x	x	
Cornelio Pires e a Capirada Barretense	IEB-MA		x	x	x	x					
Lazaro e Machado	IEB-MA			x	x	x					
Raul de Cerqueira Aguiar Torres	IEB-MA		x	x	x	x	x		x		
Turma Capira Vitor	IEB-MA										
Alm. da Viola	1959					x					
Opera Capira											
1969			xxx	xxx	xxx	xxx	xxx			xx	glissando tre molo
A arte de Poucar Viola	2000		xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx		xx	glissando

	Data	Instruções Musicais				Afinação	Encordamento
		Leitura em notação	Leitura em Tablatura	Alfabeto/Cifras	Considerações harmônicas		
Século XVI			x			x	
Século XVII			x	x	x	x	x
Século XVIII - Portugal		x	x	x	x	x	x
ADCT da Viola	1959		x ²			x ²	x
A arte de Portear Viola	2000	xxx	xx	xxx	xx	xxx	xxx

x¹ - Tablatura criada pelo autor

x² - Somente acordes em tablatura icônica como em Minguel y Yrol

x³ - Apenas menciona nomes atribuídos às afinações sem qualquer detalhamento

11. Considerações finais

O vínculo da viola (junto ao violão) a supostas práticas sediciosas (modinhas de sátira política) anteriores à República e durante sua implantação, coincide com o vínculo (então pejorativo) ao universo caipira. A formação de uma classe média e a proletarização do trabalhador rural ocorreram junto com a restrição às práticas populares daquele universo rural.

Outras práticas musicais que permitiriam a associação de intelectuais (músicos e poetas sempre se uniram na composição de canções) contra ideologias das classes dominantes foram reprimidas em, pelo menos, dois momentos precisos do século XX: atos policiais contra *tocadores de violão*, no início daquele século no Rio de Janeiro, e atos do Estado contra músicos durante a ditadura militar. A institucionalização da vigilância/repressão ao músico caracteriza o receio à força de sedição de sua arte.

Em seguida e relembrando a citação de José de Souza Martins:

“[...] pela numerosa e densa concentração populacional, a cidade de São Paulo é culturalmente o maior aglomerado caipira e sertanejo do Brasil. Com a diferença de que são pessoas culturalmente agrícolas empregadas em atividades não-agrícolas”.

Fica evidente que, posteriormente, o *Jeca-Tatu* de Lobato, as inserções de Cornélio Pires e seus seguidores, assim como o apoio da indústria fonográfica, tiveram conseqüências sócio-culturais e econômicas na Grande Metrópole: a proletarização do trabalhador rural como mão de obra a serviço da expansão imobiliária e industrial trouxe uma grande massa populacional para as regiões urbanas em desenvolvimento. Com

ela, o gosto pela música *rural caipira* chegou à cidade e provocou mercado propício para o desenvolvimento do gênero nas rádios e na indústria fonográfica.

Assim como a História da Viola no Brasil é bastante distinta da História do Violão, ressaltados os períodos e locais em que atuaram juntos, suas origens são radicalmente opostas no que tange à produção cultural. A Viola, como demonstrado neste trabalho, surge na História da Música como instrumento amplamente difundido na cultura popular; sua ascensão às elites foi lenta e passível de restrições à sonoridade (cordas de tripa animal, trastes móveis, etc) e aos recursos técnicos (utilização inversamente proporcional de ponteados *x* rasgueado).

O Violão é descendente direto da Viola (em sua forma de *guitarra barroca*, possivelmente, com cordas de tripa) e surge em função da necessidade de maior sonoridade e virtuosismo na utilização de determinados recursos ponteados – ornamentação articulada com ligaduras descendentes, velocidade em passagens escalares, maior tessitura grave, etc. Portanto, é produto direto da cultura de elite e, rapidamente, perde lugar para o piano e grupos de *camera*, assim como demais instrumentos que se sobressaíram no Romantismo, sendo, então, amplamente adotado pelos estratos mais *baixos* da sociedade: caminhos inversos que culminaram em restrições semelhantes à prática musical.

