

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MAX JUNIOR SALES

**A diversidade composicional na obra
instrumental de Almir Sater**

SÃO PAULO
2019

MAX JUNIOR SALES

**A diversidade composicional na obra
instrumental de Almir Sater**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sales, Max Junior

A diversidade composicional na obra Instrumental de Almir Sater / Max Junior Sales ; orientador, Ivan Vilela Pinto. -- São Paulo, 2019.

173 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia
Versão corrigida

1. Almir Sater 2. viola de dez cordas 3. recursos composicionais 4. música brasileira 5. música instrumental I. Vilela Pinto, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

SALES, Max Junior. **A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater**. 2019. 173 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Ao meu pai José, minha mãe Maria e meu irmão Maykon, pelo apoio e incentivo incondicionais em todas as etapas da minha trajetória com a música.

À Mônica, pelo carinho, compreensão, incentivo, ajuda, e especialmente, pelo companheirismo.

Ao Ivan, pela orientação cuidadosa que ultrapassou os limites das formalidades acadêmicas. Também pelas imensas contribuições à minha formação como músico e, sobretudo, como pessoa.

À Lorrán, Marina, Broa e Catarina, pela generosa e agradável hospedagem em São Paulo. Sem essa imensa ajuda, a realização do curso não seria possível. E também pela amizade.

À Rosane, pelas cuidadosas digitalizações das transcrições, e principalmente, pelo incentivo à realização de todas as minhas atividades como violleiro.

Aos meus alunos e amigos que tanto me motivaram e junto aos quais eu aprendi grande parte dos saberes necessários para a realização deste trabalho.

Aos amigos, pela consideração e companheirismo.

Ao professor Ian Guest, pela atenção e disponibilidade, por todo conhecimento transmitido e, principalmente, pela generosidade.

Ao professor Ikeda, pelos questionamentos e orientações.

Aos professores Ecléa Bosi (*in memoriam*), Mário Videira e Marcos Branda Lacerda, por todo o conhecimento transmitido.

Aos colegas da Pós-Graduação, especialmente Tiago e Gina, pelas trocas enriquecedoras.

À Universidade de São Paulo, à Escola de Comunicações e Artes e ao programa de Pós-Graduação em Música, pela oportunidade de obtenção de novos conhecimentos.

Deixar a mão guiar meus sonhos
Nas terras do sentimento
Como faz um viajante
Sempre a procurar horizontes

(Almir Sater e Renato Teixeira)

RESUMO

Com quase quarenta anos desde o lançamento de seu primeiro disco, a produção musical do violeiro sul mato-grossense Almir Sater tem se consolidado como uma obra de referência para músicos e pesquisadores ligados ao universo da viola de dez cordas. No entanto, apesar de suas composições serem constantemente incorporadas em repertórios de músicos em todo o país, verificamos a inexistência de pesquisas científicas dedicadas às mesmas. Neste trabalho, a partir da transcrição de cinco composições instrumentais do músico, foram identificados e descritos recursos composicionais que demonstram a riqueza criativa presente neste recorte da obra. Além disso, com intuito de evidenciar a diversidade composicional presente nestas músicas, traçamos alguns paralelos entre os recursos abordados nas composições transcritas e a utilização de procedimentos similares em repertórios que se situam fora do âmbito da música instrumental de viola decacordal.

Palavras-chave: música brasileira; música instrumental; viola de dez cordas; Almir Sater; recursos composicionais.

ABSTRACT

With almost forty years since the release of their first album, the musical production of Almir Sater has consolidated as a work of reference for musicians and researchers connected to the universe of the Brazilian ten-string guitar. However, although his compositions are constantly incorporated into repertoires of musicians throughout the country, we verified the inexistence of scientific research dedicated to them. In this work, from the transcription of five instrumental compositions of the musician, compositional resources were identified and described that demonstrate the creative richness present in this work cut. In addition, in order to highlight the compositional diversity present in these songs, we have constructed some parallels between the features covered in the transcribed compositions and the use of similar procedures in repertoires that fall outside the scope of the instrumental music of the viola.

Keywords: Brazilian music; instrumental music, Brazilian ten-string guitar, Almir Sater, composition features.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Violas de mão portuguesas	21
Figura 1.2 – Viola de cocho	25
Figura 1.3 – Viola Dinâmica da marca Del Vecchio	26
Figura 1.4 – Viola Fandangueira	27
Figura 1.5 – Cravelha adicional da viola de fandango	27
Figura 1.6 – Violas de buriti com quatro e com cinco ordens de cordas simples	28
Figura 1.7 – Viola de Queluz	29
Figura 1.8 – Viola machete	30
Figura 1.9 – Viola de cabaça	30
Figura 1.10 – Viola de dez cordas	31
Figura 3.1– Articulações metacarpofalângicas da mão	58
Figura 3.2 – Posicionamento da mão direita de Almir Sater	59
Figura 3.3 – Posicionamento da mão direita proposto por Francisco Tárrega	59
Figura 4.1 – Mapa esquemático da instrumentação da composição <i>Luzeiro</i>	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. A viola	20
1.1 – Origens	20
1.2 – Viola no Brasil	21
1.2.1 – Multiformidade	24
1.2.2 – Afições	31
1.2.3 – A Viola no Disco	33
1.3 – Premissas para a abordagem dos recursos composicionais	35
1.3.1 – Discografia da viola instrumental: instrumentação	35
1.3.2 – Discografia da viola instrumental: notas de apoio	41
CAPÍTULO 2. Viola de dez cordas instrumental brasileira: A elaboração de um breve histórico a partir de uma revisão bibliográfica e discográfica	43
CAPÍTULO 3. Considerações sobre o processo de transcrição	50
3.1 – Relação da escrita com o fazer musical	50
3.2 – Representação gráfica em função do objeto da pesquisa	51
3.3 – Revisão das transcrições	52
3.4 – Transcrever é conhecer	52
3.5 – Aspectos específicos das transcrições	53
3.5.1 – Referência audiovisual	53
3.5.2 – Alternância da velocidade do áudio	54
3.5.3 – Digitação	55
3.5.4 – Posicionamento da mão direita	56
3.5.5 – Afição inédita?	60
3.5.6 – Nuances de acentuação	62
3.5.7 – Pequenas variações	64
3.5.8 – Preenchimento com padrões em trechos de difícil audição	66
3.5.9 – Corda solta: relação entre seu aspecto técnico e harmônico	67
CAPÍTULO 4. Recursos composicionais	70
4.1 – Harmonia: construções modais e tonais	70
4.1.1 – Composição tonal	71
4.1.2 – Composições modais	72
4.1.2.1 – Harmonia estática	73
4.1.2.2 – Progressões de acordes	75
4.1.2.3 – Composições modais com elementos tonais	79
4.2 – <i>Luzeiro</i> : instrumentação	81
4.3 – Notas de apoio da melodia (relação melodia/harmonia)	86
4.4 – Paralelismo com nota pedal	88
4.5 – Sequenciação rítmico-melódica	91
4.6 – Estruturas de acordes	93
4.6.1 – Acordes com nota de tensão	93
4.6.2 – Acorde com duas terças?	94
4.6.3 – Acorde branco	96
4.7 – Elementos do <i>Blues</i>	97
4.7.1 – <i>Bend</i>	97

4.7.2 – <i>Blue Note</i>	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	102
APÊNDICES	106
TRANSCRIÇÕES	106
Corumbá	107
Doma	116
Luzeiro	131
Viola de Buriti	148
Cristal	160

INTRODUÇÃO

De origem portuguesa, a *viola* chegou a terras brasileiras com o início da colonização praticada pelos portugueses no século XVI¹. Desde então, junto à construção de uma nova cultura, resultante de enlaces entre portugueses e índias², que gerou o caipira, a *viola* foi assumindo atributos nacionais a ponto de, hoje, ser conhecida por alguns nomes que remetem à sua ligação com este território: *viola brasileira*, *viola caipira*, *viola nordestina*, *viola cabocla*, *viola de folia*, *viola de dez cordas*, *viola sertaneja*, *viola de repente* etc. (VILELA, 2013). No entanto, ao se espalhar por grande parte do território nacional, o instrumento passou a ser construído em diferentes formas e com diferentes materiais, adotando as expressões culturais de cada região do país onde se instalou, como a *viola fandanguera* no Paraná, a *viola de Queluz* em Minas Gerais, a *viola machete* no Recôncavo Baiano, dentre outras como a *viola de buriti*, *viola de bambu* e a *viola de cabaça* (VILELA, 2010).

Com o passar de quase quinhentos anos de história, o instrumento esteve sempre presente na cultura e em diferentes contextos: ora na atividade dos primeiros colonizadores e jesuítas, que a utilizaram como importante ferramenta para catequizar os indígenas por meio da música, ora no Brasil colonial, como o mais importante instrumento acompanhador de modinhas nos grandes centros urbanos.

Nesta pesquisa, nossos estudos estão direcionados exclusivamente à chamada *viola de dez cordas*³, reconhecida por ter sido explorada por instrumentistas de referência, como Renato Andrade, Tião Carreiro, Bambico, Heraldo do Monte, dentre outros.

¹ Segundo Tinhorão (1990, p. 39) “[...] a mais antiga referência expressa a versos cantados pelos personagens de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas *Denúncias de Pernambuco*, de 1593, firmando desde logo a ligação da *viola* com a canção citadina”. Além disso, no Sudeste do país, o instrumento estava “presente em inventários a partir do início do século XVII. Em 1613, violas foram catalogadas em espólios deixados na cidade de São Paulo” (BRUNO, 2001, p. 104).

² O projeto português de colonização não previa a vinda de mulheres para a Colônia. “A carta de agosto (sic) de 1549, escrita pelo padre Nóbrega ao provincial da Companhia de Jesus, é uma ata desta época. (...) É nessa carta que o padre pedia que lhe mandassem mulheres do reino, ainda que fossem *erradas*, se não tivessem de todo perdido o pudor, para casá-las (Vasconcelos, 1948, p. 13).

³ Optamos pela utilização desta nomenclatura, pois acreditamos que ela abarca com maior precisão a produção musical estudada nesta pesquisa. O termo *viola caipira*, por exemplo, pode designar não só uma característica estrutural da construção do instrumento, como também uma maneira de tocá-la que é típica do Sudeste e Centro-Oeste do Brasil (VILELA, 2013); neste caso, o trabalho de violeiros do nordeste que são considerados nesta pesquisa seria excluído. Já o termo *viola brasileira* não foi utilizado, pois pode dar a entender que nossos estudos englobam também outros tipos de *viola* de origem nacional, como a *viola dinâmica*, *viola de Queluz*, *viola machete*, *viola de fandango*, *viola de buriti*, *viola de cocho*, *viola de cabaça* etc. Porém, serão citados ao decorrer do texto, alguns autores e títulos que utilizam o nome *viola caipira*. Nestes casos, os nomes *viola caipira* e *viola de dez cordas* se referem exatamente ao mesmo instrumento.

Na busca do nosso objeto, realizamos uma pesquisa bibliográfica acerca da viola com o intuito de nos situarmos em relação ao que já foi produzido de modo a tomarmos conhecimento das abordagens propostas por esta produção. Constatamos uma carência significativa de estudos dedicados às obras dos instrumentistas de viola. Em muitos casos, mesmo que a obra de determinado violeiro fosse citada ou levada em consideração, a superficialidade das investigações sempre se mostrou evidente pela falta de estudos mais aprofundados sobre a produção musical e técnica desses violeiros. Apresentamos, a seguir, alguns trabalhos encontrados durante nossa pesquisa bibliográfica.

A viola instrumental tradicional, que na maioria dos casos possui poucos registros em áudio ou escrito, foi abordada de forma distinta pelos projetos “Viola instrumental Brasileira”, organizado por Andréa Carneiro de Souza, em 2005, e “Um Brasil de Viola – Tradições e modernidades da viola caipira”, dirigido pelo violeiro Cacaí Nunes em 2010. Apesar de não se caracterizarem como estudos científicos do tema em questão, o material apresentado pelas pesquisas supracitadas demonstra de maneira satisfatória a diversidade musical e social que está envolvida no fazer musical destes violeiros que, muitas vezes, são conhecidos apenas pela comunidade da qual fazem parte.

O aspecto solista na prática da viola no Brasil pode ser percebido tanto no fazer musical destes violeiros tradicionais quanto nas gravações de músicas caipiras a partir do final da década de 1920. Porém, somente a partir dos anos 1960, temos presenciado o surgimento de produções ligadas ao segmento da viola instrumental, como os trabalhos de Ascendino Theodoro Nogueira, a partir de 1962, que colocaram o universo da viola em diálogo com a música clássica, em um Concertino para Viola e Orquestra de Câmara e também transcrições da música de Bach para o instrumento; o disco de Zé do Rancho, gravado em 1966, intitulado *A Viola do Zé*; e, por último, a presença de Heraldo do Monte no Quarteto Novo.

A década de 1970 é marcada por uma abertura no mercado fonográfico para a música instrumental brasileira como um todo (MÜLLER, 2005). Neste período, alguns discos de viola são gravados. Tião Carreiro e Bambico, no segmento mais ligado à música caipira e Renato Andrade, que leva a viola às salas de concerto tocando suas composições com orquestras nos EUA e na URSS, com arranjos feitos por Guerra-Peixe.

Nos anos 1980, Almir Sater chega ao mercado da música instrumental com um importante álbum de viola: *Instrumental*. A viola de Almir traz em seu bojo muitas inovações quer seja no tratamento harmônico, nas fusões rítmicas e na inovação da maneira de se tocar o instrumento. Sua obra perpassa uma diversidade significativa de influên-

cias, como a música paraguaia, o *rock*, o *blues*, a música árabe, a música clássica e a MPB.

Almir Sater possui doze discos gravados na carreira. Dentre eles, os dois discos instrumentais, *Instrumental* (1985) e *Instrumental Dois* (1990), são considerados antológicos por Vilela (2013) por apontarem novas possibilidades musicais para o uso do instrumento, nunca antes exploradas.

Em nossa pesquisa bibliográfica, nenhum trabalho dedicado especificamente a investigar algum aspecto de sua obra foi encontrado. Localizamos apenas dois trabalhos que se propuseram, de maneira superficial, a fazer considerações sobre a música de Almir Sater. O primeiro, foi a dissertação “Viola de Dez Cordas: Entre a Tradição e a Contemporaneidade”, escrita por Renato Teixeira Almeida, em 2013, onde o autor, aplicando um questionário que investiga, dentre outras coisas, violeiros e músicas de viola que gozam de certa popularidade entre o público ligado a este universo, mostra que Tião Carreiro e Almir Sater ocupam um lugar de destaque não só como instrumentistas mas também como compositores e intérpretes. No caso de Almir, a composição *Luzeiro*, registrada no disco *Instrumental* (1985), foi bastante mencionada pelo público entrevistado⁴.

Já no artigo “Viola Moderna: Considerações sobre quatro violeiros”, escrito em 2016 por Pedro Pereira Cury, encontramos referência a alguns aspectos das composições do álbum *Instrumental*. Cury (2016) aponta para elementos das composições que representam certo distanciamento da música de Almir em relação à música tradicional de viola e se conectam, em certa medida, com uma sonoridade mais moderna, presente na música instrumental contemporânea e na MPB. Nas considerações feitas pelo autor, são incluídos aspectos tímbricos, rítmicos e harmônicos.

Alguns músicos e pesquisadores se referem à produção musical de Almir Sater como uma obra que apresentou novas possibilidades musicais e instrumentais ao universo da viola de dez cordas. O pianista, compositor e regente Nelson Ayres⁵, se refere à obra do músico como uma das responsáveis por “levar o instrumento a alturas nunca antes imaginadas” [...], extrapolando os “limites técnicos e musicais, fazendo a viola

⁴ Possivelmente a popularidade alcançada pela composição se dá pelo fato dela ser até hoje tema de abertura do programa de TV *Globo Rural*.

⁵ Nelson Ayres teve como seu primeiro professor de teoria musical o compositor Ascendino Theodoro Nogueira. Como já dito, a partir do início da década de 1960, Ascendino foi responsável por composições e transcrições que estabeleciam um diálogo entre os universos da viola e a música clássica.

transpor as fronteiras da música regional”⁶. Já o pesquisador Saulo Alves, coloca que o trabalho de Almir [...] “foi muito importante pra difundir e mostrar uma outra face desse tocador de viola”. Acrescenta que “a própria linguagem do instrumento dele é muito diferente daquilo que era concebido por nós ouvintes [...]”.⁷

A partir dessas colocações, surgem algumas perguntas iniciais:

- Até o ano de 1985, data do lançamento do primeiro disco instrumental de Almir, intitulado *Instrumental*, quais eram os recursos musicais e instrumentais utilizados pelos instrumentistas de viola?
- Quais são as características musicais e instrumentais de sua produção musical que representam inovações para o universo do instrumento?
- Quais fatores de sua formação musical foram determinantes para a construção de uma obra composta por elementos musicais e instrumentais que até então não haviam sido incorporados ao universo do instrumento?

Evidentemente, as respostas para as questões colocadas acima demandam uma pesquisa ampla, cuja abrangência não é contemplada em sua totalidade por este trabalho. O tempo disponibilizado para a execução desta dissertação e o número ainda limitado de pesquisas ligadas ao segmento da viola instrumental inviabilizam uma investigação com tamanha abrangência. Por este motivo, foi necessário estabelecer um recorte que tornasse a pesquisa viável. Optamos por limitar a amostragem utilizada a cinco composições e, a partir daí, identificar e descrever alguns recursos composicionais nelas presentes.

Na pesquisa, recursos ou procedimentos composicionais, referem-se às escolhas feitas pelo compositor para manipular os diversos elementos presentes em uma composição, sejam eles instrumentais (relativos à técnica de execução da viola) ou musicais (relativos ao modo de uma melodia, à estrutura de um acorde, à relação da melodia com a harmonia, ao tratamento dado à instrumentação etc). Por se tratar de uma ideia muito ampla, foram abordados na pesquisa os recursos que representam alguma especificidade

⁶ Este relato de Nelson Ayres está no texto que o músico escreveu para a contracapa do disco da Orquestra Filarmônica de Violas, intitulado *Encontro das Águas – Orquestra Filarmônica de Violas convida solistas*, lançado em 2017.

⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vJY5pAzFNyY>>. Acessado em: 25 jun. 2019.

dentro da composição ou do grupo de composições selecionadas. As revisões bibliográfica e discográfica realizadas, nossa experiência como músico e violeiro e o acompanhamento do orientador também auxiliaram neste processo de seleção dos recursos.

A realização desta pesquisa se justifica tanto em um âmbito que se restringe à produção musical de Almir Sater, quanto em um âmbito mais amplo, que diz respeito a estudos dedicados à prática da viola decacordal de forma geral. Em um âmbito mais específico, consideramos que esta abordagem da música de Almir Sater, pode vir a contribuir para a construção de um conhecimento mais sólido da obra como um todo junto a pesquisas que adotem outras perspectivas sobre a mesma. Isto porque se trata de uma música caracterizada por uma diversidade significativa de influências, como o próprio Almir Sater demonstra:

Minha música não é caipira [...] Até gostaria de fazer música caipira, com aquela pureza. Acho que não consigo. Já to [...] influenciado por muitos sons, muita coisa na cabeça. Eu já passei disso [...]. Uma pena! Eu to até perdendo um pouco disso [...], às vezes eu me seguro na viola [...] tentando voltar um pouco. Mas o caminho é [...] sem volta.⁸

A seguinte citação de Zan (2004, p. 1276, grifo nosso) nos apresenta a justificativa desta pesquisa em um âmbito mais amplo:

Recentemente, novas gerações de músicos têm voltado suas atenções para esse universo [o da viola de dez cordas] e produzido repertórios híbridos em que se mesclam elementos típicos da música caipira com aspectos diversos da música popular urbana e até mesmo da música erudita. São músicos pesquisadores que se destacam como compositores e instrumentistas dedicados ao estudo da viola caipira, instrumento característico desse universo musical.

A citação acima é um exemplo de que pesquisadores, músicos e compositores, têm se dedicado à recuperação da memória e à ampliação dos conhecimentos que cercam o universo da viola decaencordada. Outro exemplo do crescente interesse por este campo é o movimento que culminou no tombamento da viola como patrimônio imaterial pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA - MG). Tombamento este que, certamente, contribuirá para a viabilização de pesquisas dedicadas ao instrumento e à diversidade cultural que o cerca.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nm2rbQ9SayQ>>. Acessado em: 07 jun. 2017.

Desta forma, este recorte da música de Almir Sater como objeto de estudo, justifica-se por se tratar de uma produção que pode revelar uma contribuição significativa para ampliação das possibilidades de uso da viola, devido à diversidade de influências que este músico absorveu. Portanto, seu estudo torna-se imprescindível para a formação de um conhecimento mais completo e sólido acerca do universo da viola decacordal.

A elaboração desta pesquisa envolveu dois campos principais: Audição crítica e transcrição musical e Análise⁹ de recursos composicionais. Para a aplicação de ambos os procedimentos, foram utilizados referenciais teóricos considerados pertinentes às particularidades de cada campo. Devido à especificidade do nosso objeto de estudo, não encontramos um referencial metodológico precisamente adequado para esta pesquisa. Sendo assim, foi necessária a elaboração de um plano metodológico específico a partir da mescla de alguns referenciais para atingir o objetivo da investigação aqui proposta.

O processo de confecção das transcrições demandou algumas ponderações a respeito de questões como: a incompatibilidade entre a escrita tradicional ocidental e outros sistemas musicais não ocidentais, a necessidade de um conhecimento aprofundado de uma determinada cultura musical como requisito para a realização das transcrições, a transcrição como uma ferramenta para levantar questões e não como uma representação musical completa da fonte sonora etc. Para a reflexão dessas questões, utilizamos como referência os textos *Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora* (2001), de Tiago Oliveira Pinto e *Theory and method in ethnomusicology* (1964) de Bruno Nettl.

O método *Harmonia – Método Prático* (volumes 1, 2 e 3), de Ian Guest, se mostrou bastante adequado para nossa utilização como ferramenta para as considerações harmônicas das composições. O livro se dedica exclusivamente à linguagem harmônica da música popular brasileira, campo onde se situa nosso objeto de estudo. Além disso, apresenta, de forma prática e clara, uma gama significativa de definições, conceitos, terminologias e procedimentos encontrados em harmonias organizadas pelas lógicas tonal e modal. Os volumes nº 1 e nº 2 são dedicados à música tonal. O volume nº 3 é dedicado ao estudo da música modal. Visto que a relação tonal/modal é elaborada criteriosamente no método e que ela é também claramente identificada nas composições de Almir Sater, vislumbramos aqui mais um motivo para a utilização do método como ferramenta de análise.

⁹ Neste trabalho, o termo “análise” não está sendo entendido como um processo rígido de desmembramento e interpretação dos acontecimentos musicais das composições como um todo; e sim, como um processo de seleção e descrição de procedimentos composicionais que demonstrem a diversidade musical presentes nas composições.

Outro referencial importante é o livro “*Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*” (1989), de Jan LaRue. O método não foi utilizado com o intuito de aplicar integralmente as orientações propostas pelo autor, mas como uma fonte adicional de informação, observação e compreensão das composições de Almir Sater. LaRue propõe uma abordagem bastante flexível do objeto de estudo. Esta flexibilidade do método garante uma impossibilidade de conflito entre as diretrizes nele encontradas e outros procedimentos que foram aplicados. Segundo o autor, essas diretrizes presentes no método são “sugestões mais que ordens, lembretes mais que imperativos” (LARUE, 1989, p. XII).

