UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ROBERTO NUNES CORRÊA

Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte

São Paulo
2014

ROBERTO NUNES CORRÊA

Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

São Paulo
2014

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 fornecidos pelo(a) autor(a)

Corrêa, Roberto Nunes
Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte
/ Roberto Nunes Corrêa. -- São Paulo: R. Corrêa, 2014.
283 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Rubens Russomano Ricciardi
Bibliografia

1. Viola caipira 2. Música caipira 3. Práticas populares
4. Notação musical 5. Preconceito I. Ricciardi, Rubens
Russomano II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: CORRÊA, Roberto Nunes

Título: Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Juliana Saenger, minha esposa.

A Nara e Ramiro, meus filhos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, por compreender os caminhos da práxis da viola caipira em suas relações com a poíesis e a theoria e por sua orientação segura.

Ao Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, por sua orientação numa das etapas do caminho desta tese.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal pelo programa EAPE – Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação.

Ao CEP/EMB – Escola de Música de Brasília.

À Prof. Dra. Andréa Borghi, pela leitura e sugestões.

Ao Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire, pelo diálogo.

Ao meu pai, Avaí Damião Corrêa, pela constante presença.

À Biaggio Baccarin, por sua dedicada atenção.

Aos artistas, pesquisadores e produtores que, generosamente, responderam perguntas relativas à tese: Benedito Sevierio, Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão, Chico Lobo, Prof. Dr. Edelson Gloeden, Eustáquio Grilo, Fábio Zanon, Gilberto Rezende, Heraldo do Monte, Jairo Severiano, J. L. Ferrete, Inezita Barroso, Juliana Andrade (Juliana & Jucimara), Leu (Liu & Leu), Lucas Magalhães, Luiz Faria (Luiz Faria & Silva Neto), Maestro Itapuã Ferrarezi, Marcos Negraes, Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, Miguel A. Azevedo (Nirez), Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros, Prof. Dr. Paulo Castagna, Paulo Freire, Passoca, Prof. Dr. Romildo Sant’Anna, Rui Torneze, Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias, Théo de Barros, Vergílio Artur de Lima, Volmi Batista, Prof. Dr. Walter de Souza, Tárik de Souza, Zeca (Zico & Zeca), Zuza Homem de Mello. Obrigado pela confiança.

Às pessoas queridas que fazem parte da história deste trabalho: Aloisio Milani, Antônio José Madureira, Arthur de Faria, Badia Medeiros, Bohumil Med, Cacai Nunes, Carlos Galvão (*in memoriam*), Cláudio Alexandrino, Conceição Zotta Lopes, Prof. Dr. Eduardo Vicente, Giuliana Corrêa Bampa, Joana Mendonça, J. C. Botezzeli (Pelão), João Egashira, João Vicente Saenger, Prof. Dr. Jorge Antunes, Hermínio Bello de Carvalho, Leandro Carvalho, Marcelo Barbosa, Marco Pereira, Maurício Carrilho, Nivaldo Otavani, Oswaldo Luiz Saenger, Patrícia Colmenero, Paulo Bellinati, Samuel Silva, Prof. Dr. Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, Siba, Sidney Marques, Ricardo Teixeira, Vanice Carvalho, Valdir Verona, Prof. Dra. Wania Storolli, Zé do Rancho, Zé Coco do Riachão (*in memoriam*), Zé da Conceição (*in memoriam*), Zé Mulato & Cassiano.

Meu agradecimento especial àqueles que, aqui já citados, mais que informantes, se tornaram aliados do trabalho, trazendo dados e reflexões para a história que aqui se conta. Mais uma vez: obrigado pela confiança.

À minha querida família pela compreensão, pelo apoio e pelo carinho.