Como instrumento originário das práticas de elite, ainda que popularizado, o Violão consegue, tardiamente, uma posição nos Conservatórios e Escolas de Música no Brasil (segunda metade do século XX). A Viola, vista como instrumento de origem popular e desconsiderada toda a sua produção, não foi aceita pelas mesmas Instituições até o final do século XX.

Na discussão sobre a justiça popular com militantes maoístas, FOUCAULT (1979,p.52) coloca as três ferramentas de extração das massas de forças sediciosas e, dentre elas, a colonização. Sobre esta:

[...] As pessoas enviadas para as colônias não recebiam um estatuto de proletário; serviam de quadros, de agentes de administração, de instrumentos de vigilância e de controle dos colonizados. E era sem dúvida para evitar que entre esses “pequenos brancos” e os colonizados se estabelecesse uma aliança [...] que se fornecia a eles uma sólida ideologia racista; “atenção, vocês vão para o meio de antropófagos”[...]

Como vimos, o ‘preconceito’ teve relação direta com as restrições à prática da viola. Se vinculada aos vagabundos, à plebe ou aos negros e mestiços, sofreu preconceitos pelas mesmas causas. A exploração das massas tem esse aspecto de proveito associado ao medo constante da insurreição, passível, portanto, de controle/vigilância sobre todas as práticas “suspeitas” por aqueles que detêm o poder.

O decreto de Rui Barbosa não atingiu a produção cultural portuguesa, deixando, como material de análise musicológica, assim como prova da elitização da Viola, coletâneas e métodos como o *Livro do Conde de Redondo* e *Nova Arte de Viola*. Do primeiro, há ainda muito por analisar.

12. Conclusão

De instrumento democrático, das elites e do povo simultaneamente, a viola é perseguida por aquilo que representa ou passa a representar – uma associação *indissolúvel* com a classe social dos músicos que a tocam, ou com o gênero de música que acompanha, ou, ainda, com todo o universo do qual participa culturalmente – *rural, caipira, sertanejo*. Sua história, como apontada nesta pesquisa, permite a construção de um paradigma de exclusão, vivido em vários momentos sob forma de preconceito que passa a simbolizar: do negro escravo, do lavrador pobre, da mulher (por restrição), do músico popular, da modinha e do lundu e, provavelmente, outros ainda não identificados. Tão forte se tornou tal vínculo no século passado, que comumente é chamada *viola caipira*.

Na história dos instrumentos musicais, só encontrei paralelo na *gaita de foles*, fortemente associada ao instrumento de batalha dos escoceses contra a Coroa Britânica, e também *proibida*, ou ainda, *banida* por esta razão no século XVIII.

Nos tratados de Organologia encontramos: cordofone de braço, caixa acústica com enfranque, cordas e pontos de tripa ou metálicos, da família das guitarras, com ordens mistas de cordas – simples, duplas e, algumas vezes, triplas. Na História da Música Brasileira encontramos tão somente viola, por vezes confundida com cistro, violão ou alaúde. Se considerarmos a História da Música Popular Brasileira, poderemos denominá-la: *viola caipira, sertaneja, nordestina, pantanense, de fandango, litorânea, gaúcha* ou, simplesmente, *viola brasileira*.

Iniciei o texto falando da *interpretação de uma obra musical antiga*. O registro fonográfico (analogico ou digital) da música traz consigo elementos que não dependem de um sistema de codificação, além do encontro virtual com aquele que interpreta. Constitui-se no grande marco de mudança da postura científica em relação à música. O compositor/intérprete não mais depende do conhecimento específico de códigos de escrita musical; trata-se, portanto, de uma forma direta de registro e de estudo ou análise de obras. A escrita musical perdeu sua validade?

Neste novo contexto, não assistimos grandes reformas no ensino da música. As instituições de ensino (conservatórios, faculdades) incorporaram essa ferramenta para o estudo das fontes secundárias de interpretação do repertório escrito; muitos professores a utilizam em lugar da própria interpretação, seja no estudo da História, da Teoria, da Análise, etc. Já a etnomusicologia avança, desde Mario de Andrade, com a sua utilização. Tome-se, como exemplo, a publicação de Anne Couffriez sobre a prática musical de Traz-os-Montes (Portugal): sua análise é profunda e abrangente, porém, não causa a sensação que seus áudios promovem.