As três dimensões principais de análise propostas pelo autor foram ferramentas importantes para a organização e apresentação dos recursos abordados. São elas: *Grande*, que correspondem a uma observação global da composição: movimentos inteiros ou mesmo sessões completas de movimentos, ou seja, “uma unidade de mais envergadura” (LARUE, 1989, p. 4); *Média*, onde a observação se concentra no caráter individual das partes da composição; e *Pequena*, onde o foco está nas “pequenas unidades autossuficientes” (LARUE, 1989, p. 6).

O livro apresenta definições abrangentes de conceitos como *harmonia*, *melodia* e *ritmo* que são bastante pertinentes à linguagem musical do nosso objeto de estudo. Por fim, as ponderações feitas pelo autor a respeito da realização de uma análise musical são muito esclarecedoras e também foram utilizadas para a nossa fundamentação.

Para a abordagem dos recursos técnicos da viola presentes nas composições de Almir Sater, utilizamos como material de apoio a limitada bibliografia disponível de métodos para o instrumento: *Manual do Violeiro* (1999), escrito por Braz da Viola; *A Arte de Pontear a Viola* (2000), de Roberto Corrêa; e, por último, *Viola Brasileira e Suas Possibilidades* (2001), elaborado por Fernando Deghi. Entretanto, muitos procedimentos utilizados por Almir em suas composições não são abordados pelos métodos disponíveis. Nesses casos, a apresentação e descrição de tais técnicas foram realizadas a partir de discussões com Ivan Vilela, orientador desta pesquisa e também violeiro.

As cinco composições selecionadas foram vertidas do disco para o instrumento através da audição (“tirar de ouvido”), depois transcritas e analisadas musicalmente. Foram elas: *Corumbá* (Almir Sater e Guilherme Rondon), *Viola de Buriti* (Almir Sater), *Doma* (Almir Sater e Zé Gomes), *Luzeiro* (Almir Sater), e *Cristal* (Almir Sater). Estas cinco composições foram selecionadas com base na nossa atividade como músi-

co/violeiro, cuja prática pedagógica e performática nos colocou em contato com parte deste repertório e na audição crítica destas composições junto ao orientador, o qual gravou em seus discos duas delas. O principal critério adotado foi a escolha por músicas que apresentassem uma diversidade musical e técnica substancial.

Durante as análises, foram inseridos alguns exemplos de procedimentos musicais e técnicos encontrados em outros repertórios, que apresentem alguma similaridade aos procedimentos utilizados por Almir Sater nas composições em questão. Este repertório não está, necessariamente, restrito ao universo da viola de dez cordas, por exemplo: Heitor Villa-Lobos, Clube da Esquina, B.B King etc. Este recurso foi realizado com o intuito de fazer alguns apontamentos da diversidade musical e instrumental presente nas composições do músico.

O trabalho foi estruturado em quatro capítulos. No primeiro, “A Viola”, foram apresentadas, sucintamente, as principais ocorrências históricas que deram origem à viola de dez cordas. Alguns apontamentos realizados: mudanças estruturais que foram ocorrendo com o tempo, o percurso geográfico que foi feito pelos instrumentos da mesma família da viola, contextos sociais e musicais nos quais a viola estava inserida etc.

O segundo capítulo intitula-se “Viola de dez cordas instrumental brasileira: A elaboração de um breve histórico a partir de uma revisão bibliográfica e discográfica”. O intuito deste capítulo foi construir um breve histórico da produção musical brasileira de maior relevância dedicada à viola de dez cordas. Para a elaboração do texto, tomamos como referência trabalhos científicos e não científicos. Esta escolha se deu por dois motivos: a carência de trabalhos científicos dedicados ao tema em questão e a possibilidade de se obter informações relevantes e esclarecedoras sobre o assunto. Simultaneamente, foram apresentadas as diferentes abordagens propostas pelos trabalhos utilizados como referência.

“Considerações sobre o processo de transcrição” é o título do terceiro capítulo. A necessidade de elaboração deste capítulo se deu pelo fato de que, durante o processo de transcrição, surgiram algumas questões muito específicas e essenciais para um entendimento mais aprofundado da musicalidade e da técnica instrumental presentes nas composições selecionadas. Não consideramos pertinente a inserção de reflexões sobre essas questões no capítulo seguinte dedicado aos recursos composicionais. Visto que essas considerações possam ser relevantes para pesquisas que visem estender a investi-

gação para a obra como um todo, consideramos de fundamental importância a existência deste capítulo na dissertação.

O último capítulo da pesquisa é intitulado “Recursos Compositivos”. É neste capítulo que os procedimentos musicais e instrumentais presentes nas composições foram abordados.

CAPÍTULO 1. A viola

1.1 - Origens

O entendimento do processo histórico que deu origem à viola exige um retorno ao século VIII. O primeiro instrumento de cordas dedilhadas que era composto por um braço onde se podiam modificar as notas a chegar à Europa foi o alaúde árabe, o *oud*¹⁰. Sua chegada à Península Ibérica se deu pela invasão dos árabes em 711 (VILELA, 2010; NOGUEIRA, 2008). Até então, os únicos instrumentos de cordas dedilhadas ali existentes eram as harpas celtas e as cítaras greco-romanas. A partir daí, inúmeros instrumentos foram surgindo por meio de um enlace entre mouros, cristãos e judeus sefarditas. O que fez com que a Península Ibérica se tornasse “um dos grandes berços dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta” (VILELA, 2010, p. 325). Neste local fértil que se tornou a Península, por volta do século XIII, é acolhida a Guitarra Latina, surgida no Norte da África.

A partir do alaúde árabe e da guitarra latina, surgiram as *vihuelas*, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, além das *vihuelas*, surgiu também a guitarra mourisca, o tiple e o nosso já conhecido violão. Em Portugal também surgiram outros cordofones além da viola de mão, como por exemplo, o machete (conhecido por nós como cavaquinho), os bandolins e as guitarras portuguesas. É interessante percebermos como cada região de Portugal criou sua própria viola (figura 1.1). “No Norte, a viola braguesa, no Nordeste a viola amarantina ou de dois corações, no Centro a viola beiroa, mais abaixo, próximo à Lisboa, a viola toeira e mais ao Sul, no Alentejo, a viola campaniça” (VILELA, 2010, p.325).

As nossas violas são descendentes diretas destas violas de mão portuguesas (VILELA, 2010; NOGUEIRA, 2008)¹¹. Esta última, alcançou maior popularidade nos séculos XV e XVI (VILELA, 2010; FERRETE, 1985), período dos grandes descobrimentos, e foi responsável por uma parte significativa da produção musical renascentista portuguesa. Ainda hoje podemos identificar algumas características destas violas portuguesas em instrumentos que estão ou estiveram presentes em algumas regiões do nosso

¹⁰ Segundo Vilela (2005), junto ao oud, os árabes trouxeram também o rebab, instrumento que deu origem aos instrumentos de arco utilizados no ocidente.

¹¹ Para Nogueira (2008), uma única viola encontrada no Brasil que não descende das violas portuguesas é a viola de cocho, difundida no pantanal mato-grossense. Aqui existem também outras variantes relativas à estrutura e ao material utilizado na construção do instrumento. A autora, a partir das descrições de Okky de Souza e Alexandre Rodrigues Ferreira, refere-se a estes instrumentos como *violas rústicas*.

país. Como é caso da viola fandagueira (figura 1.4/1.5) do norte do Paraná (encontrada também no litoral sul de São Paulo e chamada de viola branca), que ainda guarda traços da viola beiroa (figura 1.1), e as antigas violas de Queluz (figura 1.7) (atualmente a cidade Conselheiro Lafaiete em Minas Gerais), que apresentam desenhos machetados muito semelhantes aos apresentados pelas antigas violas portuguesas (VILELA, 2010).

Figura 1.1: violas de mão portuguesas



Fonte: < <http://alemtunas.blogspot.com/2016/07/instrumentos-cordofones-populares-iii.html>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

1.2 - Viola no Brasil

A viola chega a terras brasileiras junto aos colonizadores e jesuítas portugueses no século XVI (VILELA, 2010; NOGUEIRA, 2008). Apesar do parco conhecimento sobre as práticas do instrumento no Brasil neste período, sabe-se que, junto a outros instrumentos¹², a viola estava inserida no projeto que tinha como objetivo a catequização dos indígenas por meio da música e por práticas teatrais. Isto ocorreu devido à percepção do padre José de Anchieta, o principal nome do projeto, de que a música era o elemento chave na relação dos nativos com o mundo sagrado. Duas danças tupis foram

¹² Além dos instrumentos trazidos pelos próprios portugueses, como tambores, flautas, pifes e gaitas, eram também utilizados instrumentos musicais dos nativos, como buzinas, maracas e flautas indígenas (VILELA, 2010).

utilizadas dentro dessas práticas: o cururu e o cateretê (VILELA, 2010; FERRETE, 1985). Nogueira (2008) cita uma descrição do próprio José de Anchieta que vincula os indígenas, a viola e as danças nesse período:

Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa [...] com tamborins 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 o corpo (ANCHIETA, 1989, p. 746, citado por NOGUEIRA, 2008, p. 26)¹³.

Anchieta inseria textos litúrgicos nas melodias e danças destes índios. Para isto, aprendeu o tupi-guarani e o adaptou para um “molde de estruturação gramatical latino inserindo termos em espanhol e português aos vocábulos faltantes na língua” (VILELA, 2010, p. 326). A esta nova língua, deu-se o nome de *nheeng'atu*, a língua geral (VILELA, 2010; NOGUEIRA, 2008).

Aos poucos, a viola foi se inserindo na nova cultura que aqui se construía. As viagens de bandeirantes e tropeiros contribuíram significativamente para que o instrumento fosse se espalhando por quase todo o território nacional. A viola também estava presente no cotidiano de cidades em desenvolvimento como Recife, Salvador e Rio de Janeiro (VILELA, 2010; NOGUEIRA, 2008).

Sobre as práticas ligadas à viola nas cidades supracitadas, podemos tomar como exemplo a obra de Gregório de Matos e Guerra, produzida a partir da segunda metade do século XVII em Salvador. O poeta, também chamado de *Boca do Inferno* devido às sátiras de cunho político-social presentes em seus versos a respeito da sociedade baiana, teve a viola como companheira tanto nas atividades da vida boêmia da cidade quanto na prisão (BARROS, 2007). Além disso, alguns autores fazem referência à sua música como uma espécie de embrião, que deu origem à canção na música brasileira, visto que a maior parte de sua produção literária apresenta um diálogo estreito com a música. Seus textos demonstram uma grande possibilidade de se conjugarem a melodias (TINHORÃO, 1990; MARTINS, 2005).

Outro exemplo de uma atuação musical junto à viola, agora já no século XVIII, é a do sacerdote e músico Domingos Caldas Barbosa. O qual obteve bastante reconhecimento ao fazer sua música ser ouvida na corte de D. Maria I, em Portugal. Como vio-

¹³ ANCHIETA, José. **Poesias**. São Paulo: Edusp, 1989.

leiro, Caldas foi responsável por inserir a modinha e o lundu¹⁴ nos salões da aristocracia portuguesa (TABORDA, 2004; ARAÚJO, 1963). Adolpho Varnhagem, no *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), dedica palavras elogiosas às habilidades musicais de Caldas:

Além disso, introduziu-o (se referindo ao Regedor das Justiças José de Vasconcellos e Sousa) em toda a boa sociedade da Côrte, cuja estima o protegido depois soube cantar, já pela facilidade de seus improvisos cantados ao som da viola, é similhaça de um lyrico grego ou de um trovador da idade média, já por sua alma affectuosa e inoffensiva, que não creava inimigos, nem era accessivel a intrigas. Este acolhimento foi tal que a presença do Caldas se tornou quasi uma necessidade de todas as festas, sobre tudo nas partidas do campo. Nas aristocráticas reuniões das Caldas, nos cansados banhos do mar, nos pictorescos passeios de Cintra, em Bellas, em Queluz, em Bemfica, sociedade onde não se achava o fulo Caldas com sua viola não se julgava completa (VARNHAGEM, 1850, p. 83).

No século XVIII, o que se observa é uma manutenção da utilização da viola como instrumento acompanhador que vem desde Portugal (VILELA, 2010). Nesse período, ela se faz presente nas principais manifestações culturais brasileiras. Sejam elas religiosas ou profanas, dançadas ou cantadas (MARTINS, 2005). Vilela (2013), afirma que a partir da metade do século XIX, no contexto urbano, a viola é substituída pelo violão como principal instrumento acompanhador do canto. Isto se deu, ainda segundo o autor, pelo fato do violão se mostrar mais prático por ser um instrumento afinado predominantemente em quartas, composto por cordas simples e de maior tessitura.

Diversas manifestações que atualmente são encontradas em localidades rurais no interior do país, como o congado, a festa do Divino e as folias de Reis e de São Gonça-

¹⁴ Para Araújo (1963), a Modinha e o Lundu são dois gêneros considerados pilares principais sob os quais se desenvolveu todo o arcabouço da música popular brasileira. Porém, no artigo “Inventando moda: a construção da música brasileira”, Marta Tupinambá Ulhôa reflete sobre a noção da modinha e do lundu como raízes da música popular brasileira. A autora menciona que as primeiras formulações sobre o assunto foram feitas por Manuel de Araújo Porto Alegre (um dos agentes importantes para a construção da ideia de cultura brasileira após 1822) e vem sendo “repetidas e cristalizadas” em histórias da música posteriores. Este artigo tece algumas considerações a partir de dados iniciais obtidos em uma pesquisa em andamento. O objetivo da pesquisa é encontrar “descrições de gêneros e práticas musicais feitas por pessoas comuns” (ULHÔA, 2007, p. 8) no início do século XIX. A investigação utilizou fontes como partituras, livros, jornais e periódicos publicados neste período. Além disso, a pesquisa, que envolveu vários estados do país, evitou o rio de janeiro por já ter sido bastante pesquisado. Segundo a autora, devido à canonização da modinha e do lundu como gêneros pilares da música brasileira, o que se esperava era encontrar menções a ambos. Porém, o que se encontrou foram relatos sobre festas cívicas e religiosas e eventos culturais, notícias sobre euterpes e conjuntos de música, músicos e instrumentos. Para Ulhôa, a ausência de referências a gêneros consagrados como as “matrizes” da música brasileira é notória (ULHÔA, 2007, p. 12). A autora conclui o artigo evidenciando a necessidade de “um esforço de natureza etnográfica – tentar estabelecer o contato e a empatia com documentos escritos, levando em conta de que foram mediados pela visão de mundo (e os valores ligados ao romantismo e positivismo no caso do século XIX) e competência musical de seus autores” (ULHÔA, 2007, p. 13).

lo, se originaram nos centros urbanos da colônia. Nelas, eram utilizados instrumentos como a rabeca e a viola. O deslocamento destas manifestações das cidades para o campo foi acontecendo gradativamente no século XIX por causa das chamadas romanizações¹⁵. É importante lembrarmos que, devido à atividade de bandeirantes e tropeiros nos séculos XVI, XVII e XVIII, a viola já vinha sendo incorporada à cultura interiorana das regiões Centro-Oeste e Sudeste do país, mais precisamente na região denominada Paulistânia¹⁶. Ocorre então que as manifestações supracitadas que estavam sendo banidas dos centros urbanos vão ao encontro da viola que já se representava como porta-voz deste povo do interior (VILELA, 2010).

Neste contexto, dada a importância que a viola vai adquirindo dentro das manifestações dessas comunidades, a figura do violeiro começa a ocupar um lugar de destaque, pois traz consigo uma carga de mistério a respeito das razões que tornaram possível seu domínio do instrumento. Muitas vezes, sua capacidade e destreza com o instrumento é atribuída a algum tipo de pacto ou simpatia. O violeiro ocupa um lugar tão único na comunidade, que pode, simultaneamente, participar das festas da igreja e realizar pacto com o diabo sem que seja mal quisto entre as pessoas, ou seja, transitando entre os mundos profano e sagrado (VILELA, 2010).

1.2.1 - Multiformidade

É praticamente impossível, a partir dos dias correntes, descrever a trajetória que ela [a viola] tenha percorrido no transcurso de três séculos no Brasil, conhecendo as transformações orgânicas que em sua individualidade se operaram. Sabe-se, no entanto, existir desconcertante multiformidades de violas por este país afora (FERRETE, 1985, p. 24, grifo nosso).

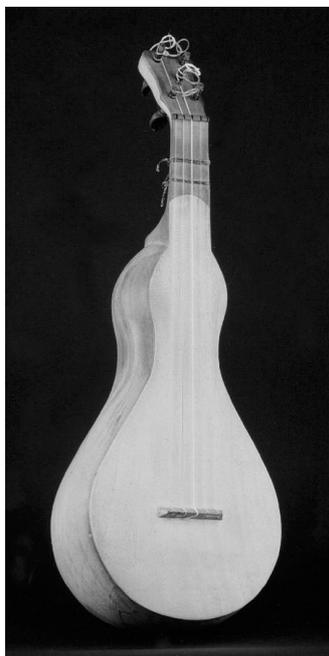
¹⁵ Para Vilela (2010, p. 342), romanizações foram “as deliberações acertadas em concílios no Vaticano em que, em muitas das vezes, se tentava resgatar as formas puras de catolicismo que cada vez mais se perdiam no novo mundo. Funcionava como uma limpeza étnica em que os ritos *pagãos* que aos poucos iam se misturando aos rituais católicos eram então banidos. Isso ocorria pelo fato de, no Brasil, a Igreja ser, na maioria das vezes, conduzida por comunidades leigas e irmandades religiosas”.

¹⁶ Paulistânia é toda a área onde se instalou a chamada cultura caipira devido as explorações das bandeiras. Esta área abrange o norte do Paraná, pedaço do Mato Grosso, Goiás, Sul de Minas e Triângulo Mineiro, São Paulo, e parte de Tocantins (VILELA, 2010).

Por meio da citação de J.L. Ferrete, podemos ter uma ideia da diversidade de formas e materiais utilizados para a construção do instrumento por todo o território nacional.

A viola de cocho (figura 1.2), bastante difundida no estado do Mato Grosso, mais especificamente na região de Cuiabá, tem esse nome devido à maneira como é construída. A madeira é escavada (exatamente como um cocho usado para alimentar animais) e nela se coloca um tampo. Esta viola é composta por cinco cordas e seus trastes são feitos de barbante. Hoje em dia, utiliza-se cordas de náilon mas originalmente o instrumento era encordado com tripa (VILELA, 2013).

Figura 1.2: viola de cocho (1981) construída por Manoel Severino de Moraes, em Cuiabá/MT.



Fonte: Corrêa, 2014, p. 39.

A viola dinâmica (figura 1.3), predominantemente utilizada pelos cantadores nordestinos (SOUZA, 2002), foi criada na década de 1940 pela fábrica Del Vecchio. O instrumento é composto por cones de alumínio que ficam dentro do bojo e que servem como amplificadores naturais. Além disso, esses cones promovem uma leve alteração no timbre desta viola. Normalmente, esta viola é composta por cinco ordens de cordas, sendo duas triplas e três duplas, podendo também serem cinco ordens duplas (VILELA, 2010).

Figura 1.3: viola Dinâmica da marca Del Vecchio



Fonte: < <http://www.chinitarte.net/cordofones/brasil/nordeste.html>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

Nos litorais Sul de São Paulo e Norte do Paraná, encontramos a viola fandangueira (figura 1.4) (Vilela, 2010). O instrumento também é chamado de viola de fandango, viola de caixeta, viola caiçara ou viola branca. Como podemos observar na figura 1.5, muitas dessas violas possuem uma meia corda que é presa numa cravelha fixada em seu corpo, e não no braço, como ocorre normalmente. Essa corda é chamada de turina, cantadeira ou piriquita (CORRÊA, 2014).

Figura 1.4: viola Fandangueira



Fonte: < <https://musicamagia.wordpress.com/2010/07/29/viola-para-sempre/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

Figura 1.5: cravelha adicional da viola de fandango (2000), construída por Leonildo Pereira, em Guaraqueçaba/PR



Fonte: Corrêa, 2014, p. 40.

Outro instrumento muito interessante é a Viola de Buriti (figura 1.6). Feita com talos do tronco desta palmeira, esta viola é encontrada na região do Jalapão, em Tocantins (CORRÊA, 2014).

Figura 1.6: violas de buriti com quatro e com cinco ordens de cordas simples, região norte do Brasil.



Fonte: Corrêa, 2014, p. 39.

No estado de Minas Gerais, na cidade de Conselheiro Lafaiete, antiga Queluz de Minas, temos a chamada Viola de Queluz (figura 1.7). Inicialmente, no final do século XIX e início do século XX (SOUZA, 2002), esse instrumento era construído de maneira artesanal por duas famílias principais: os Meirelles e os Salgado (CORRÊA, 2014). Porém, devido ao início da construção em série deste instrumento por fábricas localizadas em São Paulo, sua construção artesanal entrou em declínio (VILELA, 2010).

A viola de Queluz é comumente composta por doze cordas (três duplas e duas triplas) distribuídas em cinco ordens (VILELA, 2010)¹⁷.

Segundo Corrêa (2014, p. 35), José Rodrigues Salgado foi

¹⁷ Apesar de a viola de Queluz demonstrada na figura 1.7 apresentar cinco ordens duplas, nota-se que na mão do referido instrumento, há dois espaços laterais desocupados que poderiam ser preenchidos por mais duas cravelhas, o que totalizaria doze cordas. Possivelmente, o espaço central desocupado era utilizado para pendurar o instrumento.

o violeiro artesão de maior prestígio da antiga Queluz, que, após ter tocado para Pedro II na residência do Barão de Queluz (quando da viagem do Imperador a Ouro Preto, em 1889, para a inauguração do ramal férreo), passou a fabricar violas para a Corte. Seu ofício – arte repassada ao longo de gerações – foi transmitido a seus descendentes, que até meados do século passado ainda construía violas. A última viola fabricada pela família Salgado foi feita no ano de 1969 [...].

Esses instrumentos eram fabricados e vendidos

principalmente por ocasião do jubileu que se realizava em Congonhas do Campo, ponto de convergência de fiéis das mais diversas procedências, atraídos pelos milagres do Senhor de Bom Jesus (que dá nome ao Santuário de Matosinhos em Congonhas, também conhecido pelas obras de Aleijadinho e Ataíde) (CORRÊA, 2014, p. 35).

Figura 1.7: viola de Queluz/MG (1944)



Fonte: Corrêa, 2014, p. 67.

Temos ainda, no Brasil, dentro da categoria que Nogueira (2008) denomina *violas rústicas*, a viola machete (figura 1.8), utilizada para se tocar samba no Recôncavo Baiano¹⁸, e a viola de cabaça (figura 1.9).

¹⁸ Embora haja, atualmente, uma refinada produção de violas machete no Recôncavo Baiano tirando a função desta denominação rústica.

Figura 1.8: viola machete



Fonte: < <https://musicamagia.wordpress.com/2010/07/29/viola-para-sempre/>>. Acesso em: 04 abr. 2019 .