RESUMO

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

A viola chegou ao Brasil com os portugueses e desde então é citada em documentos históricos, mas sem uma descrição detalhada de modo a permitir uma identificação precisa, já que a palavra viola é empregada para inúmeros instrumentos. No entanto, podemos constatar características semelhantes nas violas brasileiras colhidas em campo, na primeira década do século XX, e nas violas portuguesas colhidas em campo, nesta mesma época, e destas com violas portuguesas do século XVI e do século XVIII que chegaram até nós. Na região Centro-Sul do Brasil, a viola caipira, principal instrumento das práticas musicais tradicionais desta região, é adotado para outros estilos de música e sofre significativas modificações provindas da luteria violonística. Neste sentido, iremos mostrar que, na década de 1960, uma série de acontecimentos musicais envolvendo este instrumento, uns isolados, uns derivando de outros, vão construindo o estabelecimento da viola como importante instrumento da música brasileira atual. Dentro desta perspectiva, tivemos de nos defrontar com o preconceito, ainda existente, à palavra caipira e, para tal, buscamos reflexões de importantes estudiosos sobre o que diz respeito ao mundo do caipira: sua fala, seus costumes, sua música; seu passado e seu presente. No caso específico da música, para termos uma visão crítica atual, enviamos a pergunta “música caipira – o que é e o que não é?” a pessoas de diferentes áreas culturais ligadas ao universo caipira. Na análise das respostas, verifica-se o quão diverso é o entendimento sobre a música caipira. Retomando o tema central de nossa tese, o avivamento da viola caipira só foi possível graças ao interesse de um público consumidor de arte, da mídia radiofônica e da indústria da cultura. Para analisarmos este fato, mostramos as estratégias e o papel de diretores e produtores artísticos em levar ao disco as práticas musicais ligadas à viola. Com as condições primordiais estabelecidas, música, público e mídia, a partir da década de 1980 verifica-se o processo de consolidação da viola caipira em um cenário que envolve a escritura da arte, recitais e concertos de violeiros solistas, gravações de discos e vídeos, a viola nos conservatórios e escolas de ensino, pesquisas de campo, Festivais e Seminários por toda a região caipira, publicações de livros e métodos de ensino, teses acadêmicas, a viola na música concertante e, por fim, a viola na universidade, consolidando de forma definitiva a viola caipira na música brasileira da atualidade, colocando-a em um outro patamar artístico. Finalmente, em meados da segunda década do século XXI, podemos dizer de um cenário bastante consolidado. A viola, definitivamente, se estabelece como importante instrumento da música brasileira e a amplidão de seu uso é facilmente verificada – dos lundus de mestres violeiros às composições para viola e orquestra sinfônica.

Palavras-chave: Viola. Caipira. Música. Avivamento. Preconceito. Identidade.

ABSTRACT

CORRÊA, R. N. **Viola caipira:** from popular practices to the writing of art. 2014. 283 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The viola caipira came to Brazil with the Portuguese and has since been cited in historical documents, but without a detailed description to enable accurate identification, since the word is used to numerous instruments. However, we can see similar characteristics in Brazilian violas harvested in the first decade of the twentieth century and in the Portuguese violas harvested at this same time, and of those with Portuguese violas from the sixteenth and the eighteenth century that have survived to this date. In the Center-South region of Brazil, the viola caipira, the main instrument of traditional musical practices in the region, is adopted for other styles of music and undergoes significant changes stemmed from guitar making. In this sense, we will show that in the 1960s a series of musical events involving this instrument, some isolated, some deriving from others, are building the establishment of the viola as an important instrument of contemporary Brazilian music. Within this perspective, we had to cope with the prejudice that still exists regarding the word caipira, and for that we sought reflections of leading scholars on what concerns the caipira world: its speech, customs, music, past and present. In the specific case of music, to have an updated critical view, we sent the question “caipira music - what is and what is not?” to people from different cultural areas related to the caipira universe. In analyzing the responses, it appears how manifold is the understanding of caipira music. Returning to the central theme of our thesis, the revival of the viola caipira was only possible thanks to the interest of a consumer public of art, the radio media and the culture industry. To analyze this fact, we show the strategies and the role of artistic directors and producers to take to the disc musical practices related to the viola. With the basic conditions laid down, music, public and media, from the 1980s on, there is the consolidation of the viola in a scenario that involves the writing of art, recitals and concerts of solo viola players, recording of albums and videos, the viola in conservatories and schools of education, in field research, in Festivals and Seminars throughout the caipira region, in publications of books and teaching methods, academic theses, the viola in concertante music, and finally, the viola in the university, consolidating definitively the viola in Brazilian music today, putting it in another artistic level. Finally, in the middle of the second decade of this century, we can speak of quite a strengthened scenario. The viola caipira has definitely been established as an important instrument in Brazilian music and the breadth of its use is easily verified – from the lundus of the of viola players to the compositions for viola and symphony orchestra.