O mercado editorial/fonográfico não perdoou tal deslize: “*aprenda a tocar com o VHS/DVD*”; *compre o método que acompanha o CD*; *não precisa saber ler música*”. E deu ‘certo’ (por um determinado prisma). A procura por essas publicações acabou por atingir uma porção ideal da população, suficiente para movimentar ou compensar tais investimentos (se não muito mais!).

O imediatismo do enfoque dado ao ensino se tornou inversamente proporcional à qualidade alcançada. O objeto de estudo se tornou a reprodução ou imitação grosseira de

seqüências de sons, por mais das vezes, alienada de qualquer cunho artístico. Confundiu-se formação com habilidade de imitação.

A rediscussão do ensino da música está atrasada, em pelo menos, meio século. A grande maioria dos cursos específicos trata do repertório europeu escrito até o século XIX em, pelo menos, 90% de todo o seu conteúdo. A constatação de que uma maioria da população brasileira entende por música antiga “*aquilo que meus avós ouviam na juventude*” nos leva à simples conclusão de que algo foi conduzido da forma errada. E não se trata de criticar apenas o sistema educacional brasileiro; falhas profundas na maneira de ensinar música a tornaram anacrônica – forma e conteúdo não se adaptaram à realidade. Surgem, com isso, novas formas de preconceito.

A interdisciplinaridade tornou-se obrigatória, regida por políticas educacionais. O mesmo ocorre no ensino da música: adestram-se as mãos, a embocadura ou a voz, estuda-se teoria, estruturação, história e análise; o que fazer com isso... Aqueles que detêm uma percepção mais desenvolvida apreendem intuitivamente algo além daquilo que está obviamente escrito; os demais imitam.

Lorenzo Mammi mencionou, em uma aula de musicologia, que o estudo da música efetivamente se encontra no momento em que a partitura já não mais é necessária. É nesse momento que todo o conhecimento interdisciplinar é orientado para a elaboração da interpretação ou da composição. Um conjunto de sons deve compor um sentido semântico, um significado além da forma e da estrutura ao qual está relacionado. Forma e estrutura são sistemas de organização dos sons que servem a um fim cognitivo.

Processos de habilidade mental Indutiva e Dedutiva¹¹⁷ são aplicados na elaboração da interpretação. A dedução se dá na codificação e decodificação da escrita, nos estudos voltados às estruturas musicais. A indução ocorre na análise e na elaboração da interpretação. Parte-se de conhecimentos específicos e particulares de uma obra para a elaboração semântica musical. Um conjunto de objetos diferentes que demandam concentração e habilidades específicas deixa de se tornar o foco da atenção; presta-se à elaboração da interpretação.

Métodos para o aprendizado de instrumentos musicais são elaborados a partir de pressupostos práticos: como desenvolver habilidades nas mãos e na decodificação da escrita (se tanto); livros de Teoria tratam, especialmente, da codificação e estruturação musical; livros de Harmonia se atêm à morfologia e sintaxe tonais; os de Análise tratam da relação entre forma e estrutura, etc. Todo um estudo fragmentado deverá, em algum momento, conduzir à elaboração da interpretação (e da composição).

Acredito que todo o conhecimento adquirido através da alienação/extração do objeto de seu contexto musical e cultural o torna técnico. Assim, a efetivação da formação musical busca relacionar todo o fazer musical com o movimento intelectual (e cultural) do período estudado.

Como reação ao anacronismo do ensino (e, possivelmente, das práticas musicais), vemos uma demanda pelo imediato, pelo superficial, pelo muito pouco que se pode conquistar.

¹¹⁷ SANTAROSA, L.M.C. (Coordenação Geral). Manual Teste de Habilidade para o Trabalho Mental H.T.M. UFRGS, 1983.

Questões éticas poderiam, e talvez devessem, permear o mercado editorial dos métodos musicais. Notas introdutórias sobre objetivo real, propostas de conteúdos e pré-requisitos deveriam ser inseridas de modo a informar e proteger o consumidor. Estudar um instrumento musical através de métodos publicados está, infelizmente, longe de alcançar o aprendizado da música. Tornaram-se objetos distintos!