Figura 1.9: viola de cabaça construída por Levi Ramiro



Fonte: < <http://leviramiro.com.br/artesao/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

Provavelmente, o tipo de viola mais conhecido no país e, conseqüentemente, mais utilizado e difundido pelas gravações de discos, é a chamada viola de dez cordas, comumente chamada de viola caipira (figura 1.10). Além desses, o instrumento possui outros diversos nomes pelos quais é conhecido: viola de serra acima, viola sertaneja, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola brasileira etc (VILELA, 2013).

Disseminado principalmente nas regiões Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do país, o instrumento é construído em formato de oito e composto por cinco pares de cordas de metal. Sua estrutura, similar ao violão, é dividida em três partes principais: um braço, onde se encontram os espaços chamados casas (ou pontos) que dividem a escala em semitons; a mão, onde se encontram as tarraxas (ou cravelhas) que permitem a afinação do instrumento; e, por último, o bojo. Este último, também chamado de corpo, é composto pelo tampo (construído com madeira macia), pelas laterais e fundo (construídos com madeira dura). Atualmente, apesar da utilização de diversas combinações de madeira para a construção do corpo da viola, é comum o uso do pinho para o tampo e o jacarandá para as laterais e o fundo (VILELA, 2010).

Figura 1.10: viola de dez cordas (1986), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG.



Fonte: Corrêa, 2014, p. 38.

1.2.2 - Afi nações

Como já foi possível perceber, a diversidade é um atributo da viola no Brasil. Em relação à maneira de afiná-la não é diferente (VILELA, 2010; CORRÊA, 2014; NOGUEIRA, 2008). A partir das possíveis nove afinações que aqui chegaram vindas de Portugal, acredita-se que esse número tenha se elevado para uma média de vinte (VILELA, 2013). Abaixo, temos alguns exemplos dessas afinações e seus respectivos nomes:

Natural (4^a justa, 4^a justa, 3^a maior, 4^a justa)¹⁹

¹⁹ Vilela (2013) descreve as afinações apresentando o intervalo entre as cordas soltas, dando a entender que a afinação se caracteriza pela relação intervalar entre elas e não pela altura em que se encontra.



Cebolão (4ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 4ª justa)



Rio Abaixo (5ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 3ª menor)



Rio Acima (3ª maior, 3ª menor, 4ª justa, 3ª maior)



Boiadeira (5ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 4ª justa)



Meia-Guitarra (4ª justa, 5ª justa, 3ª maior, 3ª menor)



Cana Verde (4ª justa, 3ª maior, 4ª justa, 4ª justa)



Como no caso da afinação Cebolão, mais disseminada na já citada região da Paulistânia (VILELA, 2010; CORRÊA, 2014; NOGUEIRA, 2008), outras afinações também podem ser comumente encontradas em determinadas regiões do país: no Norte de Minas Gerais, a afinação Rio Abaixo, no Nordeste do país, a Natural, por exemplo. Nogueira (2008, p. 165) coloca que “a afinação do instrumento vai tomando configurações locais de acordo com os recursos utilizados”.

Em Vilela (2010, p. 332), temos uma hipótese para este aumento da diversidade de maneiras de afinar o instrumento no território brasileiro:

Muitas vezes o camponês, o habitante dos recônditos, com as mãos duras da lida no campo ou com as criações, afina as cordas de uma maneira que consiga tocar com dois ou apenas um dedo parte de seu repertório. Isso nos mostra não só sua forte musicalidade, como também sua capacidade criativa ao recriar sobre as adversidades que se lhe apresentam.

Nogueira (2008, p. 162) corrobora esta hipótese:

A sabedoria popular encontrou a forma 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.

1.2.3 - A Viola no Disco

Atualmente, a imagem do instrumento está muito associada ao fazer musical rural, apesar da sua presença nos centros urbanos nos séculos XVIII e XIX. Porém, esta associação não existe sem razão. Além da já mencionada incorporação do instrumento na cultura campesina das regiões Centro-Oeste e Sudeste pela atividade de bandeirantes e tropeiros²⁰, outro fato contribuiu significativamente para esta associação: as gravações

²⁰ Embora a viola, além do Sudeste e Centro-Oeste, também tenha sido incorporada à cultura brasileira pelo Nordeste, nesta região, o instrumento esteve presente em contextos urbanos, em cidades como Recife (PE) e Salvador (BA) e se interiorizou por diversos estados nordestinos, como Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas e Sergipe.

da música dos caipiras iniciadas por Cornélio Pires, em 1929. Um pouco antes, em 1910, o próprio Cornélio, jornalista e escritor, organizava na cidade de São Paulo apresentações que mostravam ao público diferentes expressões culturais dos caipiras: música, dança, desafios, causos e anedotas. Em 1929, Cornélio decide bancar, às próprias custas, o registro dessas expressões no disco. Esses discos contavam também com artistas amadores e profissionais do interior paulista. Entre eles, estavam: Arlindo Sant'anna, Zico Dias e Ferrinho, Mariano e Caçula, Mandy e Sorocabinha, Antônio Godoy e sua Mulher, Caipirada Barretense, dentre outros. (VILELA, 2013).

Com esses discos em mãos, Cornélio Pires inicia trajeto em direção ao interior paulista com o intuito de divulgar e vender as trinta mil cópias dos seis discos gravados. Sua empreita obteve sucesso total. Em pouco tempo, todos os discos haviam sido vendidos. Surge, nesse momento, umas das vertentes da música brasileira que mais vendeu na história do disco no Brasil (VILELA, 2013).

Essa música, que tem seu apogeu entre as décadas de 1940 e 1960, faz com que a viola passe a “fazer parte do universo sonoro da música brasileira” (VILELA, 2005, p. 82).

Porém, com o êxodo rural que se inicia no final da década de 1920, o homem que chega às grandes cidades passa por um processo de adaptação ao seu novo *habitat*. Neste processo, nem a música urbana e nem a música caipira cumprem o papel de representar sua identidade. Surge aí uma nova demanda por uma música meio urbana e meio rural. Aquela música sertaneja passa a caminhar em direção à música romântica e ao *country music*, até se construir o que hoje é chamado sertanejo romântico. Neste novo gênero, muda-se tanto a temática das letras quanto a sonoridade, onde o som da viola já não cabe mais. No período entre os anos 1970 e 1980, junto com as duplas caipiras autênticas, o som da viola desperta pouco interesse do grande público nas cidades (VILELA, 2005).

A partir da década de 1990, o interesse pela viola começa a crescer novamente. Vilela (2005) apresenta algumas possíveis razões para este fenômeno: a tentativa de uniformização econômico-cultural (chamada de globalização), que teve como efeito colateral o ressaltado das diferenças regionais, o conceito ecológico de preservação da diversidade cultural, certa desilusão com o “sonho da cidade grande” onde, impossibilitados de retornarem aos seus lugares de origem, os migrantes e filhos destes buscam

valores rurais dentro da cidade e, por fim, a presença de Almir Sater nas telenovelas²¹. Fato este que mudou os rumos e os sons da viola. A imagem de um jeca desdentado tocando viola foi substituída por uma de um rapaz bonito de toque forte e refinado.

Desde então, a viola vem ocupando espaços nunca antes visitados, como as salas de concerto²² e a universidade. Em 2005, a Faculdade de Música da Universidade de São Paulo (USP), em Ribeirão Preto, inaugurou o primeiro bacharelado do instrumento no mundo. Outro acontecimento que deve ser ressaltado é o aumento de orquestras de viola em todo país. No ano de 2013, o país contava com cento e vinte e duas (122) orquestras distribuídas entre nove (9) estados da região Centro-Sul. O Estado onde se encontra o maior número de orquestras é São Paulo, que possuía oitenta e uma (81) neste mesmo ano (PEDRO, 2013)²³.

Ao longo do tempo, uma série de instrumentistas de viola, seja como solistas, como integrantes das duplas caipiras ou qualquer outra formação musical, desenvolveram seus trabalhos, cada qual à sua maneira, e os registraram na história do instrumento. A não sistematização dos conhecimentos necessários para se tocar viola foi a responsável pela diversidade presente na musicalidade desses instrumentistas. Como atesta Dias (2010, p. 23):

Um dos aspectos relevantes do processo de aprendizagem na tradição oral é a sua pluralidade em oposição à homogeneidade de um programa escolar. Na ausência de escola, professor ou método de ensino sobressai a capacidade individual de pôr em prática aquilo que se assimilou do outro [...] A técnica de um violeiro, portanto, seria a somatória de várias técnicas individuais e, igualmente, não sistematizadas.

1.3 – Premissas para a abordagem dos recursos composicionais

1.3.1 – Discografia da viola instrumental: instrumentação

No artigo *Ouvir a música como uma experiência imprescindível para ser fazer musicologia*, Vilela (2014) reafirma a importância do uso de fontes primárias (os dis-

²¹ No final do ano 1990 iniciou-se a transmissão da telenovela Pantanal pela já extinta emissora Rede Manchete. Escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, esta telenovela obteve grande audiência e representou um marco para a história da televisão brasileira. Almir Sater integrou o elenco da novela interpretando um personagem violeiro chamado Trindade.

²² Como um exemplo, temos o primeiro concerto solo de viola dedicado à Música Contemporânea Brasileira realizado pelo músico Marcus Ferrer na I Bienal de Música Contemporânea Brasileira de Cuiabá em Novembro de 2004.

²³ Pedro (2013) apresenta uma verificação e uma atualização dos dados levantados por Dias (2010).

cos) em uma pesquisa musicológica quando se pode ter acesso a elas. O autor busca, ainda, mostrar como esta prática contribui para a não perpetuação de cânones. Para isso, parte da diferenciação entre *informação* e *experiência*, proposta por Jorge Larrosa Bondía:

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

Vilela (2014) traz essa diferenciação realizada por Bondía (2002) para o campo da musicologia, no qual *informação* se refere a dados sobre determinado objeto transmitidos de uma pesquisa a outra sem as necessárias reflexões; e a *experiência* seria o confronto das informações contidas na literatura já produzida a respeito deste objeto com a prática da “fruição” musical, pois “a percepção obtida disso amplia o entendimento do objeto” (VILELA, 2014, p. 130). O autor menciona que tem se tornado cada vez mais comum, a realização de estudos musicológicos utilizando como fonte apenas a literatura que existe a respeito, excluindo completamente o registro da fonte sonora, ou seja, a música em si.

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

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

Referindo-se à canção, o autor a reconhece como um fenômeno polissêmico, que pode e deve ser estudado pela perspectiva de diferentes campos: história, ciências soci-

ais, jornalismo, literatura, geografia etc. Todas essas visões servem para enriquecer o entendimento dela, mas a música, seu principal veículo, deve “entrar no mérito das questões musicológicas” (VILELA, 2014, p. 103).

Neste tópico, pretendemos utilizar as reflexões supracitadas como referencial. O intuito é estabelecer algumas premissas sobre a instrumentação dos primeiros discos instrumentais (em alguns casos, únicos) de violeiros que lançaram seus álbuns antes de 1985. Estas premissas serão utilizadas para a análise da instrumentação da composição *Luzeiro*, contida no quarto capítulo deste trabalho. Serão abordados quatro discos: *A Viola do Zé* (1966), de Zé do Rancho; *É isso que o povo quer* (1976), de Tião Carreiro; *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977), de Renato Andrade; e, por último, *Função de Violeiro* (1979), de Bambico²⁴.

*A Viola do Zé (1966), Zé do Rancho*²⁵

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

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

Para a faixa *Rio Abaixo*, o arranjo conta com a presença de um pequeno conjunto de cordas. Neste arranjo, quando a viola executa a melodia, o conjunto de cordas se en-

²⁴ Adiante, serão estabelecidas algumas relações entre os discos mencionados e a composição *Luzeiro* sob o aspecto da instrumentação. Porém, é importante ressaltar que a intenção deste tópico é apenas constatar características das produções abordadas que podem ser percebidas pela audição dos discos e não associar alguma ideia de sofisticação musical à determinada obra em detrimento de outra. A elaboração de cada produção possui seus próprios critérios e prioridades. Não faz parte do objetivo deste trabalho sugerir qualquer tipo de hierarquia entre eles. Ao invés da ideia de “evolução”, as relações estabelecidas serão entendidas como mudanças ocorridas naturalmente com o passar do tempo no fazer musical destes violeiros, ou seja, transformação.

²⁵ Para a audição do disco, não tivemos acesso às faixas quatro e seis, *Isto é Viola* e *Caprichos do Destino*, respectivamente. Portanto, os apontamentos feitos não levam as mesmas em consideração.

carrega da execução de contracantos. Em um pequeno trecho adiante na composição, as cordas assumem a melodia, enquanto a viola executa a harmonia com arpejos na região aguda. O conjunto de cordas também é incluído em outras faixas: *Não Me Abandone* e *Despertar da Montanha*. Nesta última, há também a presença da flauta, quando a melodia e os contracantos são alternados com a viola.

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

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

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

Assim como no disco de Zé do Rancho, a instrumentação básica presente neste álbum de Tião Carreiro é viola, violão (às vezes dois), contrabaixo e percussão²⁶. Porém, nenhum outro instrumento é incluído. De maneira geral, a viola apresenta uma atuação de destaque. É ela que se encarrega da execução das melodias e as funções²⁷ que dentro das composições não são alternadas. Outro procedimento padrão do disco é a permanência de todos os instrumentos do início ao fim da faixa.

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

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

Já nesse primeiro trabalho de Renato Andrade, nos deparamos com a sua principal escolha estética: a conjugação da viola caipira e do vio-

²⁶ Pinto (2008, p. 57 e 58, grifo do autor) menciona que o disco se utiliza de uma “percussão leve”, contendo “ovinho, caxixi, bongo, reco-reco de madeira, bloco sonoro (tempo-block), coquinhos etc”.

²⁷ Entende-se por “funções musicais” a harmonia, o ritmo e os diferentes tipos de construções melódicas: melodia principal, baixarias, contracantos e polifonia.

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

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

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

Em *Siriema*, *Literatura de cordel*, *Sinhá e o Diabo* e *Relógio da fazenda*, nota-se um procedimento recorrente que consiste em inserir uma breve introdução realizada pela viola solo em tempo livre. Logo após esta introdução, o violão é incorporado ao arranjo e permanece até o final da composição. Em *Relógio da fazenda*, por exemplo, a utilização dos *harmônicos* na introdução provavelmente tem o intuito de fazer alguma referência ao título da composição. O mesmo acontece em *Siriema*, em que a sonoridade obtida pelo pinçar das cordas com o abafamento das mesmas com a mão esquerda, cria um efeito muito similar ao cantar deste pássaro que dá nome à faixa.

Em quase todas as faixas que utilizam o violão e a viola, ou os dois instrumentos estão presentes em toda a composição ou o violão é inserido logo no início, após as já mencionadas introduções da viola. A única exceção em relação a este aspecto é a faixa *Viola e Suas Variações*, na qual somente na metade do arranjo o violão é incluído. Possivelmente, esta pequena diferença encontrada no álbum se deva à sugestão do título,

quando o músico apresenta recortes de diferentes gêneros musicais do mundo e tenta buscar uma sonoridade típica de cada um deles com a viola²⁸.

Função de violeiro (1979), Bambico

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

Considerações parciais

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

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

²⁸ É importante relembrarmos que Renato Andrade impôs um requinte técnico na sua execução que aproximou a viola das salas de concerto, explorando dinâmicas, timbres, texturas e contrastes entre partes da música. O músico elevou a viola a um patamar novo para a sua época, a de um instrumento de concerto.

1.3.2 - Discografia da viola instrumental: notas de apoio

O termo *nota de apoio* utilizado neste trabalho refere-se ao intervalo entre a nota da melodia e a tônica do acorde que a harmoniza. São notas com longa duração (um ou mais compassos) ou que são executadas com ênfase, ou seja, não se configuram como notas de passagem.

Na música instrumental de viola, que tivemos acesso por meio da revisão discográfica, normalmente a melodia é apoiada em uma nota da tríade do acorde (tônica, terça e quinta) e, às vezes, na sétima menor de acordes maiores (acordes de preparação com função dominante). Podemos verificar esta característica nos exemplos abaixo (1.1, 1.2, 1.3 e 1.4), extraídos da música *Corpo Fechado*, composta e registrada pelo violeiro Renato Andrade em seu disco *A Fantástica Viola de Renato Andrade*, de 1977.

Exemplo 1.1: melodia apoiada na tônica (compasso 33 de *Corpo Fechado*)

E (I)

Fonte: Pereira, 2011, p. 3 do anexo das transcrições.

Exemplo 1.2: melodia apoiada na terça maior (compasso 2 de *Corpo Fechado*)

B7 (V7)

Fonte: Pereira, 2011, p. 1 do anexo das transcrições.

Exemplo 1.3: melodia apoiada na quinta (compasso 61 de *Corpo Fechado*)

E (I)

61

61

T	4	5	7	7	2	4	4	7	12
A	3	5	7	7	1	3	3	7	12
B									0

Fonte: Pereira, 2011, p. 6 do anexo das transcrições

Exemplo 1.4: melodia apoiada na sétima menor (compasso 13 de *Corpo Fechado*)

E7 (I7)

13

13

T	7	9	5	5	7	9
A	6	0	6	8	0	8
B			5	0	5	5

Fonte: Pereira, 2011, p. 2 do anexo das transcrições.

Tomamos essas observações como premissas para a elaboração do tópico “Notas de apoio da melodia (relação melodia/harmonia)” apresentado quarto capítulo.

CAPÍTULO 2. Viola de dez cordas instrumental brasileira: A elaboração de um breve histórico a partir de uma revisão bibliográfica e discográfica

No final da década de 1920, com o início das gravações de música caipira²⁹, houve um predomínio de gravações de músicas cantadas neste segmento, mas provavelmente sua vertente instrumental popular já existia desde antes nos meios rurais. Nesses locais, entre os tocadores de viola, todo o conhecimento, que inclui a maneira de afinar, os toques e os ritmos, era transmitido oralmente de geração em geração (PINTO, 2008).

Na era do disco, a partir da década de 1930, um dos primeiros trabalhos de destaque e que apresenta um número consistente de registros, é o de Poly (Ângelo Apolônio, 1920 - 1985). O Multi-instrumentista tem, em sua discografia, um total de 44 discos de 78rpm e 30 LPs gravados. Todos de música instrumental e que transitavam por diversos gêneros, como *fox-trotes*, choros, sambas, baiões, músicas natalinas, toadas, cate-retês, guarânias, entre outros. Em sua atuação, além de gravações com viola e violão, utilizava a guitarra havaiana, instrumento pelo qual se tornou bastante conhecido e requisitado, tendo atuado também em discos de diversos artistas, como Raul Torres e Florencio, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho (PINTO, 2008).

A partir de 1962, inicia-se a produção dedicada à viola do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, que compôs o “Concertino para Viola e Orquestra de Câmara” e os “Prelúdios nos modos da viola brasileira”. Além dessas composições, outras importantes contribuições de Theodoro Nogueira foram as transcrições de obras de Johann Sebastian Bach para viola solo. Junto a estas produções, estavam Geraldo Ribeiro, responsável pela execução da viola nas gravações das transcrições de Bach; e Carlos Barbosa Lima, responsável pela execução dos demais trabalhos mencionados (PINTO, 2008). O compositor realizou, ainda, a inserção da viola em sua *Missa à Nossa Senhora dos Navegantes* (CORRÊA, 2014). Esta produção musical de Theodoro Nogueira, na qual a viola está inserida, representa o primeiro momento na história onde um diálogo entre o

²⁹ Como já foi mencionado, em 1929, Cornélio Pires “pagou com recursos próprios a gravação do primeiro disco contendo músicas, anedotas e poesias caipiras na Byington & Company, representante da gravadora Colúmbia no Brasil. O sucesso dessa primeira experiência levou Cornélio Pires a gravar outras séries e despertou o interesse das gravadoras para explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, que produziram um vasto repertório considerado atualmente como a música sertaneja de “raiz” (ZAN, 2003, p. 6).

instrumento e a música clássica é estabelecido. É importante ressaltar que não há, tanto no “Concertino para Viola e Orquestra de Câmara” quanto nas transcrições das obras de Bach, o uso de idiomatismos do instrumento. As transcrições, por exemplo, poderiam ser executadas por um violão ou bandolim ou violão tenor. No caso, Geraldo Ribeiro inverte a ordem das cordas nos pares, deixando a corda grave acima da aguda.

O multi-instrumentista Heraldo do Monte foi outro músico que teve uma atuação significativa na década de 1960. Dois trabalhos marcaram sua carreira neste período. O primeiro foi sua atuação na criação do arranjo da viola na música *Disparada*, composta por Théo de Barros e Geraldo Vandré. A composição, apesar não ter contado com a execução de Heraldo na final, dividiu a primeira colocação do II Festival de Música Popular Brasileira da Record com a música *A Banda*, de Chico Buarque.

Outro fato importante na carreira de Heraldo do Monte nesta década foi a gravação, junto ao Quarteto Novo, do álbum de nome homônimo em 1967. É interessante observar como o disco, a partir da utilização de elementos musicais brasileiros, apresenta diversas características que permitem sua associação com a chamada *música de câmara*. Esses elementos são: grande variedade na construção de texturas, constante diálogo entre ideias rítmicas e melódicas dos instrumentos, exploração de enchementos (densidade) e esvaziamentos (diluição) sonoros, diferentes andamentos, métricas e climas dentro da mesma composição, como se fossem movimentos diferentes.

Ainda na década de 1960 temos o registro do disco instrumental de Zé do Rancho, um músico de atuação intensa em estúdios de gravadoras. Intitulado *A Viola do Zé*, o disco é composto em parte por músicas originalmente instrumentais e em parte por versões instrumentais de canções de sucesso da época, como, por exemplo, *Disparada*, estreada em 1966. A diversidade da instrumentação nos arranjos que acompanham a viola e a variedade de gêneros musicais, de urbanos a outros ligados a matrizes caipiras, são algumas das características deste LP (PINTO, 2008).

A partir da década de 1970, podemos perceber uma abertura no mercado fonográfico brasileiro para a música instrumental. Um período que envolve a aparição de nomes como Hermeto Pascoal, César Camargo Mariano e Egberto Gismonti e a revalorização do choro (Müller, 2005). Sobre este momento da música brasileira, Pereira (2011, p.81) comenta:

Esse panorama nos permite a construção da hipótese de que essa retomada da música instrumental pode ter contribuído para a abertura de

brechas que permitiram a inserção da música sertaneja no segmento instrumental, ou mais do que isto, que estimularam, de certo modo, o surgimento de uma demanda, mesmo que pequena, no ramo sertanejo instrumental.

Neste contexto, esta década é marcada pelo registro dos primeiros discos instrumentais de três músicos que elaboraram trabalhos importantes para a história do instrumento: Tião Carreiro, Renato Andrade e Bambico.

José Dias Nunes, o Tião Carreiro, também cantor e compositor, foi um dentre vários violeiros que chegaram à cidade de São Paulo e se inseriram no mercado fonográfico após deixarem zonas rurais das quais eram originários. Durante sua carreira, fez parte de diversas duplas. Foi junto a Pardinho que Tião gravou, em 1960, a música “Pagode em Brasília”, de Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Este é o primeiro registro do gênero denominado pagode, [...] ritmo que se tornaria a marca do artista que passou a ser considerado como “o criador e rei do pagode” (PINTO, 2008). Nos anos de 1976 e 1979, Tião Carreiro grava, respectivamente, os discos *É isso que o povo quer* e *Tião Carreiro em solo de viola caipira*.