Keywords: Viola. Caipira. Music. Revival. Prejudice. Identity.

LISTA DE DESENHOS

Desenho 1 –	Viola que tocam os pretos. Desenhadores: Joaquim José Codima e José Joaquim Freire. (<i>Viagem filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá</i> (1783 - 1792).....	27
Desenho 2 –	Viola de doze cordas, distribuídas em cinco ordens, desenhada por Luiz Saia. Caderneta de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, 1938. Caderneta 5, p.53. Descrição da viola de Manoel Galdino (cf. CERQUEIRA, 2010, p. 64).....	34
Desenho 3 –	Cravelhal adicional em uma viola portuguesa (viola beiroa ou <i>bandurra</i> ¹) e numa viola de fandango/PR. [Desenho: Giulianna Bampa]	41
Desenho 4 –	Viola de Queluz construída nos moldes tradicionais (lateral, frente e dorso) [Desenho: Rodrigo Mafra].....	63
Desenho 5 –	Esquema das medidas externas da viola. [Desenho: Giulianna Bampa]	64
Desenho 6 –	Croqui do <i>luthier</i> Vergílio Artur de Lima com detalhes da construção das violas de Queluz pelos Salgado e Meirelles ¹ . [Desenho: Vergílio Artur de Lima]	74
Desenho 7 –	Croqui do <i>luthier</i> Vergílio Artur de Lima com detalhes da construção das violas mineiras antigas. [Desenho: Vergílio Artur de Lima]	75
Desenho 8 –	Entonação vista superior [Desenho: Rodrigo Mafra]	84
Desenho 9 –	Entonação vista lateral [Desenho: Rodrigo Mafra]	84

LISTA DE FOTOS

Foto 1 –	Detalhe da Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]	32
Foto 2 –	Viola caipira moderna (1986), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]	38
Foto 3 –	Violas-de-buriti com quatro e com cinco ordens de cordas simples, região norte do Brasil. Localização desconhecida. [Foto: André Dusek]	39
Foto 4 –	Viola de cocho (1981) construída por Manoel Severino de Moraes, em Cuiabá/MT. [Foto: Glenio Dettmar]	39
Foto 5 –	Detalhe da boca e do cravelhal adicional da viola de fandango (2000), construída por Leonildo Pereira, em Guaraqueçaba/PR. [Foto: João Saenger]	40
Foto 6 –	Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]	67
Foto 7 –	Selo Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]	67
Foto 8 –	Viola de Queluz/MG (1969) [Foto: Marcelo Barbosa]	68

Foto 9 –	Selo Viola de Queluz/MG (1969) [Foto: Marcelo Barbosa]	69
Foto 10 –	Viola de Sorocaba/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]	70
Foto 11 –	Viola de Tatuí/SP (1947) [Foto: Marcelo Barbosa]	71
Foto 12 –	Selo Viola de Tatuí/SP (1947) [Foto: Marcelo Barbosa]	71
Foto 13 –	Viola de Guaraqueçaba/PR (2000) [Foto: Marcelo Barbosa]	72
Foto 14 –	Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]	73
Foto 15 –	Selo Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]	73
Foto 16 –	Cinta Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]	73
Foto 17 –	Viola caipira moderna (Década I - 1996), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]	77
Foto 18 –	Tocador de viola. Teto residencial (século XVIII). Museu Regional de São João Del-Rei/MG. [Foto: Paulo Castagna (2013)]	79
Foto 19 –	Viola caipira moderna (Década II - 2006), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]	81
Foto 20 –	Viola caipira moderna (2003), construída por Francisco Munhoz, Uberaba/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]	82
Foto 21 –	Violeiros na Dança de São Gonçalo, São Francisco/MG (2000). Da esquerda para a direita: Olegário Pereira Barbosa, José Ferreira dos Santos, Carolino José de França. [Foto: Andréa Borghi]	86
Foto 22 –	Companhia de Folia de Reis, Arinos/MG (1998). Capitão Juvenal Nogueira Gomes . [Foto: Juliana Saenger]	91
Foto 23 –	Selo (Sertanejo/Chantecler) do disco de 78rpm (1960) do pagode de viola <i>Pagode em Brasília</i> . [Foto: Marcos Negraes (2013)]	115
Foto 24 –	Selo (Chantecler) do disco de 78rpm (1960) do pagode de viola <i>Pagode em Brasília</i> . [Foto: Marcos Negraes (2013)]	115
Foto 25 –	Capa do LP <i>Viola Brasileira</i> , Composições de Ascendino Theodoro Nogueira, Carlos Barbosa Lima, Chantecler, 1963. [Foto: João Saenger] ..	122
Foto 26 –	Capa do LP <i>Bach na viola brasileira</i> , Transcrições de Theodoro Nogueira, Geraldo Ribeiro, Fermata, 1971. [Foto: João Saenger]	122
Foto 27 –	Capa do LP <i>Missa a N. Sra. dos Navegantes</i> , Composição de Theodoro Nogueira, Coral e Grupo Instrumental São Paulo sob a regência de Miguel Arqueróns, Chantecler, s/d. [Foto: João Saenger]	123
Foto 28 –	Capa do LP <i>Viola Sertaneja em Alta Fidelidade</i> , Julião solo de viola, RCA Camden, 1960. [Foto: João Saenger]	130
Foto 29 –	Capa do Compacto duplo <i>Julião e sua Viola Eletrônica</i> , Julião, Califórnia, s/d. [Foto: João Saenger]	130
Foto 30 –	Capa do LP <i>De Norte a Sul - uma viola matuta</i> , solista Julião, RCA Camden, 1963. [Foto: João Saenger]	131