Em GEERTZ (1989, p.9), encontramos:

Para tocar violino é necessário possuir certos hábitos, habilidades, conhecimento e talento, estar com disposição de tocar e (como piada) ter um violino. Mas tocar violino não é nem o hábito, a habilidade, o conhecimento e assim por diante, nem a disposição ou (a noção que os crentes na “cultura material” aparentemente seguem) o próprio violino.

A produção cultural não é estanque e reflete as necessidades da porção populacional envolvida. Enquanto nos recusarmos à análise e reflexão e ao debate do ocorre à nossa volta, perpetuaremos a alienação, perderemos ainda mais o interesse do ouvinte (entenda-se o público) e, como consequência letal, a função em uma sociedade que carece emergencialmente daquilo que temos a oferecer.

Toda a produção cultural européia até o século XIX é fundamental para nós na medida em que nossa produção era pequena, mal foi registrada e a produção européia atingia, de uma forma ou de outra, todos os aspectos da produção musical brasileira até então. Continuar a estudá-la faz parte da formação artística. A recusa ao estudo da nossa produção a partir do século XX é o reflexo da alienação. À parte *atos isolados*, não há uma institucionalização do estudo da nossa produção musical,

entendida, também, como incentivo ou fomento à pesquisa nessa área.

A implicação cultural no fazer musical e sua relação com o cotidiano de quem toca o instrumento (no caso específico, a Viola), poderá ser analisada à luz de outras áreas do conhecimento (que me fogem) como a psicologia social ou a antropologia. Como exemplo de aproveitamento de estudo, cito a prática brasileira do *rasgueado* aqui tratada: verificamos uma altíssima incidência de movimentos *para baixo* (em direção ao chão) marcando os tempos fortes musicais. Comparando com a prática hispânica desse mesmo elemento, constatamos, naquela, uma alta incidência de movimentos *para cima* (em direção oposta ao chão) nos tempos fortes. Podemos relacionar tais movimentos à dança, indicando o *bater dos pés (indígena)* como movimento *para baixo* e o *salto (flamenco)* como *para cima*; de outro lado, é possível estabelecer uma analogia com o movimento do trabalho, da enxada, de uma cultura agrícola em oposição ao movimento desprendido do *laçar o gado*, do *embate com o touro*, do *desviar (do toureiro)*, de uma cultura pecuária. São possibilidades que incitam estudos em outras áreas, ainda por realizar.

Na primeira parte deste trabalho, pesquisei textos e documentação em fontes primárias e secundárias, compondo uma trajetória histórica que demonstrasse a utilização da Viola pelos estratos sociais europeus, com foco na Península Ibérica, bem como, comprovei a chegada do instrumento ao Brasil, ainda no primeiro século da colonização. Conceituei o instrumento através da Organologia, diferenciando-o dos outros membros da família dos cordofones com caixa acústica e cordas dedilhadas, que também foram identificados no Brasil. Finalmente, discuti a exclusão institucionalizada da Viola por estratos sociais dominantes em Portugal e no Brasil, fruto de associações do

instrumento a forças insidiosas e sediciosas, sempre voltadas a camadas sociais menos privilegiadas.

A segunda parte da pesquisa foi dedicada à análise musicológica do instrumento em repertório escrito e em gravações de áudio. Procurei demonstrar a unidade lingüística da Viola com demais instrumentos das famílias das guitarras e alaúdes, bem como a cronologia da utilização de códigos mistos da escrita em tablatura, unindo códigos simbólicos e/ou indiciários da convenção musical e da técnica instrumental, aos icônicos, que fazem referência espacial ao braço e às cordas do instrumento, evidenciando a relação direta da complexidade da notação com a produção cultural das camadas sociais de elite. Realizei levantamento dos recursos idiomáticos utilizados na Viola em ordenação cronológica, provendo a musicologia com dados reais da técnica do instrumento para a reconstituição musical do acervo brasileiro referente aos períodos colonial, imperial e republicano (até o séc. XIX). A análise dos áudios do acervo Mário de Andrade - IEB corrobora com a demonstração da simplicidade técnica a que foram reduzidos os recursos idiomáticos da Viola durante e após as intervenções de Cornélio Pires na indústria fonográfica em São Paulo, assim como seu forte vínculo ao universo rural, que veio a denominar a forma mais popular do instrumento na região sudeste brasileira (*viola caipira* ou *sertaneja*). As publicações de métodos realizadas na segunda metade do século XX confirmam a marca rural fortemente afixada no instrumento, assim como a ópera de Ivan Vilela, que a enaltece e a complementa.