Segundo Pinto (2008), dentre os elementos musicais e instrumentais presentes nas composições dos discos, destacam-se a utilização do modo mixolídio nos solos de introdução, os padrões de arpejos na mão direita e o emprego do *pizzicato*. É importante lembrarmos que o modo mixolídio já havia sido utilizado por Heraldo do Monte, visto que trata-se de um modo representativo de seu estado de origem: o Nordeste. O modo também foi utilizado por Gedeão da Viola, em composições como *Pau-Brasil* e *Viagem ao Nordeste*. Provavelmente, a utilização do modo mixolídio por Tião Carreiro se dá por sua herança primeira, por ter nascido em Montes Claros. Em todo o Norte de Minas, que historicamente foi região de influência da Capitania de Pernambuco, a escala maior cantada comumente é o mixolídio e Tião Carreiro introduz este elemento na Música Caipira (Vilela, 2013).

Renato Andrade grava seu primeiro disco, *A Fantástica Viola de Renato Andrade*, em 1977. Segundo Pereira (2011), levando em consideração que, no final da década de 1970, a música instrumental sertaneja se apresenta de forma ainda modesta, é legítimo considerar que o violeiro ocupa um “espaço privilegiado, uma espécie de pioneiro” (PEREIRA, 2011, p. 141). Por meio da audição da discografia de Renato Andrade é possível perceber que sua produção é carregada, sobretudo, de singularidades no âmbito da técnica instrumental. Quando seu trabalho é observado do ponto de vista harmônico

identifica-se uma linguagem já bastante explorada por instrumentistas de viola, como Tião Carreiro e Zé do Rancho, citados anteriormente.

No ano de 1979, temos a primeira gravação de um disco instrumental de Domingos Miguel dos Santos, o Bambico. O disco intitula-se *Função de Violeiro*. Seu segundo e último disco instrumental chama-se *Brincando com a Viola* e foi gravado em 1987. Segundo Garcia (2009), assim como Renato Andrade, Bambico é “um dos pioneiros dentre os violeiros que procuraram inserir a viola caipira dentro de um segmento musical ainda pouco explorado pelo instrumento até o final da década de 1970 – a música instrumental” [...].

A partir da década de 80, surge uma geração de violeiros que

fundiram, ao toque tradicional elementos diversos de suas formações musicais, quais sejam, o clássico, o instrumental brasileiro, o folclórico, a MPB, o *jazz*, as músicas de cada região do Brasil, o *rock* e outras tendências que surgiram no mercado do disco nas últimas décadas (VILELA, 2013, p. 53).

Dentre esses músicos, um já havia se estabelecido como cantor, compositor e violeiro: Almir Sater. O músico tem doze discos gravados na carreira. Sendo, o primeiro intitulado *Estradeiro* (1981) e, o último, chamado *+Ar* (2018), em parceria com Renato Teixeira. Segundo o próprio Almir, existe uma dificuldade em definir a música que produz devido sua formação musical que é caracterizada por uma série de influências, como a música paraguaia, país este que faz fronteira territorial com seu estado; a música árabe, por uma vasta discografia apresentada pelo avô libanês; a música caipira, representada principalmente pela figura do violeiro Tião Carreiro; o *rock*, por bandas como Pink Floyd e The Beatles; e outras: a música clássica, música folclórica inglesa, o *country* americano etc.³⁰ Dos doze discos gravados por ele, dois são instrumentais: *Instrumental*, de 1985, e *Instrumental Dois*, de 1990.

De acordo com Vilela (2013, p. 116 e 117),

esse violeiro, mas não cantor de música sertaneja, abriu um espaço enorme na mídia. Almir Sater [...] foi o músico que inseriu a viola no contexto musical e harmônico da MPB. Virtuoso em seu instrumento, gravou dois álbuns tidos como antológicos na música instrumental brasileira. Almir participou como ator e músico em telenovelas, o que

³⁰ Sobre as influências mencionadas, ver em <<https://loiradobem.blogspot.com.br/2016/04/almir-sater-e-suas-raizes-profundas.html>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=HLTes0rwWWg>>. Acessado em: 16 jun. 2017.

contribuiu sobremaneira para a valorização do instrumento diante do grande público. A presença de Almir Sater em telenovelas fez também que o grande público e o público jovem olhasse para a viola com outros olhos. Após sua aparição em telenovelas, houve uma redução na faixa etária dos pretendentes a estudar a viola. Nessa época muitos adolescentes começaram a procurar a aprender o instrumento, o que não era um fato comum. Assim, esse acontecimento foi, ao nosso ver, o principal responsável pela valorização da viola em meios aonde ela ainda não chegava.

Segundo Cury (2016), Almir Sater faz parte de um protagonismo no cenário da viola na atualidade. Além disso, o autor reconhece um pioneirismo de seu trabalho em relação a alguns parâmetros estético-musicais. São características/inoações de procedimentos musicais e instrumentais. Alguns exemplos: utilização de instrumentos pouco usuais na música tradicional, como “bateria eletrônica, cítara, berimbau no acompanhamento de gêneros como o cururu, o chamamé e o arrasta-pé” (CURY, 2016, p. 18); uma convivência entre linguagens atuais e tradicionais nas soluções harmônicas; utilização de acordes com quarta suspensa (os chamados acordes “sus”); utilização de acorde com terça maior e terça menor simultaneamente; a utilização de *bends*³¹, um procedimento muito utilizado por instrumentistas de guitarra elétrica.

Em 1994, é lançado o primeiro disco instrumental de Helena Meirelles. O disco é gravado após a instrumentista ser eleita pela revista Guitar Player dos EUA, em 1993, como uma das 100 melhores guitarristas do mundo, dando-lhe o prêmio Spotlight Artist como instrumentista revelação (SOUZA, 2002).

Em sua técnica de execução da viola, alguns elementos podem ser destacados: a utilização de uma palheta³² (construída com osso de chifre de boi) na mão direita que lhe permite uma confecção de melodias que predominam em relação às harmonias. Melodias estas que alternam em notas individuais e notas duetadas. Explora bastante as regiões agudas do instrumento, palhetadas rápidas na mesma nota, uso extensivo de arrastes como recurso expressivo, além da criação de melodias sob a base de polcas, guarânias, ritmos de métrica ternária e binária composta, característicos de sua região.

Foi possível observarmos, por meio deste breve histórico, desde os primeiros trabalhos dedicados à viola de dez cordas instrumental no país, a existência de um pro-

³¹ O *bend* é uma técnica onde a corda é levantada ou abaixada até alcançar outra nota mais alta sem que o som seja interrompido.

³² É importante ressaltar que Helena Meirelles não é a única instrumentista a usar a palheta para a execução da viola. Heraldo do Monte, que além de violeiro era também guitarrista, também fazia uso da mesma.

cesso contínuo de abertura para novas possibilidades de interação e exploração da viola; e que não parece estar em uma condição de esgotamento para trilhar novos caminhos.

Temos visto algumas produções que demonstram muita potencialidade neste sentido, como é caso do grupo “Matuto Moderno”³³, que lançou, em 1999/2000, o disco *Bojo Elétrico*³⁴. A instrumentação do grupo é composta por voz, baixo elétrico, bateria, percussão e violas elétricas, que possuem uma estrutura de construção similar³⁵ às guitarras elétricas e são executadas por Zé Helder e Ricardo Vignini³⁶. Aos arranjos das linhas de viola, é dado um tratamento bastante direcionado à linguagem do *rock* em diversos aspectos. Dois deles se destacam: uso de escalas musicais comuns tanto no *rock* quanto no *blues*, como a *pentatônica* e a chamada *pentatônica blues*; e o timbre, onde, além de uma sonoridade peculiar dada ao instrumento pela construção diferenciada em relação às violas tradicionais, os músicos utilizam diversos efeitos por meio de pedais³⁷, e slides³⁸.

Outro trabalho que aponta um novo caminho, principalmente em relação à execução técnica, é realizado pelo violeiro e escritor mineiro Fabrício Conde. Além dos potenciais melódicos e harmônicos da viola, o músico explora possibilidades rítmicas por meio de uma aplicação intensa e constante de sons percutidos em diferentes regiões da estrutura do instrumento. Esta característica de seu trabalho pode ser percebida em sua discografia: *São de Viola* (2000), *Viola da Mata* (2004), *Histórias contadas sobre o tempo* (2006), *Fabrício Conde* (2008) e *Fronteira* (2015); e em algumas coletâneas nas quais seu trabalho está registrado: *Circuito Syngenta de Viola Instrumental* (2008), *Prêmio Rozini de Excelência da Viola Caipira* (2010) e *Música Minas* (2010). A carrei-

³³ Segundo Ikeda (2004, p. 160, grifos do autor), no final da década de 1990, surgiram no estado de São Paulo, outros grupos que fazem parte de um “movimento com traços próprios, um neocaipirismo musical de renovação [...], voltados para as ‘raízes’, mas, ao mesmo tempo, interessados na ‘modernização’, realizando trabalho autoral (composição de músicas) e ainda gravando repertório tradicional, na perspectiva das ‘releituras’”. Entre esses grupos, além do Matuto Moderno, estão Mercado de Peixe, surgido em 1996 na cidade de Bauru e Fulanos de Tal, formado em 1997 na cidade de Rio Claro.

³⁴ Outros quatro discos foram lançados posteriormente pelo grupo. São Eles: *Festeiro* (2001/2002), *Razão da Raça Rústica* (2004/2005), *Empreitada Perigosa* (2009) e *Matuto Moderno 5* (2013).

³⁵ Utilizamos a palavra similar para nos referirmos à componentes da estrutura do instrumento, como: corpo inteiriço, sistema de captação, sistema de equalização.

³⁶ No ano de 2007, os dois violeiros deram início a um projeto paralelo chamado “Moda de Rock”, em que, numa formação de duo de violas, fazem releituras de clássicos do rock fundidas a elementos musicais da música caipira. O primeiro disco do duo, “Moda de Rock – Viola Extrema”, foi lançado em 2011 e contém versões de clássicos, como: Kashmir (Led Zepellin), Master of Puppets, (Metálica) e Aces High (Iron Maiden).

³⁷ O pedal de efeito é um aparelho eletrônico que possibilita a alteração (ou manipulação) do som produzido naturalmente por um instrumento.

³⁸ *Slide*, ou *bottleneck*, é um acessório muito utilizado por guitarristas. Trata-se de um pequeno tubo, de metal, cerâmica ou vidro, onde se insere o dedo (da mão que pisa nas cordas), que permite que se consiga um som contínuo, sem interrupção, entre as notas executadas.

ra de Fabrício conta ainda com um DVD intitulado *Âncora*, lançado em 2012. Notamos que as inovações acima apontadas se dão efetivamente no DVD de 2008 e no disco de 2015.

CAPÍTULO 3. Considerações sobre o processo de transcrição

A música pode ser gravada enquanto registro sonoro, a sua fixação no papel, no entanto, é mais complicada (PINTO, 2001, p. 257).

Transcrever [...] é uma tarefa muito demorada. Mesmo uma música simples com duração de dez a vinte segundos pode facilmente levar uma ou duas horas, distribuídas em várias sessões, para transcrever (NETTL, 1964, p. 69, tradução nossa)³⁹.

As citações acima demonstram como a transcrição musical, que pode ser entendida como a prática de “descrever e fixar no papel, ou de outra forma visual, o acontecimento musical” (PINTO, 2001, p. 257), é um processo complexo que demanda uma série de cuidados e reflexões por parte do transcritor.

Durante a realização das transcrições desta pesquisa, alguns aspectos relevantes foram surgindo e demandando algumas ponderações que pretendemos apresentar neste capítulo.

3.1 - Relação da escrita com o fazer musical

O sistema de escrita musical conhecido como *partitura*, se desenvolveu junto e conforme as necessidades da cultura musical ocidental europeia, num período compreendido entre Renascença e o final do século XIX (PINTO, 2001). Por esta razão, é natural que, em diversas ocasiões, ele se torne incompatível a diferentes sistemas musicais ocidentais e, principalmente, sistemas musicais não ocidentais.

No caso desta pesquisa, o objeto investigado se encontra em uma posição bastante específica: ao mesmo tempo em que pertence a uma cultura musical ocidental (ou seja, cujo sistema organizacional da construção musical não difere drasticamente da música ocidental europeia), é também construído a partir de uma prática onde o trânsito de influências se dá pela oralidade, não passando pela escrita musical.

De maneira geral, durante as transcrições não nos deparamos com grandes inadequações deste sistema de escrita às composições instrumentais de Almir Sater. Em algumas poucas situações não foi possível o registro do acontecimento sonoro identifi-

³⁹ “Transcribing [...] is a very time consuming task. Even a simple song lasting from ten to twenty seconds may easily take one or two hours, distributed over several sittings, to transcribe” (NETTL, 1964, p. 69).

cado, como algumas sutis nuances de acentuação dos ataques das notas, variações tímbricas, ou até mesmo durações muito específicas de sons e pausas.

3.2 - Representação gráfica em função do objeto da pesquisa

Assumindo que nenhum transcritor humano pudesse reproduzir todos os fenômenos acústicos de um enunciado musical, ele deveria reproduzir aqueles que são essenciais [...] (NETTL, 1964, p. 63, tradução nossa)⁴⁰.

Um aspecto bastante reconhecido entre pesquisadores é o fato de que o registro gráfico de uma composição sempre será carente de informações em relação à fonte primária (representada, no caso desta pesquisa, pelos discos). Desta forma, é necessário que o transcritor decida quais aspectos, dentro da composição, são mais relevantes para o que se deseja investigar na pesquisa e se debruçar sobre eles.

A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: 'o que pretende ser demonstrado?' (PINTO, 2001, p. 258, grifo do autor).

Levando isso em consideração, procuramos, durante a realização das transcrições, evidenciar (dentro do possível) os aspectos ligados aos recursos composicionais adotados pelo músico. Apesar de, em alguns momentos, termos inseridas nas partituras algumas informações específicas relativas à dinâmica ou à digitação das composições, o foco das transcrições não foi realiza-las com o intuito de produzir algum material destinado à *performance*, por exemplo.

Portanto, assumindo que uma transcrição sempre passa pela interpretação de quem a fez, entende-se nesta pesquisa que elas “nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (SEEGER, 1987, p. 102, citado por MELLO, 2005, p. 224)⁴¹.

⁴⁰ “Assuming that no human transcriber could reproduce all of the acoustical phenomena of a musical utterance, he should reproduce those which are essential” (NETTL, 1964, p. 63).

⁴¹ SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

3.3 - Revisão das transcrições

[...] gastar muitas horas no que parece ser um assunto simples e trivial pode desencorajar o acadêmico, e o uso de autocrítica, revisão constante e paciência são essenciais. [...] Deixando de lado uma transcrição por dias ou semanas e retornando a ela também é uma técnica útil (NETTL, 1964, p. 68, tradução nossa)⁴².

Outro cuidado tomado durante as transcrições diz respeito às revisões. Como sugerido pela citação de Nettl (1964), elas foram realizadas diversas vezes e espaçadamente. Interessante foi perceber como novas questões puderam ser reavaliadas e refeitas a cada revisão, aprimorando, dessa forma, o resultado final.

Além disso, outro procedimento adotado a fim de se obter um melhor resultado, foi solicitar a outros instrumentistas de viola que tocassem as transcrições feitas. Este procedimento foi extremamente útil, pois nos levou à revisão de trechos mais complexos, proporcionando assim, uma escrita mais clara e precisa.

3.4 - Transcrever é conhecer

A experiência da fruição [é] um procedimento imprescindível para se fazer musicologia, pois a percepção obtida disso amplia o entendimento do objeto (VILELA, 2014, p. 130).

Como enunciado pela citação acima, entendemos também que a audição das composições podem trazer muitas elucidacões a seu respeito. Porém, tornou-se evidente que o contato mais profundo com as composições a fim de transcrevê-las nos fez perceber uma diversidade musical que dificilmente seria possível somente por meio de audições. Essa diversidade envolve questões musicais como timbre, alturas, ritmos etc.; e instrumentais, ligadas à execução técnica da viola, como a maneira que o posicionamento da mão direita interfere na sonoridade resultante, padrões de arpejos específicos da mão direita e nuances de ataques do dedilhado.

Transcrever a música é, em si, uma excelente maneira de o estudioso aprender os detalhes de um estilo musical. Há outras maneiras de se fazer isso - estudar por meio da performance é uma - mas a transcrição impõe ao estudante uma espécie de disciplina que dificilmente poderia

⁴² “Spending many hours on what would appear I to be a simple and trivial matter can greatly discourage scholar, and the use of autocriticism, constant revision, and patience are essential. [...] Laying aside a transcription for days or weeks and returning to it is also a useful technique” (NETTL, 1964, p. 68).

ser exigida pela simples escuta de gravações (NETTL, 1964, p. 63, tradução nossa)⁴³.

Portanto, a percepção de quais procedimentos composicionais apresentam algum tipo de especificidade dentro das composições, começaram a ser definidos durante o processo de transcrição.

3.5 - Aspectos específicos das transcrições

A seguir, abordamos alguns aspectos específicos das composições investigadas que são essenciais para um entendimento mais aprofundado da musicalidade e da técnica instrumental presentes nas mesmas.

3.5.1 - Referência audiovisual

Para iniciar a transcrição de cada composição, o primeiro procedimento adotado foi uma pesquisa por vídeos do próprio Almir Sater executando cada música abordada. A busca por essas fontes audiovisuais foi feita com o intuito de obter um resultado mais fiel às gravações de referência. Com o auxílio de vídeos, é possível entender mais fácil e assertivamente alguns aspectos que são de difícil compreensão somente pela audição, como a região do braço em que as notas e acordes são executados, a digitação dos padrões de dedilhados da mão direita, as formas de acordes e, conseqüentemente, as notas que neles estão presentes etc.

Porém, para três das cinco composições abordadas pela pesquisa, nenhum vídeo foi encontrado. Foram elas: *Viola de Buriti*, *Luzeiro* e *Cristal*. No caso dessas três composições, as únicas referências foram os registros de áudio presentes nos discos. *Viola de Buriti* e *Luzeiro*, registradas no disco *Instrumental* e *Cristal* no disco *Instrumental Dois*.

Para as outras duas composições, *Doma* e *Corumbá*, alguns vídeos foram encontrados e contribuíram substancialmente para o processo de transcrição. Nestes vídeos, um aspecto interessante pôde ser observado: a ausência de rigor na execução de alguns elementos da composição, como a forma e algumas variações na melodia. Embora te-

⁴³ “Transcribing music is itself an excellent way for the scholar to learn the details of a musical style. There are other ways of doing this -studying by means of performance is one –but transcribing imposes on the student a kind of discipline which could hardly be exacted by mere listening to recordings” (NETTL, 1964, p. 63).

nhamos percebido essas variações entre os vídeos e as gravações de referência, por meio desses registros audiovisuais, foi possível identificar um padrão na movimentação de ambas as mãos na execução das composições. Para as transcrições de *Doma* e *Corumbá*, tomamos os registros do disco *Instrumental* como referência.

3.5.2 - Alternância da velocidade do áudio

Para a realização das transcrições, foi utilizado um *software* que, dentre outros recursos, permite a audição do arquivo de áudio em diferentes velocidades, podendo reduzi-la em até oitenta por cento sem alteração da frequência. Este recurso foi fundamental para a execução do trabalho, principalmente no caso das composições com grande quantidade de notas e de alta velocidade, como é o caso de *Luzeiro* e *Doma*. Entretanto, algumas questões foram surgindo em função da utilização deste recurso.

De maneira geral, quando o objetivo era compreender ideias rítmicas, quanto mais próximo da velocidade original da composição o trecho fosse ouvido mais fácil se tornava sua assimilação; em relação ao entendimento de elementos melódicos ou harmônicos, a redução da velocidade do trecho foi importantíssima para a definição de cada nota executada. Dessa forma, um procedimento comum foi a audição do mesmo trecho em diferentes velocidades, alternadamente. Uma ideia semelhante à orientação de Estreicher (1957)⁴⁴:

trabalhar primeiro com o gravador em velocidade regular para obter contornos amplos, depois na metade da velocidade para verificar os detalhes e, finalmente, voltar à velocidade normal (ESTREICHER, 1957, citado por NETTL, 1964, p. 68, tradução nossa)⁴⁵.

Este recurso tornou possível uma escuta por diferentes perspectivas; ou seja, certos aspectos difíceis de serem compreendidos em um andamento se tonaram mais perceptíveis em outro.

⁴⁴ ESTREICHER, Zygmunt. *Une technique de transcription de la musique exotique*. [S.l.], 1957.

⁴⁵ “working first with the tape recorder at regular speed to get broad outlines, then at half speed for checking details, and finally returning to the regular speed” (ESTREICHER, 1957, citado por NETTL, 1964, p. 68).

3.5.3 - Digitação

A digitação refere-se às cordas e aos dedos (de ambas as mãos) selecionados pelo intérprete na execução de uma composição ou trecho musical. Dadas as diversas possibilidades de escolhas que podem ser feitas pelo executante, que são ainda mais intensificadas pela complexidade presente na relação intervalar entre as dez cordas da viola, este é um aspecto que deve ser tratado com bastante cuidado pelo transcritor, pois interfere significativamente na fluência da execução musical do material a ser registrado.

Podemos tomar a transcrição da composição *Viola de Buriti* como exemplo para refletir sobre algumas questões referentes à digitação. Esta composição utiliza a afinação *Cebolão* Mi maior⁴⁶. Nesta afinação, quando ouvimos a nota Sol sustenido na oitava número quatro, apresentam-se as seguintes dúvidas: esta nota está sendo executada no primeiro par na quarta casa ou no segundo par na nona casa? Como foi constatado durante o processo de transcrição, há, na técnica de Almir Sater, intencionalmente ou não, uma tendência em enfatizar ou tocar somente a corda aguda do par⁴⁷. Levando isso em consideração, surgem outras dúvidas a respeito de onde a nota Sol sustenido poderia ser executada: terceiro par solto executando apenas a corda aguda? Quarto par na quarta casa tocando apenas a corda aguda? E ainda, no quinto par na nona casa tocando somente a corda aguda? É importante ressaltar que este grande número de dúvidas apresentadas refere-se apenas a uma nota encontrada. Em diversos outros momentos, questões como estas foram se apresentando.

Em casos como o exemplificado acima, o timbre é um elemento muito importante no auxílio da identificação do local onde a nota foi executada. Porém, devido à grande quantidade de notas e à alta velocidade das composições transcritas, em poucas situações esta identificação em função do timbre foi possível. Em alguns momentos, devido à complexidade das composições, até mesmo em situações onde a diferença de sonoridade é normalmente nítida, nos deparamos com alguma dificuldade na identificação. Referimo-nos a situações como a diferença tímbrica entre uma nota emitida por uma corda solta e esta mesma nota emitida por uma corda presa; no caso de pares uníssonos, a diferença entre a execução de apenas uma corda e a execução das duas cordas do par;

⁴⁶ A afinação *Cebolão* Mi Maior é estruturada da seguinte maneira, do primeiro (mais próximo ao chão) ao quinto par: Mi, Si, Sol#, Mi e Si.

⁴⁷ Esta característica será abordada adiante.

e, ainda, uma nota emitida por um par uníssono ou esta mesma nota emitida por um par oitavado.