LISTA DE NOTAÇÕES MUSICAIS

Notação musical 1 –	Introdução de <i>Pagode em Brasília</i> (Teddy Vieira - Lourival dos Santos). [Transcrição: Roberto Corrêa]	116
Notação musical 2 –	Viola e violão na batida do pagode de viola [Transcrição: Roberto Corrêa]	117
Notação musical 3 –	Células rítmicas da viola e do violão na batida do pagode de viola [Transcrição: Roberto Corrêa]	118
Notação musical 4 –	Tipo de batida da viola no cururu [Transcrição: Roberto Corrêa]	118
Notação musical 5 –	Trecho do <i>Prelúdio nº 4</i> para viola brasileira de Ascendino Theodoro Nogueira (1962).	142
Notação musical 6 –	Trecho de <i>Vago e florido firmamento de notas</i> para viola de arame de Mauricio Dottori, 2007.	143
Notação musical 7 –	Trecho de <i>Prelúdico em Mi</i> , para viola caipira, de Jorge Antunes, 1984.	144
Notação musical 8 –	Trecho do <i>Concerto para viola caipira e orquestra</i> de José Gustavo Julião de Camargo, 2009.	144
Notação musical 9 –	Trecho de <i>Castanha do Caju</i> , viola de arame (viola caipira) ¹ de Ricardo Tacuchian, 2006.	145
Notação musical 10 –	Introdução da obra musical <i>Prelúdico em Mi</i> , para viola caipira, de Jorge Antunes, 1984.	146
Notação musical 11 –	Convenção de sinais do compositor Eli-Eri Moura em <i>Crusmatica</i> , para viola de arame, 2007.	147
Notação musical 12 –	Trecho de <i>No arraiá do busca-pé</i> do violeiro Braz da Viola, 1999.	148
Notação musical 13 –	Trecho de <i>Ensaio 3</i> , para viola brasileira, de Fernando Deghi, 1999.	148
Notação musical 14 –	Técnica do trêmulo na viola. Estudo progressivo 23 - <i>Beija-flor</i> , Roberto Corrêa.	150
Notação musical 15 –	Efeito <i>Esticada</i> , Roberto Corrêa, 2014. DVD A Arte de Pontear Viola (lançamento previsto para 2014).	152
Notação musical 16 –	Efeito <i>Parada</i> (CORRÊA, 2000, p. 85-86).	153
Notação musical 17 –	Efeito <i>Rabanada</i> (CORRÊA, 2000, p. 89).	153
Notação musical 18 –	Efeito <i>Matada Percutida</i> (CORRÊA, 2000, p. 86).	154
Notação musical 19 –	Efeito <i>Matada Seca</i> (borda da mão) (CORRÊA, 2000, p. 87)...	155
Notação musical 20 –	Efeito <i>Matada Seca</i> (lateral polegar) (CORRÊA, 2000, p. 87)..	155
Notação musical 21 –	Efeito <i>Matada Rasgada</i> (borda da mão) (CORRÊA, 2000, p. 88).	156