Tratei da história paradigmática de um instrumento musical ainda hoje popular e discriminado no Brasil, fator este somente explicado pela construção simbólica de uma *Viola con anima*, que compõe o universo dos excluídos junto com os que a tocam.

Índice de Ilustrações

Ilustração 1 - Dispersão dos Alaúdes (slide 1).....	20
Ilustração 2 - NEVES (1895; vol.2;p.XV) (slide 23)	50
Ilustração 3 – Texto lundu em César das Neves – vol.2, p.53. .	61
Ilustração 4 -estatuto do Conservatório de Música 1881	69
Ilustração 5 - "caipira" em Cesar das Neves	78
Ilustração 6 - "caipira" em Lindos Amores.....	79
Ilustração 7 – <i>Pavana Regia</i> – Anon. (slide 28)	89
Ilustração 8 – <i>Bassadans ‘La Spagna’</i> Libro I – F. Spinacino – p.16. (slide 29).....	90
Ilustração 9 – <i>Intabolatura ‘El Bernardinace’ de Josquin de Pres</i> por F. Spinacino (Slide 29a).....	92
Ilustração 10 - <i>Piva</i> – J.A.Dalza (slide 30)	93
Ilustração 11- <i>Estudo de Guitarra</i> - Antonio da Silva Leite (1796) (slide 3)	94
Ilustração 12 - <i>El Parnasso</i> - Estevan Daça (1576) (slide 32) ..	96
Ilustração 13 – “ <i>Ach Elslein, liebes Elslein</i> ” – Hans Judenkünig, Viena, 1523 (Slide 33)	97
Ilustração 14 – Localização dos signos no braço do instrumento (slide 34).....	98
Ilustração 15 – <i>Drawe neare me and love me</i> – Jane Pickering <i>Lute Book</i> manuscrito (1616) (Slide 35).....	99
Ilustração 16 – Prelude (Slide 36)	101

Ilustração 17 - <i>Pavana</i> do livro <i>El Maestro</i> (para Vihuela)- L.Milan (1535) (Slide 37)	102
Ilustração 18 - <i>Fantasia del quinto tono</i> (MUDARRA,1546) (Slide 38)	104
Ilustração 19 - Ornametação em <i>La Guitarre Royale</i> - F. Corbetta (Slide 39).....	107
Ilustração 20 - Transcrição Preludio de G. Sanz (Slide 42) ...	113
Ilustração 21- <i>Alfabeto</i> - F. Corbetta (Slide 43).....	116
Ilustração 22 - <i>Laberinto</i> - Gaspar Sanz (1674) (Slide 44)	117
Ilustração 23 - <i>Sistema de acordes</i> - Minguet y Yrol (1774) (Slide 45)	118
Ilustração 24 - Instruccion de musica sobre la guitarra española - Gaspar Sanz (1674) (Slide 46).....	119
Ilustração 25 - <i>battente</i> - F. Corbetta (1671).....	120
Ilustração 26 - <i>Scala di musica</i> - F. Corbetta (1648) (Slide 47)	122
Ilustração 27 - Misto Tablatura e Alfabeto - Corbetta (Slide 48)	123
Ilustração 28 - Instruções sobre <i>Baixo Contínuo</i> - Corbetta (Slide 49)	123
Ilustração 29 - Falsas - Corbetta (Slide 50)	124
Ilustração 30 - falsas - Sanz (Slide 51).....	125
Ilustração 31 - Alfabeto e Giga (Slide 52 e 53).....	128
Ilustração 32 - Minuet p.67 (Slide 54)	130