De maneira geral, as conclusões a respeito da digitação foram sendo tomadas com base na viabilidade da execução e em padrões identificados nas composições.

3.5.4 - Posicionamento da mão direita

Como foi mencionado no tópico anterior, durante a realização das transcrições foi possível perceber na execução que Almir Sater faz das composições abordadas, uma tendência em, ou enfatizar as cordas agudas dos pares, ou executá-las individualmente⁴⁸. Esta característica pode ser observada nos exemplos 3.1, 3.2 e 3.3 a seguir, onde o símbolo (♩) sob a nota indica que somente a corda aguda do par deve ser executada⁴⁹.

Exemplo 3.1: Compasso 18 da composição *Viola de Buriti*

⁴⁸ Apesar da tendência em executar as cordas agudas dos pares, identificamos na composição *Viola de Buriti*, alguns trechos onde somente as cordas graves dos pares foram executadas.

⁴⁹ O violleiro Ivan Vilela faz uso sistemático em sua obra da técnica que consiste em executar separadamente as cordas graves e agudas dos pares. Para a representação gráfica de cada um desses movimentos, incorporou à escrita de suas composições e arranjos os sinais utilizados pelos instrumentos de cordas friccionadas para a determinação da direção das arcadas. Desta maneira, o sinal (♩) sob a nota indica que executa-se somente a corda aguda do par e o sinal (v) sob a nota indica que executa-se somente a corda grave do par. A ausência de ambos os sinais sob a nota indica que as duas cordas do par devem ser executadas simultaneamente.

Exemplo 3.2: Compassos 39, 40 e 41 da composição *Viola de Buriti*

39

8

T
A
B

0 0 2 0 1 | 0 0 2 0 1 | 0 0 2 0 1

Exemplo 3.3: compassos 1 ao 4 de *Cristal*

$J = 90$

1

Viola de
Dez Cordas

Afinação Rio Abaixo
(1º par alterado)
E/B /G/D /G

8

T
A
B

7 7 7 7 7 7 5 7 | 7 8 7 7 7 7 0 5 7 | 7 7 7 7 7 7 7 5 | 7 8 7 7 7 7 0 5 7

3

8

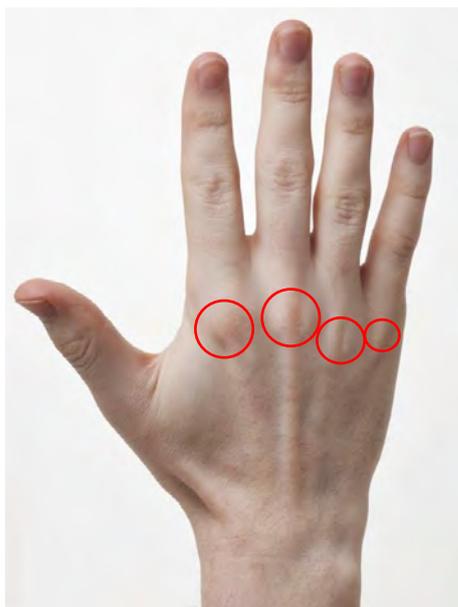
T
A
B

7 8 7 7 8 7 7 7 7 7 7 8 0 5 7

Ivan Vilela nos apresentou um aspecto técnico da execução da viola que traz alguns esclarecimentos a respeito desta tendência identificada na execução de Almir Sater. Segundo Ivan, a principal articulação da mão utilizada para atacar as cordas na produção do som é chamada metacarpofalângica (informação verbal)⁵⁰. Esta articulação é identificada na figura 3.1:

⁵⁰ Informação dada em reunião de orientação.

Figura 3.1: Articulações metacarpofalângicas da mão



Fonte: < <https://www.fatosdesconhecidos.com.br/o-que-o-formato-da-sua-mao-pode-dizer-sobre-voce/>>. Acessado em: 04 abr. 2019.

A maneira como esta articulação é posicionada em relação ao par a ser executado, define qual corda do mesmo será enfatizada. Se esta articulação for posicionada acima do par, a corda de cima será destacada (no caso de pares oitavados, será a corda aguda); se esta articulação for posicionada abaixo do par, a corda de baixo será destacada. Na técnica utilizada por Almir Sater, o posicionamento da mão direita tende a se manter em um ângulo de noventa graus em relação ao chão, levando as articulações metacarpofalângicas a se posicionarem acima dos pares que serão executados. Este posicionamento pode ser observado na figura 3.2, a seguir⁵¹:

⁵¹ O posicionamento da mão direita de Almir Sater também pode ser observado em vídeos que estão nos seguintes endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=ygi-98MdqDY>. Acessado em: 29 ago. 2018; e https://www.youtube.com/watch?v=yBRCK_-BULw. Acessado em: 29 ago. 2018.

Figura 3.2: Posicionamento da mão direita de Almir Sater



Fonte: < <https://www.aprovincia.com.br/cultura-entretenimento/emporio-cultural/analise/almir-sater-em-piracicaba-27584/>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

É interessante perceber como este posicionamento da mão direita de Almir Sater remete às orientações propostas na metodologia da técnica violonística desenvolvida pelo compositor espanhol Francisco Tárrega, na segunda metade do século XIX. A figura 3.3 apresenta o posicionamento da mão direita proposto por Tárrega:

Figura 3.3: Posicionamento da mão direita proposto por Francisco Tárrega



Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Tárrega>. Acesso em: 04 abr. 2019.

Portanto, a maneira como esta tendência em enfatizar ou executar apenas a corda aguda do par é apresentada nessas composições, nos leva a acreditar que este resultado é obtido especificamente em função do posicionamento da mão direita.

Outra concepção sonora para o ataque individual das cordas de cada par da viola é percebida no trabalho de Ivan Vilela. No exemplo 3.4 a seguir, temos um trecho da composição *Saudades do Cinema Paradiso*, de Ivan Vilela. Nele, o autor cria um efeito bastante específico por meio do ataque individual da corda aguda do quarto par. Apesar de, visualmente, existirem saltos em intervalos de sétima entre a segunda e a terceira nota de cada grupo de três notas no *compasso 33* do exemplo, o efeito sonoro obtido é outro. Como mencionado anteriormente, o símbolo que indica a execução individual da corda aguda do par (☐) faz com que a terceira nota de cada grupo soe uma oitava acima do que é apresentado no exemplo. Desta maneira, obtém-se um efeito melódico em grau conjunto.

Exemplo 3.4: Compasso 33 de *Saudades do Cinema Paradiso* de Ivan Vilela



Fonte: Edição Zé Guerreiro

3.5.5 - Afinação inédita?

Em três das cinco composições transcritas para a pesquisa⁵², Almir Sater utiliza uma afinação específica estruturada da seguinte maneira, do primeiro (mais próximo ao chão) ao quinto par (mais próximo ao teto): Mi (uníssono), Si (uníssono), Sol (oitavado), Ré (oitavado) e Sol (oitavado). Executando-se as cordas soltas nesta afinação obtém-se o acorde Sol maior com sexta maior.

A origem desta afinação pode ser interpretada de duas maneiras: aumentado um tom no primeiro par da afinação *Rio Abaixo* em Sol maior⁵³, alterando a nota Ré para a

⁵² As composições são: *Doma*, *Corumbá* e *Cristal*. Em *Cristal*, porém, Almir utiliza um capotrasto na terceira casa, alternado a afinação de Sol maior com sexta maior para Si bemol maior com sexta maior.

⁵³ A afinação *Rio Abaixo* Sol Maior é estruturada da seguinte maneira, do primeiro ao quinto par: Ré, Si, Sol, Ré e Sol.

nota Mi; ou abaixando um tom no quinto par da afinação *Natural*⁵⁴, alterando a nota Lá para a nota Sol.

Devido ao histórico de afinações utilizadas pelo músico em sua discografia e apresentações ao vivo, entendemos que Almir tenha chegado a esta afinação específica a partir da afinação *Rio Abaixo* em Sol Maior. Esta hipótese é considerada, pois o músico utiliza frequentemente a afinação *Rio Abaixo* e desconhecemos alguma composição onde ele utiliza a afinação *Natural*. Além disso, outra afinação bastante utilizada por ele é *Cebolão*⁵⁵. Portanto, considerando que as duas principais afinações utilizadas por Almir Sater são *Cebolão* e *Rio Abaixo*, podemos interpretar esta nova afinação mencionada como uma afinação mista, onde o músico tem no terceiro, quarto e quinto pares, a relação intervalar da afinação *Rio Abaixo*, e no primeiro e segundo pares, a relação intervalar da afinação *Cebolão*, possibilitando, dessa forma, uma execução familiar das escalas duetadas em terças recorrentemente utilizadas por ele nestes pares. Nos exemplos 3.5 e 3.6 a seguir, estão alguns exemplos de escalas duetadas em terças no primeiro e segundo pares, utilizadas pelo músico nas composições abordadas por este trabalho:

Exemplo 3.5: Compassos 13 ao 16 da composição *Corumbá*

13

Am7 D7 G

TAB

10 12 10 12 12 13 12 13 10 12 10 12 8 10 8 10 5 7 5 7 7 8 7 8 7 8 0

⁵⁴ A afinação *Natural* é estruturada da seguinte maneira, do primeiro ao quinto par: Mi, Si, Sol, Ré e Lá.

⁵⁵ As outras duas composições das cinco abordadas na pesquisa, *Viola de Buriti* e *Luzeiro*, são afinadas em *Cebolão* Mi maior.

Exemplo 3.6: Compassos 75 ao 80 da composição *Viola de Buriti*

75

8

TAB

0 4 4 0 2 | 2 0 5 5 0 4 | 4 5 9 9 9 7 5

0 0 0 0 0 0

78

8

TAB

5 9 9 7 11 11 11 11 9 9 7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3.5.6 - Nuances de acentuação

Uma característica identificada nas composições transcritas foi a presença de nuances de acentuação em notas de um mesmo grupo. Constatamos que essas diferentes acentuações, percebidas somente em um andamento bastante reduzido, criam um efeito distinto na medida em que a velocidade vai sendo aumentada em direção ao andamento no qual a composição foi registrada originalmente. Destacamos esta característica nos compassos 28 e 29 da composição *Luzeiro*, demonstrados no exemplo 3.7 a seguir:

Exemplo 3.7: Compassos 28 e 29 da composição *Luzeiro*

28

8

TAB

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2 11 0 10 10 10 10 10 10 13 13 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Nesta imagem, nota-se que em cada tempo as figuras rítmicas estão agrupadas em quatro semicolcheias. Percebe-se também que todas as segundas semicolcheias de

cada tempo são preenchidas pela nota Mi. Na interpretação de Almir Sater, esta nota é sempre executada de uma forma menos acentuada que as demais notas do tempo. Desta maneira, na velocidade original, este trecho soa com um efeito chamado de *galope*⁵⁶, onde cada tempo seria registrado pela seguinte célula rítmica: colcheia/semicolcheia/semicolcheia. Outra observação interessante diz respeito ao aspecto harmônico. Quando este grupo de quatro semicolcheias é executado de uma maneira em que todas as notas têm a mesma acentuação, evidencia-se o intervalo de décima primeira entre a nota Si executada no quinto par (a nota mais grave do trecho) e a nota Mi executada no primeiro par. Ou seja, esta nota Mi é entendida como uma quarta justa em relação à tônica do acorde que é a nota Si. Quando realizamos uma audição desta composição na velocidade original registrada, esta relação intervalar torna-se quase imperceptível.

Uma característica semelhante à mencionada anteriormente pode ser identificada nos compassos 37 e 38 de *Doma* (exemplo 3.8). Neste caso, porém, a segunda semicolcheia de cada tempo é preenchida pela nota Si, configurando um intervalo de décima (terça maior do acorde) em relação à nota Sol mais grave do trecho, executada no quinto par.

Exemplo 3.8: Compassos 37 e 38 de *Doma*

Em *Viola de Buriti*, a diferença de acentuação é percebida logo nos primeiros compassos. Embora esta característica possa ser identificada em todo o trecho compreendido entre os compassos 2 e 14, selecionamos três compassos (exemplo 3.9) para a exemplificação. Assim como acontece nas composições anteriormente demonstradas, em todo o trecho, a segunda semicolcheia de cada tempo é caracterizada por uma menor

⁵⁶ Referimo-nos à célula rítmica que remete ao galopar de um cavalo.

inflexão em relação às demais notas do tempo. A nota à qual nos referimos é Si, e neste caso, obtida pela execução exclusiva da corda aguda no quinto par.

Exemplo 3.9: Compassos 3 ao 5 de *Viola de Buriti*

Estas nuances de acentuação mencionadas estão presentes em diversos outros momentos das composições. Certamente, este é um aspecto que contribui para a construção de um estilo específico de Almir Sater enquanto instrumentista de viola.

3.5.7 - Pequenas variações

A execução da repetição de alguns trechos com pequenas variações foi identificada nas composições transcritas. Adjetivamos estas variações como pequenas, pois, na maioria das vezes, a ideia geral dos arpejos da mão direita e harmonias são mantidas e apenas algumas notas ou alguns detalhes da digitação são alterados. Por se tratar de uma música cujo processo de criação e circulação se dá totalmente pela oralidade e não pelo registro escrito, este aspecto foi pensado para o processo de transcrição e optamos por não registrar todas estas mínimas nuances por uma questão de viabilidade e também por não se tratar propriamente de questões que interferirão significativamente nas análises das composições pretendidas desta pesquisa.

Um primeiro exemplo desta característica mencionada pode ser observado quando comparamos a ocorrência da mesma ideia musical apresentada por diferentes compassos na composição *Viola de Buriti*. Neste caso, compassos 16 (exemplo 3.10) e 20 (exemplo 3.11).

Exemplo 3.10: Arpejo de Mi maior do compasso 16 em *Viola de Buriti*

Exemplo 3.11: Arpejo de Mi maior do compasso 20 em *Viola de Buriti*

No compasso 16, o arpejo do acorde Mi maior é composto pelas notas Si, Sol# e Mi, respectivamente. Na repetição desta mesma passagem no compasso 20, esta sequência de notas é levemente alterada para Si, Sol# e Si. Ou seja, apenas a última nota da sequência foi alterada. Como é evidente, não se trata de uma mudança que implica em diferentes análises do ponto de vista harmônico, pois uma nota do acorde foi alterada por outra nota do mesmo acorde.

Como mencionado, além de questões referentes à harmonia, estas pequenas variações também estão presentes em padrões de arpejos da mão direita. Na composição *Luzeiro*, entre os compassos 130 e 138, inicia-se uma nova sessão caracterizada pelo ataque de acordes e arpejos destes mesmos acordes entre os ataques. Nestes arpejos, constatamos que o violeiro realiza muitas variações. Diante desta condição, optamos por repetir durante todo o trecho, um padrão percebido em diversos momentos da sessão. Como é apresentado no exemplo 3.12 a seguir, este padrão é realizado na seguinte sequência de cordas: quinta, segunda, terceira e primeira.

Exemplo 3.12: Compasso 134 da composição *Luzeiro*

134

3.5.8 - Preenchimento com padrões em trechos de difícil audição

Em alguns trechos, mesmo numa velocidade extremamente lenta de audição, não foi possível identificar todas as notas executadas. Nesses casos, quando possível, adotamos o procedimento de preencher estes trechos de difícil audição com padrões identificados anteriormente na composição. Um exemplo: na composição *Doma*, nos dois primeiros tempos do compasso 11, só foi possível identificarmos a presença das notas da melodia: a nota Ré na cabeça do primeiro tempo e a nota Fá na cabeça do segundo tempo (exemplo 3.13).

Exemplo 3.13: Compassos 10 e 11 da composição *Doma*

10

Todo o preenchimento realizado nos demais espaços destes dois tempos não foi possível ser identificado. Porém, devido ao padrão de arpejo da mão direita identificado nos compassos anteriores, como é o caso dos compassos 6 e 7 (exemplo 3.14), tomamos a decisão de incorporar esse mesmo padrão nos dois primeiros tempos do compasso 11, visto que nenhuma nota diferente foi ouvida na harmonia dos mesmos. As notas utiliza-

das por Almir na construção do padrão ao qual nos referimos são: Si na segunda corda, Sol na quinta corda e Sol na terceira corda.

Exemplo 3.14: compassos 6 e 7 da composição *Doma*

Em *Luzeiro*, também ocorreu uma situação semelhante nos compassos 111 e 112. Na audição destes compassos, é possível ouvir a execução de algumas notas, porém não conseguimos identificar como elas estão organizadas. Desta forma, optamos por não registrar nenhuma informação além do ataque inicial do compasso 112 e deixá-lo soando até terceiro tempo do compasso 113, como mostra exemplo 3.15:

Exemplo 3.15: Compassos 110 ao 113 da composição *Luzeiro*

3.5.9 - Corda solta: relação entre seu aspecto técnico e harmônico

Um efeito bastante específico foi identificado na transcrição da composição *Viola de Buriti*. Este efeito se refere ao uso que Almir Sater faz das cordas soltas da viola em algumas situações. Nesta composição, a sessão introdutória, compreendida entre os compassos 1 e 14, é executada no modo Mi éolio. Portanto, a nota Sol (terça menor)

(círculos verdes do exemplo 3.16), essencial para a caracterização desta tonalidade, esta inclusa neste trecho.

Durante a execução desta sessão, nota-se que nas passagens entre os acordes, Almir utiliza algumas cordas soltas. Este recurso é comumente utilizado na técnica de execução da viola para que o instrumentista tenha tempo hábil para aproximar a mão esquerda (ou mão que pisa nas cordas) da nova posição. No entanto, a afinação utilizada por Almir nesta composição é *Cebolão* Mi Maior, e dentre as cordas soltas desta afinação está a nota Sol sustenido (círculos vermelhos do exemplo 3.16) no terceiro par; e esta nota é utilizada.

Exemplo 3.16: compassos 3 ao 14 da composição *Viola de Buriti*

The musical score for *Viola de Buriti* (measures 3-14) is presented in three systems. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, with some notes circled in green and one note circled in red. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests, with some notes circled in green and one note circled in red. The score is divided into measures 3-6, 7-10, and 11-14.

Deste modo, nota-se uma peculiaridade nesta sessão pelo fato de essas duas notas, *sol* e *sol sustenido*, conviverem sem que a tonalidade seja desconfigurada ou que se crie uma sonoridade dissonante, tanto pela relação intervalar entre elas⁵⁷ quanto por elas se configurarem como notas essenciais de tonalidades homônimas. Dessa forma, vislumbramos no uso deste recurso uma relação simultânea entre aspectos técnico e harmônico do uso da corda solta.

⁵⁷ A nota Sol sustenido é executada no terceiro par. Este par é afinado em oitavas. Deste modo, uma corda soa na oitava número três e a outra na oitava número quatro. Considerando que a nota Sol é executada no primeiro par na oitava número quatro (pois este par é unísono), a distância entre as notas Sol e Sol sustenido cria uma relação intervalar dupla, de segunda menor e nona menor, simultaneamente.

CAPÍTULO 4. Recursos composicionais

Neste capítulo serão descritos alguns recursos composicionais que apresentam alguma singularidade dentro de determinada composição ou do grupo de composições selecionadas. As escolhas de quais recursos seriam abordados, se iniciaram durante o processo de transcrição das músicas. Além disso, as revisões bibliográfica e discográfica realizadas, nossas experiências como músico/violeiro e o acompanhamento do orientador também auxiliaram neste processo de seleção dos recursos.

Ao tratar do processo de elaboração de algum tipo de análise⁵⁸ musical, LaRue (1989) considera que a música, pelos seus símbolos e materiais não terem conotações absolutamente fixadas, deixa às vezes amplas margens de interpretação; e que essa ambiguidade inerente à música traz algumas dificuldades ao estudioso. Por isso, a análise deve criar situações artificiais para que a cambiante forma artística seja, por um instante, congelada para que assim se possa analisar cada momento separado.

Desde logo, alguns significados se perdem nessa imobilização (as frutas congeladas nunca poderão igualar o sabor das frescas) e outros procedimentos analíticos parecem também violar os princípios básicos da arte ao reduzir sentimentos subjetivos a quantidades objetivas. Embora a análise não possa nunca substituir o sentimento nem chegar a competir com ele, pode, em troca, aumentar o grau de nossa percepção da riqueza imaginativa de um compositor, seu grau de complexidade, sua experiência (conhecimento prático) na organização e na apresentação do material que põe em jogo. Tanto o intérprete quanto o investigador devem incorporar estas ideias ao amplo contexto de suas respostas pessoais (LARUE, 1989, p.1, tradução nossa)⁵⁹.

4.1 - Harmonia: construções modais e tonais

Para Guest (2006a), a música modal é

⁵⁸ É necessário lembrarmos que neste trabalho, o termo “análise” não está sendo entendido como um processo rígido de desmembramento e interpretação dos acontecimentos musicais das composições como um todo; e sim, como um processo de seleção e descrição de procedimentos composicionais que demonstrem a diversidade musical presentes nas composições.

⁵⁹ “Desde luego, algunos significados se pierden en esa inmovilización (las frutas congeladas nunca podrán igualar el sabor de las frescas) y otros procedimientos analíticos parecen también violar los principios básicos del arte al reducir sentimientos subjetivos a cantidades objetivas. Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales” (LARUE, 1989, p.1).

[...] intermitente, sem momento de partida e de término. É feita de ritmos, sonoridades e climas. [Os acordes] quase sempre são tríades, por vezes não cifráveis (não decifráveis) [...] A música tonal, em contrapartida, vem dos últimos séculos e adota uma linguagem melódica e harmônica inventada [...]. Sua harmonia é uma narrativa imprevisível; uma sucessão de preparações e resoluções, ou preparações não resolvidas, ou, ainda, resolvidas inesperadamente (GUEST, 2006a, p. 36, grifo nosso).

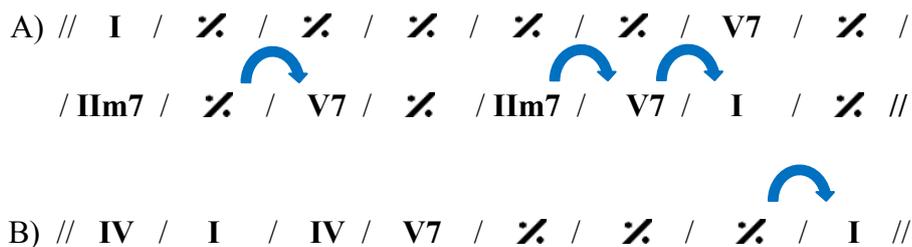
O autor acrescenta ainda, que “ao contrário do tonalismo, em que a linha do baixo ‘costuma’ se movimentar em 5^{as} descendentes, no modalismo as 4^{as} descendentes são bem-vindas no movimento do baixo, particularmente nas cadências finais” (GUEST, 2017, p. 14, grifo do autor).

Nas composições estudadas neste trabalho, embora tenha ficando evidente a proeminência do modalismo, foram constatadas diferentes relações entre as lógicas modal e tonal em suas construções harmônicas: uma composição inteiramente tonal, duas composições inteiramente modais e outras duas composições onde o modalismo é predominante, mas contêm algumas passagens com características tonais. Apresentaremos neste tópico estas características mencionadas.

4.1.1 - Composição tonal

Na realidade, a instabilidade do trítono gerou o *tonalismo*, pois inevitavelmente desperta o desejo da resolução, por ser um intervalo dissonante (GUEST, 2017, p. 35).