Ilustração 33 – Italiana (Slide 55).....	130
Ilustração 34 – Sarabanda e Trombetinhas (Slides 56 e 57) ...	132
Ilustração 35 – Cifras Minuette do Mattos (Slide 58).....	137
Ilustração 36 – acompanhamento de viola (Slide 59).....	138
Ilustração 37 – transcrição do acompanhamento de viola (Slide 60)	140
Ilustração 38 – afinações históricas.....	147
Ilustração 39 – afinações E.V.Oliveira	151
Ilustração 40 – afinações R. Corrêa	154
Ilustração 41 – tabela comparativa das afinações	162
Ilustração 42 - “Método Prático Viola de Ouro – A B C da Viola e Violão de Tonico e Tinoco”	166
Ilustração 43 – ABC da Viola - Prefácio.....	167
Ilustração 44 – ABC da Viola - Prefácio.....	170
Ilustração 45 – ABC da Viola – Notas sobre Encordoamento .	170
Ilustração 46 – ABC – notas sobre afinação	171
Ilustração 47 – ABC – afinações no Brasil.....	174
Ilustração 48 – códigos para os dedos da mão esquerda	178
Ilustração 49 – Instrução à p.30	179
Ilustração 50 – Afinação <i>Escoiando Noiva</i>	193
Ilustração 51- Andante <i>Escoiando Noiva</i> (Slide 63)	193
Ilustração 52 – Afinação <i>Um paulista pelo norte</i>	194

Ilustração 53 - <i>Um paulista pelo norte</i> (Slide 63).....	194
Ilustração 54 - Afinação <i>Gererê</i>	195
Ilustração 55 <i>Gererê</i> (Slide 64).....	195
Ilustração 56 - Afinação <i>A Rosa estava dormindo</i>	196
Ilustração 57 - <i>A Rosa estava dormindo</i>	202
Ilustração 58 - Afinação <i>Samba</i>	197
Ilustração 59 - <i>Samba</i> (Slide 65).....	197
Ilustração 60 - Afinação <i>Eu sofro grande tristeza</i>	198
Ilustração 61 - <i>Eu sofro grande tristeza</i> (Slide 66).....	198
Ilustração 62 - Afinação <i>Eu quero ser um desertor</i>	199
Ilustração 63 - <i>Eu quero ser um desertor</i> (Slide 66)	199
Ilustração 64 - Afinação <i>Quando Deus formou o mundo</i>	200
Ilustração 65 - <i>Quando Deus formou o mundo</i> (Slide 67).....	200
Ilustração 66 - Afinação <i>Moda de Viola</i>	201
Ilustração 67- excerto <i>Moda de Viola</i> (Slide 68).....	201
Ilustração 68 - Síntese dos Recursos utilizados	207

Referências bibliográficas

AGASSIZ, L. **Viagem ao Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1975.

AGAZZARI, A. **Del suonare sopra il basso com tutti stromenti & uso loro nel concerto**; Siena:1607 e **Bassus ad Organum & Musica Instrumenta, Lib.II**; Venice:1608.

ANCHIETA, J. **Poesias**. São Paulo: EDUSP, 1989.

ANDRADE, J. **Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro**. São Paulo: Escola de Folclore, 1981.

ANDRADE, Mario. **Pequena história da música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Mario. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, ???

ANDRADE, Mario. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, ???

ANDRADE, Mario. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

ARAÚJO, Mozart, **A modinha e o lundu no Século XVIII**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1963.

ARAÚJO, R. T. **Viola Caipira: estudo dirigido**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

AZEVEDO, J. M. B. ed. **Livro do Conde de Redondo**; Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural; 1987 (Lusitana Musica: I Opera Musica Selecta / orientação Humberto d'Ávila;2).

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.

BOURDIER, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais**. Petrópolis: Vozes, 1981. 282 p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória sertão: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão**. São Paulo: Editorial Cone Sul, Ed. UNIUBE, 1998. 312 p.

BRÁS DA VIOLA. **Manual do violeiro**. SP: Ricordi, 1997.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Série Princípios, São Paulo: Ática 1985 (pp.18-19).

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

CARDIM, Fernão, **Tratados da Terra e Gente do Brasil**, 2ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1939 (Série Brasiliana, 168).

CARDOSO JÚNIOR, A. **Cornélio Pires, o primeiro produtor independente de discos do Brasil**/Abel Cardoso Júnior. Sorocaba: Delegacia da Cultura: Fundação Ubaldino do Amaral, 1986.

CARVALHO, J.M. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990-2003. 165 p.

CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Ed. Global, 2005.

CASTAGNA, P. A. **Fontes Bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil dos séculos XVI e XVII**. Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1991.

CORBETTA, F. **La Guitarre Royale (1671)**. Facsimile Genebra: MINKOFF.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola.** Brasília/Curitiba: Ed.: Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000. 259 p.

FAUSTO, B. **História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano**, tomo III. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL/DIFUSÃO EDITORIAL, 1978.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979/2006 (22^aed.).

FRANCESCHI, H. **Casa Edison**; Ed.:Petrobrás; 2004.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora S.A. 1989.

GODOI, E.P. **O trabalho da memória: cotidiano e história no sertão do Piauí.** Campinas: UNICAMP, 1995.

GOMES, N. P. M. e Pereira, E. A. **Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa.** Belo Horizonte: Mazza edições, 1995.

HENRIQUE, L. **Instrumentos musicais.** Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Ed. Companhia Das Letras, 1936-95. 220 p.

Legislação Brasileira de 1881 a 1890. Acesso disponível: <<http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/>>

LIMA, J. G. e Ohtake, R. **Instrumentos musicais brasileiros**. Edição realizada pela Rhodia do Brasil, 2000.

LIMA, Rossini Tavares de. **Vida e época de José Maurício**. São Paulo: Livraria Elo, 1941; 113 p.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folguedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.

LIMA, Rossini Tavares de. **A ciência do folclore**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1978.

MAMMI, L. **A notação gregoriana: gênese e significado**. Revista Música; São Paulo, v.9 e 10, pp. 21-50, 1998-1999.

MARCHI, L. e outros. **Tocadores: homem, terra , música e cordas**. Olaria: projetos de arte e educação; Curitiba, 2002.

MARCHI, L. **Tocadores Portugal – Brasil: sons em movimento**. Olaria: projetos de arte e educação; Curitiba, 2006.

MARTINS, J. DE S. **Cultura e educação na roça, encontros e desencontros**. Revista USP; São Paulo, n.64, p.28-49, dezembro/fevereiro 2004-2005.

MORAES, J. G. V. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular** — Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998. 236p.

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

NOGUEIRA, G. G. P. *Thorough Bass on the modern guitar: a guide to performance*; The Victoria University of Manchester, dissertação de Mestrado, 1985.

OLIVEIRA, E. V. **Instrumentos musicais populares portugueses.** CENTRO DE ESTUDOS DE ETNOLOGIA PENINSULAR E CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

PEDREIRA, E. **Lundus e modinhas antigas: século XIX.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

POHLMANN, Ernst – **Laute, Theorbe, Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart**; Bremen: Ed. Verlag und Vertrieb, Eres Edition; 1982.

RIBEIRO, M. da P. **Nova Arte de Viola: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre...** Coimbra:Real Officina da Universidade, 1789.

ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém.** 7^a. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SEPP, PE Antonio S. J. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

SETTI, K. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caixara paulista e de sua produção musical**. São Paulo: Ática, 1985.

SOLER, L. **Raízes árabes, a tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

SOUZA, Andréa Carneiro de – **Viola instrumental brasileira**. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2005; 204 p.

SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Coleção Prof. José Galvão: Brasiliense, 1982.

TABORDA, M. **Guardei minha viola, ou violão? Organizando o samba do crioulo doido**. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica: Juiz de Fora MG, julho 2004.

TINHORÃO, J. R. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

TINHORÃO, J. R. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Ed.34, 2004.

TONICO e TINOCO. **Método prático viola de ouro**. SP: Ed. Fermata do Brasil, 1959; 15ª edição: 1975.

TYLER, J. **The early guitar: a history and handbook**,
Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.)
(Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

VALENÇA, J. R. **Modinha: raízes da música do povo**;
São Paulo: Empresas Dow, 1985.

VALENÇA, S. S. *In Aspectos da MPB no séc.XIX*, Revista
USP, Dez., Jan e Fev. 1990, p.3-12.

VILELA, I. **Na toada da viola**. Revista USP, n.64, p.76-
85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

WARD. J. M. **Sprightly and cheerful musick: notes on
the cittern, gittern and guitar in 16th- and 17th-
century England**. LUTE SOCIETY JOURNAL XXI, 1979-
81.