Das cinco composições consideradas nesta pesquisa, a única construída por meio da lógica tonal em sua totalidade é *Corumbá*. No esquema abaixo, podemos visualizar as duas únicas progressões harmônicas sob as quais a composição foi elaborada:



Devido à simplicidade e ao tamanho reduzido da harmonia da composição, o salto de quinta descendente (ou quarta ascendente) pode ser observado no movimento dos baixos nas passagens **IIIm7/V7** e **V7/I** das progressões. E como evidenciado pela citação de Guest (2017), especialmente nas cadências finais de cada uma delas. Na passagem **V7/I** das cadências, além do movimento dos baixos, sua característica tonal é reforçada pelo trítone gerador do efeito tensão/relaxamento.

4.1.2 - Composições modais

Doma e *Luzeiro* foram as duas composições inteiramente modais transcritas. Apesar de em *Doma*, nos dois últimos compassos da linha da viola (destaque do exemplo 4.1), o compositor fazer o uso de um encerramento que cria um leve efeito tonal, inserindo a nota sensível (Fá#) da tonalidade e confirmando sua resolução na tônica (Sol) do acorde seguinte, consideramos esta ocorrência pouco relevante diante da predominância do modalismo nesta composição.

É interessante observar que este acorde, que contém a referida nota sensível da tonalidade (Fá#), não pode ser classificado dentro de uma função dominante. Para isto, seria necessária, neste acorde, a presença das notas Dó (que formaria o trítone com a nota Fá#) e Ré (que faria o movimento de quinta justa descendente para o baixo do acorde seguinte). Desta maneira, o leve efeito tonal gerado pelo trecho seria reforçado.

Exemplo 4.1: compassos 108 e 109 de *Doma*

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola. The score is for measures 108 and 109 of the piece 'Doma'. The Violin part is in treble clef, and the Viola part is in alto clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Viola part includes a 'Ritardando' marking. The final two measures of the Viola part are highlighted with a red box, showing a tritone resolution from F#4 to G4.

Violin (Vln.) part: Measure 108 contains a melodic line. Measure 109 contains a sustained note with a fermata.

Viola part: Measure 108 contains a melodic line. Measure 109 contains a sustained note with a fermata. The final two measures (108 and 109) are highlighted with a red box, showing a tritone resolution from F#4 to G4.

Tablature for Viola (T, A, B strings):

5	3	3	1	0	1	0	0
5	4	4	2	0	2	4	0
0	0	0				0	0

Nessas composições, pudemos observar dois tipos de ocorrências modais na harmonia: trechos com harmonia estática (construída sob um único acorde) e progressões de acordes.

4.1.2.1 - Harmonia estática

Um trecho relativamente longo onde esta característica pode ser observada é o início de *Doma* (exemplo 4.2). Nele, a harmonia (e também a melodia) está apoiada no acorde G7 (I grau com sétima menor), configurando o modo mixolídio. Apesar de o exemplo abranger os compassos 1 ao 5, o trecho se estende até o compasso 18.

Exemplo 4.2: compassos 1 ao 5 de *Doma*

Violino

Viola de Dez Cordas
Afinação Rio Abaixo
(1º par alterado)
E/B/G/D/G

2

Vln. *Trêmolo com pouca pressão*

Viola

4

Vln. *cresc.* *Tempo livre*

Viola *Harm. XII* *Tempo livre*

Harm. XII

Em *Luzeiro* há uma ocorrência similar, porém em si mixolídio (I grau com sétima menor), como é observado no exemplo 4.3 a seguir:

Exemplo 4.3: compassos 17 ao 20 de *Luzeiro*

O exemplo foi dado abrangendo os compassos 17 ao 20, mas esta característica se mantém até o compasso 32.

Em outras composições da discografia de Almir Sater esta característica também pode ser observada, como *E de Minas pra Riba* (disco *Instrumental* de 1985), *Vinheta do Capeta* (também do disco *Instrumental*) e *Quedelepe*⁶⁰.

4.1.2.2 - Progressões de acordes

Para Guest (2017), tratando-se de harmonias modais,

mais vale observar a sequência dos acordes com ênfase no centro modal (I grau) e eventual presença das NC's (notas características⁶¹) quando os modos não são “modelo” (Jônio e eólio). Estes últimos não

⁶⁰ Esta composição ainda não foi registrada em disco por Almir, mas é executada por ele no documentário “Violeiros do Brasil”, produzido por Myrian Taubkin em 2008.

⁶¹ Em Guest (2017), nota característica (NC) é o som que confirma a identidade sonora do modo, como a sétima menor do modo mixolídio, a quarta aumentada do modo lídio e a segunda menor do modo frígio. O modo lócrio possui duas notas características: segunda menor e quinta diminuta.

apresentam NC's por serem referência para o ouvido de nossa cultura ocidental⁶² (GUEST, 2017, p. 14, grifo do autor).

Em *Doma*, entre os compassos 37 e 44, há a seguinte progressão harmônica (exemplo 4.4):

Exemplo 4.4: compassos 37 ao 44 de *Doma*

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin (Vln.) in treble clef, showing a long note in measure 37 and a triplet of eighth notes in measure 44. The middle staff is for Viola in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes in measure 37 and rests in measure 44. The bottom staff is a guitar tablature with two lines, T (top) and B (bottom), showing fret numbers (8, 7, 8, 7, 8, 8, 7, 8, 7, 8) and natural harmonics (0) for measures 37 and 44.

⁶² Embora em algumas regiões do Brasil o modo jônio seja substituído pelo modo mixolídio, como é o caso do Norte e Nordeste de Minas, interior da Bahia e grande parte do Nordeste.

39

Vln.

Viola

TAB

41

Vln.

Viola

TAB

43

Vln.

Viola

TAB

Cifrando os acordes executados pela viola, obtemos a sequência demonstrada abaixo:

// **G** / **⌘** / **F/G** / **⌘** / **Bb/G** / **⌘** / **Bm/G** / **⌘** //⁶³

⁶³ Ian Guest informou-nos que a nota pedal dos baixos não deve ser incluída como uma nota pertencente à tríade do acorde, podendo apenas ser grafada após a barra. Este procedimento interfere somente na maneira como a cifra é grafada e não na sonoridade do acorde.

Até este momento da composição, apesar de trechos onde o modo não é claramente definido, pela ausência de notas que o caracterize, a harmonia tem se aproximado dos modos mixolídio e jônio. A progressão acima pode ser entendida como um câmbio entre modos homônimos, devido ao centro modal (Sol) comum a todos os acordes. Os acordes **G** e **F/G** gerados pelo modo mixolídio, o acorde **Bb/G**⁶⁴ gerado pelo modo dórico e o acorde **Bm/G**⁶⁵ gerado pelo modo jônio.

Esta progressão contém características muito similares ao que Guest (2017) entende como *cadências* na harmonia modal, que são “curtas progressões com 3 ou 4 acordes – começando e terminando em I grau para deixar claro o centro modal, devem incluir PR⁶⁶. Convém observar que harmonia é complemento de melodia, e inclui a NC” (GUEST, 2017, p. 18). O autor ainda menciona que há uma tendência ao uso de tríades no modalismo (e no tonalismo, tétrades).

Outro aspecto interessante da progressão exemplificada é o baixo pedal, que, segundo Guest (2017), também é um elemento muito presente na música modal.

A progressão dos acordes é fortemente influenciada pela linha do baixo. Resultam em acordes invertidos frequentes, além da utilização, não menos frequente, do baixo pedal, uma só nota sustentada por vários acordes (GUEST, 2017, p. 14).

Em *Luzeiro*, podemos tomar como exemplo a progressão modal do trecho que abrange os compassos 124 ao 129 (exemplo 4.5), que pode ser interpretada no modo Si frígio⁶⁷, onde a NC (Dó) é incluída no quarto tempo do compasso 127. Nesse trecho, a nota pedal (Si) é mantida e apenas duas notas são movimentadas para a execução do acorde seguinte.

⁶⁴ Este acorde também poderia ser originado pelos modos eólio e frígio, ambos menores. Porém, até este momento, a composição tem utilizado a nota Mi, sexta maior do modo. Esta nota, segundo a informação que nos foi dada por Ian Guest, mesmo não sendo inclusa neste acorde ou na melodia que ele harmoniza, ainda é retida na memória do ouvinte.

⁶⁵ Seguindo o mesmo raciocínio do acorde (e nota de rodapé) anterior, este acorde poderia ser gerado pelo modo lídio, porém, a composição utiliza a nota Dó, quarta justa do modo.

⁶⁶ Segundo o autor, PR é a abreviação de *acorde primário*, que trata-se de um acorde que contém a nota característica do modo.

⁶⁷ Uma peculiaridade deste trecho está no fato de que ele não possui a nota Ré, que poderia ser natural, sustentada ou bemolizada. Por este motivo, sua classificação absoluta como Si frígio não é possível. Este trecho poderia, por exemplo, se enquadrar no modo que Guest (2017) denomina como frígio maior, que tem as mesmas configurações do frígio tradicional, porém a terça é maior. Em Guest (2017), o modo frígio maior é abordado no tópico *modos orientais*.

Exemplo 4.5: destaque para o trecho compreendido entre os compassos 124 ao 129

122

8

T
A
B

8 10 10 8 10 10 8 7

9 11 11 9 11 11 11 9

0 2 0 0 0 2 2 2

0 0 0 0 0 0 0 0

0 3 1 1 1 3 3 3

0 0 0 0 0 0 0 0

127

8

T
A
B

0 0 0 3 3 3 3 0 0 0 2 2 2

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

1 1 1 4 4 4 4 1 1 3 3 3 3

0 0 0 3 3 3 3 0 0 0 2 2 2

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

4.1.2.3- Composições modais com elementos tonais

Além do tonalismo de *Corumbá* e do modalismo de *Luzeiro* e *Doma*, apresentados anteriormente, alguns trechos de *Viola de Buriti* e *Cristal*, composições essencialmente modais, geram brevemente o efeito preparação/resolução. No entanto, segundo Ian Guest (informação verbal), estes trechos não se configuram como tonais pelo fato de não se prolongarem por um período suficiente para criar no ouvinte o desejo efetivo pela resolução. Não se trata de áreas da composição nas quais vão sendo assumidas diferentes tônicas de passagem⁶⁸. Portanto, trata-se de trechos que apenas remetem ao tonalismo pela presença do trítono. Esta característica está bastante presente em *Cristal*. Os exemplos 4.6 e 4.7 abaixo apresentam algumas dessas situações. Em ambos os exemplos, os destaques em vermelhos apresentam os trítonos presentes nos acordes dominantes.

⁶⁸ Nesta conversa, Ian nos deu um exemplo interessante sobre esta questão. Segundo ele, se uma transição entre um acorde com função dominante e um acorde de função tônica é executada durante dois ou três minutos consecutivamente, por exemplo, essa transição deixa de ser tonal pelo fato de que ela já não cria mais a ansiedade e a expectativa em relação a algo que está por vir.

Exemplo 4.6: compasso 15 de *Cristal*

Chords: **G (I)**, **D7 (V7)**, **G (I)**

Measure 15

Exemplo 4.7: compassos 29 ao 34 de *Cristal*

Chords: **Gm**, **B(add4)**, **A**, **Bb**, **F#⁰**, **G**

Measures 29 to 34

Neste caso do exemplo 4.7⁶⁹, apesar de quase todas as transições entre os acordes apresentarem características puramente modais, nota-se que apenas a última (**F#⁰** / **G**) contém a característica tonal. Interessante que o efeito de resolução é gerado por

⁶⁹ No exemplo 4.7, utilizamos a nomenclatura “add4” pelo fato de que a quarta justa é acrescentada ao acorde e a terça maior é mantida. Quando a quarta justa é acrescentada ao acorde e a terça maior é omitida utilizamos a nomenclatura “sus4”.

uma única nota: Si; que, devido ao contexto, sugere uma sonoridade na qual ela se insere como a terça maior do acorde **G** (I).

Em *Viola de Buriti*, um trecho com esta característica é visualizado no exemplo 4.8 abaixo, onde as notas duetadas Ré#/Fá# e Fá#/Lá (em destaque), apesar de espaçadas, geram o acorde **B7** (V7) que resolve no acorde **E** (I).

Exemplo 4.8: compassos 98 ao 101 de *Viola de Buriti*

The musical score for measures 98-101 of *Viola de Buriti* is presented in two systems. The first system covers measures 98 and 99, and the second system covers measures 100 and 101. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The upper staff is in treble clef with a soprano clef (8) for the viola. The lower staff shows the fretboard positions for the strings (T, A, B). Red boxes highlight the notes Ré# and Fá# in the upper staff, which are the third and seventh of the B7 chord. The lower staff indicates the fret positions for these notes (2 and 4) and other notes of the chords.

4.2 - *Luzeiro*: instrumentação

Como já foi mencionado, a composição *Luzeiro* foi gravada no álbum *Instrumental*⁷⁰, lançado em 1985. A instrumentação utilizada no disco como um todo é relativamente diversificada: viola, violão, violão de doze cordas, violino, cítara, percussão, bateria eletrônica e voz. Percebe-se, também, grande variedade nas formações de cada faixa: viola e violão em *Corumbá*, *Minas Gerais*, *Vinheta do Capeta*, *Rio de Lágrimas e Piratininga: de Jeep*; viola e violão de doze cordas em *Benzinho*; viola solo em *Viola de Buriti*; viola e violino em *Doma*; viola, cítara e violino em *E de Minas pra Riba*; e por fim, viola, bateria eletrônica, percussão e voz em *Luzeiro*.

⁷⁰ Esse disco contou com a participação de grandes instrumentistas nas gravações. Violões de 6 cordas: Guilherme Rondon e Tavinho Moura; violões de 12 cordas: Carlão de Souza e Alzira Espíndola (que gravou também os efeitos de voz); percussão e bateria eletrônica: José de Ribamar Viana (Papete); violino: Zé Gomes; cítara: André Gomes; e viola: Almir Sater.

A combinação viola e violão, como foi visto, bastante explorada por Renato Andrade em sua discografia e conhecida como *casal*⁷¹ no universo da música caipira, marca presença neste disco. Na maioria das faixas a viola assume exclusivamente a melodia e o violão assume a função rítmico-harmônica. No entanto, na faixa *Na Piratininga: de Jeep*, composição de Tavinho Moura, nota-se, na segunda parte da composição, que tanto a viola quanto o violão executam melodias simultâneas. Em alguns momentos a mesma melodia e, em outros, melodias distintas, criando-se um efeito contrapontístico.

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

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

Composta por Almir Sater, *Luzeiro* é a quarta faixa do disco. Seu registro contou com a participação de José de Ribamar Viana, o Papete, tocando bateria eletrônica e percussão⁷², e, provavelmente⁷³, Alzira Espíndola, musicista responsável pela gravação dos efeitos de voz. É interessante observar como a voz e a percussão/bateria são aplicadas dentro do arranjo. A voz, por meio de vocalizações, é utilizada como mais um timbre para a composição das texturas⁷⁴ e não como um elemento central em primeiro pla-

⁷¹ “Se precisássemos escolher uma instrumentação reduzida que pudesse caracterizar e reproduzir a maioria dos gêneros da música caipira e sertaneja, a mais adequada seria o ‘casal’ viola e o violão” (PINTO, 2008, p. 69, grifo do autor).

⁷² Segundo Ivan Vilela (informação verbal), Papete foi um músico de grande experiência e já acompanhava Almir Sater desde o seu primeiro disco (*Estradeiro*, 1981). Certamente, sua atuação criativa contribuiu significativamente para a diversidade sonora que será apresentada nesta gravação de *Luzeiro*.

⁷³ Na contracapa do disco, após o título de cada faixa, são especificados os instrumentos utilizados e o músico executante do respectivo instrumento. Porém, em *Luzeiro*, não é citado o efeito de voz presente no arranjo e por quem foi realizado. Já na faixa seguinte, *Benzinho*, cita-se um efeito de voz realizado por Alzira Espíndola que não existe no arranjo da composição. Esta ocorrência nos leva a crer que houve um erro de edição quando a informação foi inserida na faixa errada.

⁷⁴ Entendemos este conceito segundo Senna (2007, p. 8, grifo do autor): “[...] a percepção da textura envolve a interação entre as diversas camadas de alturas, porém modificada e ‘colorida’ pelos atributos

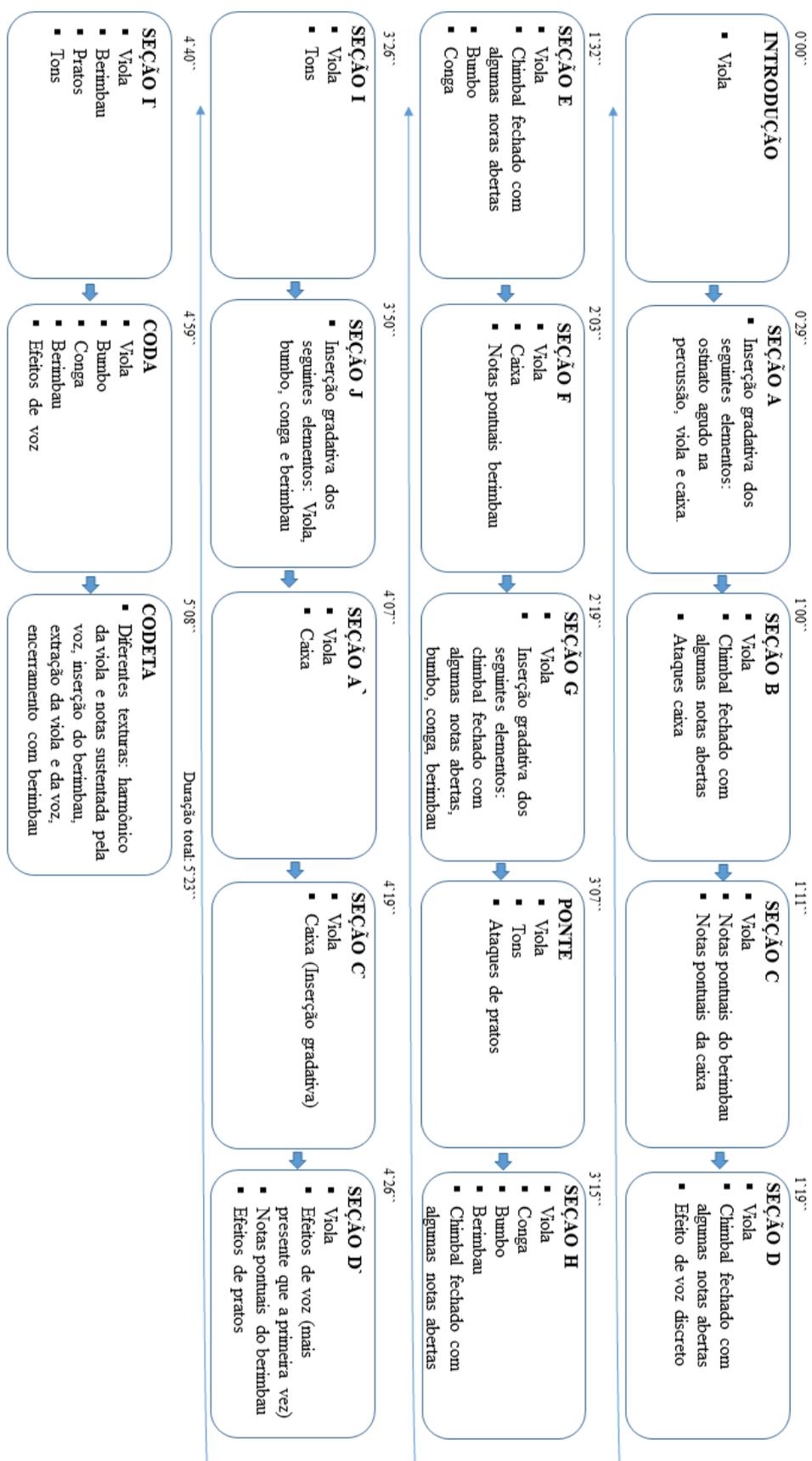
no em que todos os instrumentos criam uma “cama musical” para sua acomodação. Já a fusão de peças de bateria eletrônica com peças acústicas de percussão, apresenta uma elaboração complexa por meio da inserção e da extração de seus elementos ao longo da faixa, contribuindo, junto à viola, para a construção de seções com mais ou menos densidades⁷⁵.

A seguir, apresentamos um mapa esquemático (Figura 4.1) no qual dividimos a composição por seções em função das diferentes combinações de instrumentos. Devido à diversidade de peças utilizadas pela percussão/bateria e a maneira como cada uma delas interfere na densidade e na textura de cada seção, buscamos apresentar neste mapa cada peça separadamente⁷⁶.

tímbricos e rítmicos de determinada passagem, e características da performance musical, tais como a agógica, a dinâmica e a articulação”.

⁷⁵ Neste trabalho, densidade sonora corresponde à quantidade de sons presentes na composição ou trecho da mesma. Nela, inclui-se não só o número de instrumentos presentes como também a quantidade de notas executadas por cada instrumento. Por exemplo: um trecho em que apenas um instrumento executa poucas notas é caracterizado como pouco denso. Já um trecho onde há vários instrumentos em que cada um executa muitas notas é caracterizado como muito denso.

⁷⁶ As diferentes peças da percussão são apresentadas na medida em que é possível reconhecê-las. Nos poucos casos em que isso não foi possível, referimo-nos, não à peça, mas ao efeito sonoro obtido por sua execução.

Figura 4.1: Mapa esquemático da instrumentação da composição *Luzeiro*

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

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

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

Apesar de a viola atuar em um plano de destaque, assumindo uma espécie de protagonismo em toda a composição, em alguns momentos, percebe-se a ocorrência de diálogos entre os instrumentos. Na *seção I*, por exemplo, os acordes atacados pela viola alternam com as linhas rítmicas dos tons que sugerem alguns perfis melódicos pelas diferenças de altura de cada peça⁷⁷. Já na *seção I*, observa-se o mesmo diálogo entre

⁷⁷ Para LaRue (1989), a melodia se refere a um perfil formado por um conjunto de sons.

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

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

Além disso, por meio das audições dos discos de outros violeiros que foram abordados no primeiro capítulo do trabalho (tópico 1.3.1) e das características percebidas neles sob o ponto de vista da instrumentação, nota-se que a composição *Luzeiro* representa um momento importante para o histórico discográfico da viola instrumental no Brasil, onde a diversidade no tratamento da instrumentação torna-se um aspecto de grande relevância dentro da composição, apontando para novas possibilidades dentro do fazer musical deste segmento.

4.3 - Notas de apoio da melodia (relação melodia/harmonia)

Alguns trechos das composições *Corumbá* e *Doma* apresentam características específicas em relação às notas de apoio mencionadas no primeiro capítulo (tópico 1.3.2). Como foi apresentado, são assim chamadas por terem longa duração (um ou mais compassos) ou serem executadas com uma maior acentuação.

Nos compassos 19 e 20 (exemplo 4.9) de *Corumbá*, harmonizados pelo acorde **G (I)**, nota-se que a melodia está apoiada na nota **Fá#**, ou seja, a sétima maior do acorde. Além destes compassos, esta ocorrência se repete em outros momentos da composição.

Exemplo 4.9: compassos 17 ao 20 de *Corumbá*

G

Em *Doma*, durante quatro compassos (exemplo 4.10), a melodia executada pelo violino está apoiada na nota **Lá**, nona maior do acorde **G6/9 (I6/9)**.

Exemplo 4.10: compassos 71 ao 74 de *Doma*

Estas ocorrências são consideradas como um recurso composicional específico pelo fato de que, além de não serem frequentes no grupo de composições abordadas neste trabalho, estas características melódico-harmônicas também são incomuns ao repertório de viola instrumental que tivemos acesso por meio da revisão discográfica, conforme as premissas apresentadas no primeiro capítulo.

Portanto, situações onde a melodia se apoia na sétima maior de um acorde maior, como foi visualizado em *Corumbá*, e em uma nota de tensão, como a nona maior identificada em *Doma*, se configuram como singulares para o contexto da música instrumental de viola.

Segundo Hermílson Nascimento (informação verbal)⁷⁸, a presença das tensões harmônicas na melodia e não nos acordes é uma característica da chamada MPB. Um exemplo é a música *O Trem Azul*, composta por Lô Borges e Ronaldo Bastos e registrada pelos músicos do *Clube da Esquina* no disco de nome homônimo, gravado em 1972. No trecho abaixo (exemplo 4.11), uma sequência de quatro acordes de estrutura maior, podemos perceber que a melodia se apoia sempre na sétima maior de cada um deles. No acorde **C7M** (I7M) a melodia está na nota Si, no acorde **A \flat 7M** (bVI7M) a melodia está na nota Sol, no acorde **E \flat 7M** (bIII7M) a melodia está na nota Ré e no acorde **B \flat 7M** (bVII7M) a melodia está na nota Lá.

Exemplo 4.11: melodia construída sob a sétima maior dos acordes em *O Trem Azul*

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts at measure 17. Above the staff, four chords are indicated: C7+, A \flat 7+, E \flat 7+, and B \flat 7+. The melody consists of eighth and quarter notes, with the pitch of each note corresponding to the seventh of the chord above it: Si (C7+), Sol (A \flat 7+), Ré (E \flat 7+), and Lá (B \flat 7+).

Fonte: <<https://musescore.com/mestretheo/t-trem-azul>>. Acessado em 04 abr. 2019.

4.4 – Paralelismo com nota pedal

O paralelismo é um recurso técnico-musical e idiomático de instrumentos de cordas pinçadas. Este recurso consiste em deslocar horizontalmente uma forma⁷⁹ fixa de mão esquerda (mão que pisa nas cordas) por diferentes regiões do braço do instrumento, gerando assim uma sequência de acordes paralelos (KREUTZ, 2014). Na composição *Luzeiro*, Almir Sater faz uso desse recurso. Como foi demonstrado no tópico 4.1 (exemplo 4.5) deste capítulo, sob o ponto de vista harmônico, este procedimento tende a se afastar da lógica tonal e se aproximar do modalismo. Além disso, este procedimento

⁷⁸ Informação que nos foi dada em conversa na banca de defesa deste trabalho.

⁷⁹ Forma é o posicionamento dos dedos da mão que pisa nas cordas na construção de um acorde. Cada forma implica é uma relação intervalar entre as notas que compõem esse acorde. Quando o músico desloca esta mesma forma por diferentes regiões do braço do instrumento, ele altera as alturas das notas dos acordes, mas mantém algumas (às vezes, todas) relações intervalares entre as notas que compõem este acorde.

cria uma diversidade harmônica devido ao fato de que, enquanto as notas do primeiro, terceiro e quarto pares são movimentadas paralelamente a cada mudança de acorde, os pares segundo e quinto se mantêm soltos (ambos afinados na nota Si). Portanto, a relação intervalar entre a nota dos pares que sempre são executados soltos e as notas que se movimentam nos demais pares, é alterada a cada deslocamento do posicionamento da forma.

No exemplo 4.12, a seguir, podemos visualizar alguns deslocamentos desta forma, onde todos os blocos formam acordes sem a terça. O destaque do compasso 132 apresenta o acorde **B** (cordas soltas como tônica). No destaque do compasso 133, temos um acorde **A9** (cordas soltas são a nona maior). E, por último, no compasso 135, o destaque apresenta acorde é **C7M** (cordas soltas são a sétima maior).

Exemplo 4.12: compassos 132 ao 135 de *Luzeiro*

The image displays musical notation for three measures (132, 134, and 135) from the piece 'Luzeiro'. Each measure is presented with a treble clef staff and a guitar tablature staff below it. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Red boxes highlight specific chord voicings in measures 132, 133, and 135. Measure 132 highlights the B chord voicing. Measure 133 highlights the A9 chord voicing. Measure 135 highlights the C7M chord voicing.

Além dos exemplos já demonstrados, mais adiante na composição, a forma é executada em outras duas diferentes alturas (exemplo 4.13). O destaque do compasso 178 demonstra o acorde **C#7** (cordas soltas são a sétima menor) e o destaque do compasso 180 apresenta o acorde **D6** (cordas soltas como sexta maior).

Exemplo 4.13: compassos 177 ao 180 de *Luzeiro*

Este procedimento utilizado por Almir Sater é bastante recorrente na obra de Heitor Villa-Lobos para violão. No exemplo 4.14 abaixo, temos um trecho extraído do *Prelúdio n°2* para violão solo. Neste caso, porém, as cordas mantidas soltas são a primeira e a segunda e as notas que se movimentam estão na terceira, quarta, quinta e sexta cordas do instrumento. Outra diferença em relação ao uso que Almir faz deste recurso está no fato de que a forma que é deslocada inclui a terça maior do acorde.

Exemplo 4.14: compassos 34 ao 41 do *Prelúdio n° 2* de Heitor Villa-Lobos

Fonte: *Guitar Series*, editora Max Eschig.

No destaque do compasso 35, as cordas soltas (Mi e Si) representam a sétima menor e quarta justa do acorde **F#**, respectivamente. No destaque do compasso 39 estas notas representam a nona maior e sexta maior do acorde **D**. E no destaque do compasso 41 elas representam a nona aumentada e a sétima menor do acorde **C#**. O trecho se estende até o compasso 90 e a forma é deslocada por diversas outras alturas.

4.5 - Sequenciação rítmico-melódica

Os instrumentos utilizados em *Doma* são violino e viola. Nesta composição, durante toda a sessão modal compreendida entre os compassos 53 e 60 (exemplo 4.15), ao mesmo tempo em que a melodia é dobrada pelos dois instrumentos, uma nota pedal (Sol) é executada pela viola.

Exemplo 4.15: compassos 53 ao 60 de *Doma*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 53-56) features a Violin (Vln.) part and a Viola part. The Viola part includes a tablature for the lower strings (T, A, B) with fingerings such as 10-0, 8-8, 7-10-8, 9-7, 8-0, 6-6, 5-8-6, and 7-5. The second system (measures 57-60) continues the Violin and Viola parts, with the Viola part including fingerings like 7-5-5, 7-3, 7-5, 4, 6-0, 4-4, 6-4, 6-4, and 0-0-0-0. The score is marked with first endings (1.) and repeat signs.

Esta progressão demanda a observação de dois aspectos distintos: rítmico e melódico. Sob o aspecto rítmico, percebe-se a existência de um padrão de quatro tempos (ou seja, um compasso), coincidindo com o tamanho da frase e se repetindo em todos os compassos da sessão, exceto em dois momentos: no compasso 59, onde a linha da viola é levemente alterada no último tempo, executando uma semínima ao invés das duas colcheias que vinham se repetindo; e no compasso 60, onde a linha do violino realiza a mesma pequena alteração executada pela viola no compasso anterior.

Sob o aspecto melódico, nota-se uma tendência das frases em se movimentar descendentemente. Essa tendência é alterada depois de ter sido repetida nos três primeiros acordes da progressão, ou seja, nos dois últimos compassos (59 e 60). Outra característica melódica apresentada pela sessão se refere à nota de partida das frases. A cada mudança de acorde, a frase é iniciada na nota que está um grau conjunto abaixo da nota

de início da frase anterior. Considerando as quatro diferentes frases da sessão, verifica-se que cada uma delas parte das notas Ré, Dó, Si e Si bemol, respectivamente.

4.6 - Estruturas de acordes

Em alguns momentos das composições abordadas neste trabalho, foram identificados acordes construídos sob estruturas que lhes conferem uma sonoridade específica, e que contribuem substancialmente para a expansão da diversidade harmônica dessas composições. Algumas destas estruturas apresentam características singulares que descrevemos a seguir.

4.6.1 - Acordes com nota de tensão

Trata-se de acordes cuja formação é constituída de notas além da téttrade (tônica, terça, quinta e sétima), ou seja, acordes compostos de notas de enriquecimento, entendidas por Guest (2006a) como notas de tensão⁸⁰. Estes acordes podem ser observados nos exemplos 4.16, 4.17 e 4.18 a seguir:

Exemplo 4.16: Acorde **Esus4(9)** de *Luzeiro*

⁸⁰ Notas de tensão são: nona, décima primeira e décima terceira. As sextas, assim como as sétimas, são incluídas nas téttrade dos acordes.

Exemplo 4.17: Acorde **G6(9)** de *Doma*

71

Vln.

dim. - - - -

Viola

TAB

0 0 2 0 0 0 2

0 0 2 0 0 0 2

Exemplo 4.18: Acorde **Bm7(11)** da composição *Viola de Buriti* em destaque

3

Viola

TAB

10 0 8 8

10 0 8 8

0 0 6

7 0 6 5

7 0 6 6

7 0 6 7

7 0 6 7

7 0 6 3

6

Viola

TAB

7 0 6 6

7 0 6 6

7 0 6 7

7 0 6 7

7 0 6 3

4.6.2 - Acorde com duas terças?

No encerramento da sessão introdutória de *Luzeiro*, verifica-se a seguinte passagem destacada no exemplo 4.19:

Exemplo 4.19: compassos 11 ao 15 de *Luzeiro*

Em todo o trecho em destaque, apenas três notas são utilizadas: Si, Ré e Ré sus-
tenido. Estas notas podem ser entendidas como parte de um acorde com duas terças si-
multâneas, uma maior (Ré#) e outra menor (Ré). É desta maneira, por exemplo, que
Lacerda (2013) entende o acorde executado no compasso 22 (destaque do exemplo
4.20) da composição *Cantiga do Estradar*, de Elomar Figueira Mello. A nota Sol como
terça menor e a nota Sol suspenso como terça maior.

Exemplo 4.20: Acorde do compasso 22 de *Cantiga do Estradar*, de Elomar Figueira Mello

Fonte: Lacerda, 2013, p. 116.

Entretanto, a nota Ré executada no trecho em destaque do exemplo 4.19, pode
ser interpretada também como Dó dobrado suspenso. Desta maneira, a organização das
notas em terças sobrepostas e uma cifragem para este acorde tornam-se possível, onde
Si é a tônica, Ré suspenso é a terça maior e Dó dobrado suspenso é a nona aumentada,
configurando o acorde como um Si maior com nona aumentada e quinta omitida.

4.6.3 - Acorde branco

Em *Luzeiro*, no compasso 124 (exemplo 4.21), é utilizado um acorde cuja terça é omitida, formado apenas por intervalos de quinta e oitava sob a nota fundamental (Si)⁸¹.

Exemplo 4.21: compasso 124 de *Luzeiro*

Segundo Lacerda (2013), este tipo de acorde é bastante recorrente na obra de Elomar, que o intitula “acorde branco”. Sobre a presença deste tipo de acorde nas composições do músico baiano, o autor comenta:

Chama a atenção, pela sonoridade particular, o uso de acordes de quinta e oitava — sem terça. Em alguns casos, esses acordes podem ser apenas tríades maiores ou menores com terça subentendida, sem valor especial [...] Também pode-se imaginar que esses acordes formados pela superposição de quinta e oitava justas seriam um arcaísmo que remete a música medieval e renascentista (LACERDA, 2013, p. 115).

Dentre outras composições, Elomar utiliza este tipo de acorde no compasso 124 (exemplo 4.22) de *Na Quadrada das águas Perdidas*.

⁸¹ A partir do compasso 124 mencionado, as terças são omitidas em todos os acordes da sessão que se estende até o compasso 137. Porém, nos acordes que seguem, há o acréscimo de sextas, sétimas (maiores e menores) e nonas.

Exemplo 4.22: compasso 124 de *Na Quadrada das águas Perdidas*, de Elomar Figueira Mello

Fonte: Lacerda, 2013, p. 116.

4.7 - Elementos do Blues

Dois elementos observados em algumas composições remetem à linguagem do Blues. São o *bend* e a *blue note*.

4.7.1 - Bend

Em *Corumbá*, Almir Sater faz uso de um recurso técnico característico da técnica guitarrística na execução do blues. Este recurso é o *bend*. A técnica consiste em elevar a altura de uma nota sem interrupção do som por meio de uma distensão da corda com o dedo que a pressiona. No caso de *Corumbá*, os *bends* são utilizados em vários momentos ao longo da faixa e todos eles são realizados sob o intervalo de meio tom, como mostra o exemplo 4.23 abaixo.

Exemplo 4.23: *bend* do compasso 57, em *Corumbá*

Apesar de o *bend* estar grafado de uma maneira distinta ao exemplo de *Corumbá* apresentado anteriormente, o exemplo 4.24, a seguir, demonstra a técnica sendo recorrentemente utilizada na sessão introdutória de *Thrill is Gone*, composta e interpretada pelo guitarrista B.B. King. No exemplo, o *bend* é realizado sob os intervalos de um

quarto de tom, meio tom e um tom, conforme as indicações das tablaturas situadas abaixo da partitura.

Exemplo 4.24: sessão introdutória de *Thrill is Gone*, de B. B. King

* Chord symbols reflect overall harmony.

Fonte: < <https://www.musiclessondelivery.com/wp-content/uploads/2010/11/The-Thrill-is-Gone.pdf>>. Acessado em: 04 abr. 2019.

4.7.2 - Blue Note

Guest (2017) menciona que as melodias do *blues*, originalmente, eram cantadas a partir de uma escala pentatônica que, quando em tonalidade maior, soava com a terça maior (3M) baixa, quase uma terça menor (3m); e quando em uma tonalidade menor, soava com a quinta justa (5J) baixa, quase uma quinta diminuta (5dim). Esta nota baixa é chamada de *blue note*. Pensando em escalas pentatônicas diferentes, mas que são construídas com as mesmas notas, como Mi menor e Sol maior, perceberemos que se trata da mesma nota: tanto uma quinta baixa em Mi menor quanto a terça baixa em Sol maior soam uma nota próxima de Si bemol.

A *blue note* é utilizada por Almir Sater de três maneiras distintas: como apogia-tura (exemplo 4.25), como bordadura dentro do *bend* (exemplo 4.23) e como nota de apoio, onde o som é executado na parte forte do tempo (destaques em vermelho do exemplo 4.26) e, às vezes, com bastante ênfase e sustentado durante um tempo inteiro do compasso (destaques em azul do exemplo 4.26). Apesar de, ora escrita como Lá sus-tenido e ora como Si bemol, em ambos os exemplos a tonalidade é Sol maior.

Exemplo 4.25: compassos 17 e 18 de *Corumbá*

Musical notation for Example 4.25, measures 17 and 18 of *Corumbá*. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers. Two notes in the treble clef are highlighted with red boxes, representing blue notes.

Exemplo 4.26: compassos 85 ao 88 de *Cristal*

Musical notation for Example 4.26, measures 85 to 88 of *Cristal*. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers. Two notes in the treble clef are highlighted with red boxes, and one note is highlighted with a blue box. The notation includes "a m i" above the staff and "T A B" below the staff.

O exemplo 4.27, a seguir, apresenta a *blue note* sendo utilizada na composição *Blue Monk* do pianista e compositor Thelonious Monk. A tonalidade da composição é Si bemol maior e a *blue note* é a nota Ré bemol (em alguns momentos escrita como Dó sus-tenido).

Exemplo 4.27: *Blue Monk*, de Thelonious Monk

The image displays a musical score for the jazz standard 'Blue Monk' by Thelonious Monk. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system contains a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a bass clef staff with chord symbols. Red boxes highlight specific notes in the treble clef staff: the first box highlights a Bb note in the first system, the second box highlights a Bb note in the second system, the third box highlights a Bb note in the third system, and the fourth box highlights a Bb note in the fourth system. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, as well as a triplet of eighth notes in the third system.

Fonte: < <https://jazztutorial.altervista.org/blue-monk-play-along-backing-track/> >. Acessado em: 04 abr. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste último capítulo, os recursos composicionais identificados e descritos foram:

- Relação entre modalismo e tonalismo: verificaram-se composições elaboradas sob cada uma dessas lógicas e composições modais nas quais há a presença de elementos que remetem ao tonalismo;
- Elaboração complexa da instrumentação em *Luzeiro*, onde se constatou a grande relevância deste aspecto para a composição, para o disco no qual ela foi registrada (*Instrumental*, 1985) e para a discografia do segmento da viola instrumental;

- Ocorrências específicas de notas de apoio da melodia que apontam para um distanciamento sonoro em relação aos procedimentos comumente adotados pelo segmento da viola instrumental;
- Paralelismo simultâneo à sustentação de nota pedal como recurso gerador de diferentes “coloridos” harmônicos;
- Sequenciações rítmico-melódicas;
- Diferentes tipos de estruturas de acordes que interferem substancialmente na expansão da diversidade harmônica das composições;
- Inserção de elementos do *blues*: a *blue note* e o *bend*.

Considerando que estes recursos foram evidenciados a partir de um recorte de cinco composições do repertório instrumental de Almir Sater, é possível afirmar que se trata de músicas marcadas pela diversidade em seus processos criativos, visto as especificidades descritas em cada recurso composicional abordado e os paralelos que puderam ser traçados entre eles e os procedimentos observados em repertórios que se situam fora do âmbito da música instrumental de viola. Um estudo que abranja um recorte maior da obra, certamente ampliará o conhecimento de sua riqueza criativa.

Com este trabalho, esperamos ter evidenciado aspectos relevantes das composições, que, sem dúvida, têm grande importância para a produção instrumental de viola e, por isso, carecem de estudos que adotem outras perspectivas sobre a mesma.

REFERÊNCIAS⁸²

ALMEIDA, Renato Teixeira. **Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade**. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

BARROS, H. **Gregório de Matos – Antologia**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

BRAZ DA VIOLA. **Manual do Violeiro**. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira S.A, 1999.

BRUNO, Ernani Silva. **Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira: Objetos**. v. 5. São Paulo: Edusp, 2001.

CORRÊA, Roberto N. **A arte de pontear a viola**. 2a ed. Brasília, Curitiba: Editora Viola Corrêa, 2000.

_____. **Viola caipira: das práticas populares a escritura da arte**. 2014. 283 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CURY, Pedro Pereira. Viola Moderna: considerações sobre quatro violeiros contemporâneos. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 8-28, 2017.

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

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

FERRER, Marcus de Araujo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. 2010. 153 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

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

GARCIA, Rafael Marin da Silva. Bambico, um bamba da viola caipira. **XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, p. 382-387, 2009.

GUEST, Ian. **Harmonia, método prático**. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a.

⁸² De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

- _____. **Harmonia, método prático**. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b.
- _____. **Harmonia, método prático – modalismo**. v.3. 1a ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.
- IKEDA, Alberto T. **Música na Terra Paulista: da viola caipira à guitarra elétrica**. **Terra Paulista: histórias, arte, costumes**, v. 3, p. 141-167, 2004.
- KOSTER, Henry. **Viagens ao nordeste brasileiro**. São Paulo: Ed. Nacional, 1936.
- KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais**. 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- LACERDA, Hudson Flávio Meneses. **Deteção e análise de sentidos harmônicos múltiplos no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. 2013. 305 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1989.
- MARTINS, Eric Aversari. **A Viola Caipira, a Modinha e o Lundu**. 2005. 100 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos interculturais da transcrição musical. In: **Anais do XV Congresso da Associação Nacional Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 1423-1432, 2005.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente**. 2005. 201 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.
- NETTL, Bruno. **Theory and method in ethnomusicology**. Nova Iorque: Free Pr, 1964.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola con anima: uma construção simbólica**. 2008. 233 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEDRO, Renato Cardinali. **Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos**. 2013. 178 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2013.

PEREIRA, Vinícius Muniz. **Entre o sertão e a sala de concerto**: um estudo da obra de Renato Andrade. 2011. 228 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. 2008. 371 p. Dissertação (Mestrado em Fundamentos Teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola: do sertão para as salas de concerto**: a visão de quatro violeiros. 2002. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

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

TABORDA, Márcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830-1930. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Inventando moda: a construção da música brasileira. **Ictus**, Salvador, v. 8, n. 2, p. 7, 2007.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da poesia brasileira**. Academia Brasileira de Letras, 1987.

VASCONCELOS, Diogo de. **História Antiga das Minas Gerais**. v. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

_____. **História Antiga das Minas Gerais**. v. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP**, São Paulo, n. 64, p. 76-85, 2005.

_____. Vem viola, vem cantando. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010.

_____. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 2, 2014.

ZAN, José Roberto. Viola Nova. **Anais do II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia)**, Salvador, 2004.

_____. Do êxodo rural a indústria cultural. **Jornal da Unicamp**, Campinas, Jul. 2003. nº 219. Depoimento a Álvaro Kassab.

APÊNDICE

TRANSCRIÇÕES

A seguir, apresentamos as cinco transcrições realizadas para a dissertação: *Coringumbá* (Almir Sater e Guilherme Rondon), *Doma* (Almir Sater e Zé Gomes), *Luzeiro* (Almir Sater), *Viola de Buriti* (Almir Sater) e *Cristal* (Almir Sater).

CORUMBÁ

Almir Sater e Guilherme Rondon
 Transcrição: Max Sales

 Arraste sem tocar a nota de chegada

Viola de Dez Cordas

Afinação Rio Abaixo
 (1º par alterado)
 E/B / G/D/G

♩ = 119

1 G

5 D7

9 Am7 D7

13 Am7 D7 G

17

8

TAB

21

8

TAB

24

D7

Am7

8

TAB

28

D7

C7

Am7

D7

8

TAB

32 *G* *i* *p* *C* *G* *C* *m* *i*

36 *D7*

40 *G* *i* *m* *i*

44

48

D7 Am7

TAB

2	3	2	3	2	3	2	5	3	3	5	3	5	3	5	3	2	5	3	2	5	3	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

52

D7 Am7 D7

TAB

2	3	2	3	2	3	2	5	3	3	5	3	5	3	5	3	2	5	3	2	5	3	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

56

G

TAB

0	0	0	10	8	9	8	0	0	0	3	4	4	3	2	3	0	0	0	0	0	0	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

61

D7

TAB

5	3	2	5	3	2	5	3	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	4	5	3	2	3	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

65

Am7 D7 C7

TAB

70

Am7 D7 G C

TAB

74

G C D7

TAB

78

1. 2. G

TAB

83

1/2

1/2

TAB

87

1/2

D7

1/2

TAB

91

Am7

D7

TAB

95

Am7

D

G

TAB

99

8

TAB

103

8

TAB

106

D7 Am7 D7 C7

8

TAB

111

Am7 D7 G

8

TAB

115

C G C D7

TAB

3	4	0	5	0	5
0	0	5	0	5	0

3	4	0	5	4	0	5
0	0	5	4	0	5	0

3	4	4	4	5	5
0	0	5	4	5	5

3	3	7	5	3
0	0	0	0	0

119

G

i m i

TAB

2	5	3	3	2	5	5	2	3	2	5	3	3	1
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	5	0

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	5	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	5	0

0	0	4	5	0	4	5
0	0	0	0	0	0	0

123

i m i

TAB

3	4	0	0	0	0	3	4	5
0	0	0	0	0	0	0	0	0

3	4	0	0	0	0	3	4	5
0	0	0	0	0	0	0	0	0

3	4	5	3	4	5	3	4	5	5
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

126

D7

TAB

2	7	5	3	2	5	3	3	2	5	5	3	4	3	5	3	5	3	1
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	5	4	5	4	0

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	5	4	5	4	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	5	4	5	4	0

130

G C G

TAB

133

C D7

TAB

137

TEMPO LIVRE

TAB

DOMA

- ▣ *Tocar somente corda aguda do par*
- ▽ *Tocar somente corda grave do par*
- ⤿ *Arraste sem tocar a nota de chegada*

Almir Sater e Zé Gomes
Transcrição: Max Sales

♩ = 142

Violino

Viola de Dez Cordas
Afinação Rio Abaixo
(1º par alterado)
E/B / G/D / G

2 *Trêmolo com pouca pressão*

Vln.

Viola

4 *Tempo livre*

cresc.

Harm. XII

Harm. XII

6 *A tempo*

Vln.

Viola

A tempo >

TAB

0 5 0 3 0 | 5 0 2 0 5 0 3 0

8

Vln.

Viola

>

TAB

0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0

5 2 0 5 3 0 5 0 | 2 0 3 0 3 2 5 3

10

Vln.

Viola

>

TAB

0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0

0 3 0 2 0 5 3 2 | 0 0 3 0 2 3 2 5 3

12

Vln.

Viola

TAB

14

Vln.

Viola

dim. *pp* *p*

TAB

16

Vln.

Viola

mf *p i p m p i p m p i*

TAB

19

Vln.

ARPEJO LIVRE EM SEMICOLCHEIAS POR 2 COMPASSOS USANDO AS NOTAS:

Viola

TAB

21

Vln.

Viola

TAB

23

Vln.

ARPEJO LIVRE EM SEMICOLCHEIAS POR 2 COMPASSOS USANDO AS NOTAS:

Viola

TAB

dim. - - - - - *cresc.* - - - - -

26

Vln.

Viola

TAB

28

Vln.

Viola

TAB

31

Vln.

Viola

TAB

33

Vln.

Viola

TAB

11 10 11 10 11 11 10 11 10 11

0 0 0 0

35

Vln.

Viola

TAB

12 10 12 11 12 12 10 12 10 12

0 0 0 0

37

Vln.

Viola

TAB

8 7 8 7 8 8 7 8 7 8

0 0 0 0

39

Vln.

Viola

TAB

10 8 10 8 10 10 8 10 8 10

0 0 0 0

41

Vln.

Viola

TAB

11 10 11 10 11 11 10 11 10 11

0 0 0 0

43

Vln.

Viola

TAB

12 10 12 10 12 12 10 12 10 12

0 0 0 0

45

Vln.

Viola

TAB

B

47

Vln.

Viola

TAB

B

49

Vln.

Viola

TAB

B

51

Vln.

Viola

TAB

10	0	8	10	10	10	0	8	10	10	10	0	8	0	
11		9	11	11	11		9	11	11	11		9		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

Harm. XII

53

Vln.

Viola

TAB

10	8	8	7	10	8	9	7	8	6	6	5	8	6	7	5
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

a m i m i m i

57

Vln.

Viola

TAB

7	5	5	7	3	7	5	4	6	4	4	6	4	6	4
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

1.

61 **2.** *Ralentando* *Tempo livre*

Vln.

Viola

TAB

63 *Lento* ♩ = 100

Vln.

Viola

TAB

67

Vln.

Viola

TAB

71

Vln.

dim.

Viola

Ritardando

TAB

0 0 2 0 0 0 2 0 0 2 0 0 0 2 0 0 5 5 3 5 4 2 0 4 2 0 0

75

$\text{♩} = 142$

Vln.

Viola

TAB

8 7 8 7 8 8 7 8 7 8 10 10 10 10 8 10 10 10

0 0 0 0 0 0 0 0

78

Vln.

Viola

TAB

10 8 10 10 10 10 8 10 10 11 11 11 11 10 11 10 11

0 0 0 0 0 0 0 0

80

Vln.

Viola

TAB

82

Vln.

Viola

TAB

85

Vln.

Viola

TAB

87

Vln.

Viola

TAB

89

Vln.

Viola

TAB

91

Vln.

Viola

TAB

93

Vln.

Viola

TAB

B

12 0 10 12 12 0 10 12 12 12 0 10 11 7 7 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

95

Vln.

Viola

TAB

B

10 0 8 10 10 10 0 8 10 10 10 0 8 0 8 5 0

11 9 11 11 11 11 9 11 11 11 11 11 9 9 5 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

97

Vln.

Viola

TAB

B

10 0 8 10 10 10 0 8 10 10 10 0 8 0 0 XII

11 9 11 11 11 11 9 11 11 11 11 11 9 9 12 XII

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

99

Vln.

Viola

TAB

103

Vln.

Viola

TAB

106

Vln.

Viola

Ralento

Harm. XII

TAB

LUZEIRO

- Arraste tocando a nota de chegada
- ⤵ Arraste sem tocar a nota de chegada

Almir Sater
 Transcrição: Max Sales

♩ = 123

C5 C1

Viola de Dez Cordas
 Cebolão Mi Maior

4

7 C5 C1

10

T
A
B

13

Rall. ♩ = 152

T
A
B

17

T
A
B

19

T
A
B

21

8

T
A
B

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

11 0 12 10 12 0 11 9 8 7 0 9 0 7

23

8

T
A
B

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

5 0 7 5 4 0 2 2 0 3 3 0 3 0

25

8

T
A
B

3 0 3 0 3 0 3 0 3 0 3 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

26

8

T
A
B

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2-11 0 10 0 10 0 10 0 10 0 10 0 13 0 13 0

28

T
A
B

30

T
A
B

32

T
A
B

35

T
A
B

38

8

T
A
B

41

8

T
A
B

43

8

T
A
B

45

8

T
A
B

48

TAB: 10 0 11 0 10 0 11 0 10 0 10 0

52

TAB: 9 0 9 0 9 0 7 7 9 11 12 11 9 10 12 10 8

56

TAB: 12 0 12 0 12 12 12 0 11 11 11 0 11 12 10 10 10 0

58

TAB: 7 0 7 0 7 0 9 0 11 12 11 9 10 12 10 8 0

60

8

T 12 12 12 12 12 11 11

A 12 0 12 12 12 10 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

62

8

T 9 12

A 8 0 0 0 0 12 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

64

8

T 7 9 11 12 11 11 11 11

A 7 0 0 8 0 0 10 0 10 0 10 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

66

8

T 12 14 16 14 14 14

A 12 0 12 0 13 0 13 0 13 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

68

p i m p i m

f

TAB

16	16	17	17	19	19	19	19	19	19
15	15								
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

71

TAB

19	19	0	19	0	19	19	19	19	19
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

73

TAB

19	19	16	15	16	17	17	18	18	19	19	19	19
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

75

TAB

19	17	17	16	0	15	17	17	17	17	19	19	19	19
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

77

Diminuendo

TAB
19 19-19 19-19 19-19 19 19 19-19 19-19 19-19 19
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

79

p

TAB
19 19-19 19-19 19-19 19 19 19-19 19-19 19-19 19
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

81

Crescendo

TAB
19 19-19 19-19 18-18 19 19 19-19 19-19 18-18 19
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

83

Crescendo

TAB
19 19-19 17-17 16-16 14 14 0 12 11 12 11 9 9 11 9 7
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

85

Musical notation for measures 85-86. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The bottom staff is a guitar TAB with two lines. The top line contains fret numbers: 7, 7, 7-9, 7, 5, 5-7, 5, 4, 4-5, 4, 2, 2-4, 2, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 2. The bottom line contains zeros.

87

Musical notation for measures 87-88. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom staff is a guitar TAB with two lines. The top line contains fret numbers: 2, 2, 4, 2, 0, 5, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 4, 2, 0, 5, 2, 0, 0, 2, 0. The bottom line contains zeros.

89

Musical notation for measures 89-90. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bottom staff is a guitar TAB with two lines. The top line contains fret numbers: 2, 2, 4, 2, 2, 5, 2, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 2, 5, 2, 2, 4, 2, 2. The bottom line contains zeros.

91

Musical notation for measures 91-92. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and includes a 7/8 time signature change. The bottom staff is a guitar TAB with two lines. The top line contains fret numbers: 5, 2, 2, 4, 2, 2, 5, 2, 2, 4, 2, 0, 2, 7, 7, 11, 9, 7, 7, 11. The bottom line contains zeros.

110

T
A
B

114

T
A
B

118

T
A
B

122

T
A
B

127

8

T
A
B

130

8

T
A
B

132

8

T
A
B

134

8

T
A
B

136

TAB: 3 0 3 0 3 0 3 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0

139

TAB: 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0

141

TAB: 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0

C2 \neg C7 \neg

144

TAB: 10 5 10 5 10 5 10 5 | 7 2 7 2 7 2 7 2 | 7 2 7 2 7 2 7 2 | 0 0 0 0 0 0 0 0

149

Musical notation for measure 149. The treble clef staff shows a melodic line in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar TAB staff shows fret numbers: 2-11, 0, 10, 0, 0, 13, 0, 12, 0, 10, 12, 10, 0, 12, 11, 0, 9.

151

Musical notation for measure 151. The treble clef staff shows a melodic line in a key signature of three sharps. The guitar TAB staff shows fret numbers: 0, 8, 7, 0, 9, 7, 0, 5, 0, 3, 4, 0, 1, 2, 0, 3, 4, 0, 5, 5.

153

Musical notation for measure 153. The treble clef staff shows a melodic line in a key signature of three sharps. The guitar TAB staff shows fret numbers: 7, 0, 8, 10, 0, 8, 0, 10, 7, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 0, 2.

155

Musical notation for measure 155. The treble clef staff shows a melodic line in a key signature of three sharps. The guitar TAB staff shows fret numbers: 0, 0, 0, 0, 0, 5, 2, 0, 5, 0, 7, 0, 7, 0, 5, 2, 0, 5, 0, 11, 0, 10, 0.

158

T
A
B

160

T
A
B

163

T
A
B

167

T
A
B

174

T
A
B

177

T
A
B

181

T
A
B

Tempo livre

185

Harm. XII

Harm. XII

Harm. XII

Harm. XII

Harm. XII

T
A
B

VIOLA DE BURITI

Almir Sater
 Transcrição: Max Sales

- ▣ *Tocar somente corda aguda do par*
- ▽ *Tocar somente corda grave do par*
- *Arraste tocando a nota de chegada*
- ⤵ *Arraste sem tocar a nota de chegada*
- ↑ *Rasgueado*
- ↑ *Ataque do lado externo (unhas) dos dedos indicador (i), médio (m) e anelar (a), simultaneamente, seguido de um abafamento do som com a mão oposta (mão que pisa as cordas). O efeito soa como um estalo. Recomenda-se a audição de sua ocorrência na composição para uma melhor execução.*

Viola de Dez Cordas
Cebolão Mi Maior

♩ = 108

The musical score is written for a ten-string viola in C major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 108 beats per minute. The score is divided into three systems, each containing six measures. The notation includes a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a 'TAB' label. The treble staff contains notes with stems and flags, and the bass staff contains fret numbers (0, 7, 8, 10, 5, 6, 3) and rhythmic markings. Above the notes are symbols: squares (▣) for acute strings and inverted triangles (▽) for grave strings. The first system starts with a rasgueado (↑) and a '7' marking. The second system starts with a '3' marking. The third system starts with a '6' marking.

9

TAB

12

TAB

15

TAB

18

TAB

21

Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef with TAB. Treble staff has notes and rests. Bass staff has fret numbers and bar lines. 'V' marks are above the treble staff and below the bass staff.

24

Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef with TAB. Treble staff has notes and rests. Bass staff has fret numbers and bar lines. 'V' marks are above the treble staff and below the bass staff.

27

Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef with TAB. Treble staff has notes and rests. Bass staff has fret numbers and bar lines. 'V' marks are above the treble staff and below the bass staff.

30

Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef with TAB. Treble staff has notes and rests. Bass staff has fret numbers and bar lines. 'V' marks are above the treble staff and below the bass staff.

33

TAB

36

TAB

39

TAB

42

TAB

44

TAB

46

TAB

48

TAB

51

TAB

54

Musical notation for measures 54-56. The system includes a treble clef with a sharp key signature (F#, C#, G#) and a common time signature. The guitar tablature below shows fret numbers for the strings. Measure 54: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Tab: 0 0 0 1 2 0. Measure 55: Treble clef has a quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5. Tab: 0 2 4 0 0 2. Measure 56: Treble clef has a quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Tab: 0 7 0 5 0 3 0 1 2.

57

Musical notation for measures 57-59. Measure 57: Treble clef has a quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5. Tab: 0 2 4 0 0 2. Measure 58: Treble clef has a quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Tab: 0 7 0 5 0 3 0 1 2. Measure 59: Treble clef has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. Tab: 0 12 0 10 0 12 0 8. Labels: *harm. XII* above the notes, *harm. XII* above the tablature.

60

Musical notation for measures 60-62. Measure 60: Treble clef has a quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Tab: 0 10 0 8 0 7 0 5. Measure 61: Treble clef has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. Tab: 0 12 0 10 0 12 0 8. Measure 62: Treble clef has a quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7. Tab: 0 10 0 8 0 7 0 5. Labels: *harm. XII* above the notes, *harm. XII* above the tablature.

63

Musical notation for measures 63-65. Measure 63: Treble clef has a quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Tab: 0 7 0 5 0 1 0 3. Measure 64: Treble clef has a quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. Tab: 0 7 0 5 0 1 0 3. Measure 65: Treble clef has a quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7. Tab: 0 7 0 5 0 1 0 3. Labels: *harm. VII* and *harm. V* above the notes, *harm. VII* and *harm. V* above the tablature.

66

TAB 0 0 1 0 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 3 0 2 0 0 5 0 3 0 0 5 0 4

69

TAB 0 0 0 2 4 3 4 0 0 0 1 1 0 0 0 3 0 3 0 0 1

72

TAB 0 5 0 4 0 0 2 4 3 4 0 0 0 1 3 3 4 0 0 0 1 2 0

75

TAB 0 4 4 0 2 2 0 5 5 0 4 4 9 9 9 7 7 0 0 0

78

Musical notation for measures 78-80. The system includes a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody consists of eighth notes and chords. The guitar tablature below shows fret numbers: 5, 7, 10, 9, 9, 7, 12, 11, 11, 12, 11, 12, 10, 9, 9, 7.

81

Musical notation for measures 81-83. The system includes a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody features slurs and accents. The guitar tablature includes fret numbers: 7, 9, 0, 0, 4, 11, 12, 9, 10, 10, 10, 12, 12, 0, 0, 4, 11, 9, 10. There are two 'V' markings above the staff.

84

Musical notation for measures 84-86. The system includes a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody consists of eighth notes and chords. The guitar tablature shows fret numbers: 7, 9, 0, 5, 7, 7, 9, 8, 8, 0, 0, 5, 0, 4, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 1, 0, 3, 0, 1, 0, 2.

87

Musical notation for measures 87-89. The system includes a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody features slurs and accents. The guitar tablature includes fret numbers: 0, 0, 0, 5, 0, 4, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 3, 0, 3, 0, 2. There are two 'V' markings above the staff.

90

90

93

93

96

96

98

98

100

Musical notation for measures 100-101. The system includes a treble clef with a sharp sign (s) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a standard musical staff with notes, rests, and slurs, and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes rhythmic markings such as '1 2', '2 4', and '9'.

102

Musical notation for measures 102-103. The system includes a treble clef with a sharp sign (s) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a standard musical staff with notes, rests, and slurs, and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes rhythmic markings such as '9' and '2 4'.

104

Musical notation for measures 104-105. The system includes a treble clef with a sharp sign (s) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a standard musical staff with notes, rests, and slurs, and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes rhythmic markings such as '1 2', '2 4', '4 5', and '9'.

106

Musical notation for measures 106-107. The system includes a treble clef with a sharp sign (s) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a standard musical staff with notes, rests, and slurs, and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes rhythmic markings such as '9' and '2 4'.

108

Musical notation for measures 108-109. The system includes a treble clef with a sharp key signature (F#) and a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords and melodic lines. The guitar tablature below the staff uses numbers 0-5 and fretting techniques like bends and slides, indicated by arrows and slanted lines.

110

Musical notation for measures 110-111. The system includes a treble clef with a sharp key signature (F#) and a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords and melodic lines. The guitar tablature below the staff uses numbers 0-5 and fretting techniques like bends and slides, indicated by arrows and slanted lines.

112

Musical notation for measures 112-113. The system includes a treble clef with a sharp key signature (F#) and a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords and melodic lines. The guitar tablature below the staff uses numbers 7, 8, 9 and fretting techniques like bends and slides, indicated by arrows and slanted lines.

114

Musical notation for measures 114-115. The system includes a treble clef with a sharp key signature (F#) and a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords and melodic lines. The guitar tablature below the staff uses numbers 7, 8, 9 and fretting techniques like bends and slides, indicated by arrows and slanted lines.

116

harm. XII

V

V

119

V

V

V

122

V

V

124

V

V

CRISTAL

Capotraste na 3ª casa

- ▣ *Tocar somente corda aguda do par*
- ▽ *Tocar somente corda grave do par*
- *Arraste tocando a nota de chegada*
- ⌒ *Arraste sem tocar a nota de chegada*

Almir Sater
 Transcrição: Max Sales

Viola de Dez Cordas
 Afinação Rio Abaixo
 (1º par alterado)
 E/B / G/D / G

♩ = 90

1

3

5

7

9

8

T 7 7 7 8 7 7 7 0 7
A 7 0 7 0 7 7 7 0 7 0
B 0 0 0 0 0 0 0 0 0

11

8

T 7 8 7 7 7 7 0 5 0 2 0
A 7 8 7 0 7 0 7 0 7 0 2 0
B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

13

p m i p m i

6

T 7 8 7 8 5 0 7 7 7 0 5 0 0 0
A 0 8 8 5 0 7 7 7 7 7 0 5 0 0 0
B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

15

6 6 6 6

T 7 8 7 8 7 8 7 8 5 7 5 7 7 8 7 8
A 7 8 8 7 8 8 5 7 5 7 7 8 7 8
B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

16

Musical notation for measure 16. The treble clef staff shows a sharp key signature and a sixteenth-note triplet. The bass clef staff shows a flat key signature. The guitar tablature (TAB) includes fret numbers 7, 8, 5, and 0, with a sixteenth-note triplet indicated by a bracket and the number 6.

17

Musical notation for measure 17. The treble clef staff shows a sharp key signature and a sixteenth-note triplet. The bass clef staff shows a flat key signature. The guitar tablature (TAB) includes fret numbers 7, 8, 5, and 0, with a sixteenth-note triplet indicated by a bracket and the number 6.

18

Musical notation for measure 18. The treble clef staff shows a sharp key signature and a sixteenth-note triplet. The bass clef staff shows a flat key signature. The guitar tablature (TAB) includes fret numbers 7, 8, 5, and 0, with a sixteenth-note triplet indicated by a bracket and the number 6.

19

Musical notation for measure 19. The treble clef staff shows a sharp key signature and a sixteenth-note triplet. The bass clef staff shows a flat key signature. The guitar tablature (TAB) includes fret numbers 6, 3, and 0, with a sixteenth-note triplet indicated by a bracket and the number 6.

20

Musical notation for measure 20. The treble clef staff has a sharp key signature (F#) and a common time signature. The bass clef staff has a flat key signature (Bb) and a common time signature. The guitar tablature (TAB) shows fret numbers: 5, 6, 0, 6, 3, 6, 2, 6, 3, 6, 2, 6, 0, 0. There are four groups of sixteenth notes, each bracketed with a '6' above it, indicating a sixteenth-note sextuplet.

21

Musical notation for measure 21. The treble clef staff has a sharp key signature (F#) and a common time signature. The bass clef staff has a flat key signature (Bb) and a common time signature. The guitar tablature (TAB) shows fret numbers: 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 4, 0, 0, 2, 0, 0, 0. There are four groups of sixteenth notes, each bracketed with a '6' above it, indicating a sixteenth-note sextuplet.

22

Musical notation for measure 22. The treble clef staff has a sharp key signature (F#) and a common time signature. The bass clef staff has a flat key signature (Bb) and a common time signature. The guitar tablature (TAB) shows fret numbers: 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 4, 0, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 0. There are four groups of sixteenth notes, each bracketed with a '6' above it, and one group of three sixteenth notes bracketed with a '3' above it.

23

Musical notation for measure 23. The treble clef staff has a sharp key signature (F#) and a common time signature. The bass clef staff has a flat key signature (Bb) and a common time signature. The guitar tablature (TAB) shows fret numbers: 4, 4, 0, 7, 0, 4, 0, 6, 0, 4, 0, 6, 0, 7, 0. There are three groups of sixteenth notes, each bracketed with a '6' above it, indicating a sixteenth-note sextuplet.

24

8

TAB

25

8

TAB

26

8

TAB

27

8

TAB

28

6 6 6 6

TAB
5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

29

C3 C2

TAB
3 6 5 3 4 2 4 5 4 4 0 4 2 2 2 2 2 2 2 2

0 0 0 0 4 2 4 5 4 4 4 4 2 2 2 2 2 2 2 2

32

C3

TAB
3 3 3 3 3 3 3 3 0 4 5 4 5 3 0 0 7

3 3 3 3 3 3 3 3 0 4 5 4 5 3 0 0 7

35

TAB
10 10 10 7 0 5 0 5 0 5 0 0 0 10 10 10 7 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

38

8

T
A
B

41

8

T
A
B

43

8

T
A
B

45

8

T
A
B

47

TAB

0 3 0 7 5 5 0 4 7 8 8 9 7 5 7 0 0 0 7 5 5 0

50

TAB

4 0 2 3 2 0 0 7 5 4 7 5 7 5 3 1 2 0 7 8 7 0 5 7 5 4

53

TAB

7 7 7 0 5 3 0 7 8 7 0 5 2 0 7 8 7 0 5 2 0 0

55

TAB

7 8 7 0 5 0 7 7 8 7 8 5 0 2 0 7 8 7 0 5 0 2 0 0

57

6

6

6

6

6

6

T
A
B

59

6

6

6

T
A
B

60

6

6

6

6

T
A
B

61

6

6

6

T
A
B

62

T
A
B

63

T
A
B

64

T
A
B

65

T
A
B

67

8

TAB

69

8

TAB

70

8

TAB

71

8

TAB

C3

73

C2 C3

TAB

4 2 4 4 4 4 0 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 0

76

TAB

4 5 4 5 3 0 0 7 10 10 10 7 0 5 0 5 5 5 0

80

TAB

10 0 10 0 10 7 8 0 0 0 0 0 0 0 0

82

TAB

5 6 6 5 5 7 7 5 5 10 10 10 10 10 10 5 5 5 5 7 8

V V V V V V V V V V V V V V

85

ami

ami

ami

87

ami

ami

ami

89

p

p

91

p

p