Notação musical 22 –	Efeito <i>Matada Rasgada</i> (lateral polegar) (CORRÊA, 2000, p. 88).	156
Notação musical 23 –	Efeito <i>Matada Sutil</i> (CORRÊA, 2004, p. 11)	157

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Medidas comparativas de violas referenciais (em cm / desvio padrão = 0,2 cm).	66
Tabela 2 –	Dados das duas edições do VOA VIOLA - Festival Nacional de Viola (2010 e 2011/2012).	136

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. O PANORAMA DA VIOLA NO BRASIL COMO PRÁTICA MUSICAL: NO TEMPO, NO ESPAÇO, NO TIPO	22
2.1 Violas e violas – relatos históricos de instrumentos designados como viola	23
2.2 A viola no Brasil colonial	27
2.3 A viola no século XIX e início do XX.....	31
3. A VIOLA DO CAIPIRA: PRECONCEITOS, REGIÃO, CARACTERÍSTICAS, MODELOS, MÚSICA	41
3.1 O caipira: sobre a história da palavra, preconceitos e novas representações.....	42
3.2 O caipira e sua região.....	50
3.3 O caipira e sua música	52
3.4 Características da viola na região caipira.....	63
4. AS PRÁTICAS MÚSICAIS DO CAIPIRA: OS FAZERES TRADICIONAIS E OS NOVOS FAZERES.....	85
4.1 As práticas tradicionais: devoção, trabalho e distração	86
4.2 A Folia de Reis: uma prática devocional ritualística	90
4.3 A música do caipira na indústria fonográfica.....	99
4.4 As práticas tradicionais da região Centro-Sul na indústria fonográfica	102
5. O AVIVAMENTO DA VIOLA CAIPIRA	112
5.1 Um novo momento da viola caipira	112
5.2 Acontecimentos da década de 1960 – a gênese do avivamento.....	113
5.3 Acontecimentos a partir da década de 1980 – o estabelecimento do avivamento	132
6. A ESCRITURA DA ARTE	138
6.1 A notação musical.....	138
6.1.1 Notação musical de Theodoro Nogueira	141
6.1.2 Possibilidades de notação musical hoje.....	142
6.1.3 Notação das técnicas específicas da viola caipira.....	151
6.2 A viola nas escolas de música e na Universidade.....	157
6.3 A construção de um repertório	159
7. CONCLUSÃO.....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	163
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	173
APÊNDICE A – Transcrição dos sete prelúdios de Ascendino Theodoro Nogueira para a notação ordinária. [Editoração: Samuel Silva].....	178
APÊNDICE B – Entrevistas: Música caipira – o que é e o que não é?	190

APÊNDICE C – Entrevistas: outros assuntos relativos à tese	206
ANEXO A – Manuscritos dos sete prelúdios de Ascendino Theodoro Nogueira	231
ANEXO B – <i>Prelúdio em MI</i> – partitura na íntegra da composição de Jorge Antunes e texto do autor sobre a obra	242
ANEXO C – Texto <i>Viola brasileira ou viola caipira</i>, por Biaggio Baccarin, em 18 de abril de 2008	256
ANEXO D – Texto <i>A viola brasileira na sala de concerto</i> por Carlos Barbosa Lima em 8 de março de 2010	258
ANEXO E – Carta recibo da <i>viola de Queluz/MG</i> (1969), por Maria José Milagres Marcenes (1999)	260
ANEXO F – Transcrição musical das vozes e dos instrumentos musicais das toadas de Companhias de Reis do município de Uberaba, Minas Gerais (1996)	261

1. INTRODUÇÃO

A viola foi um importante instrumento no Brasil colonial, principalmente pelo seu caráter de instrumento acompanhador de cantos sacros e profanos. Nesse aspecto, é possível afirmar que era o principal instrumento acompanhador das práticas musicais, uma vez que o violão, instrumento que também é muito utilizado para acompanhamento da voz humana e de outros instrumentos, somente foi difundido em nosso país a partir do século XIX¹. Temos relatos da utilização de outros instrumentos acompanhadores como a harpa e o cravo, mas que não se estabeleceram de forma definitiva como a viola.

A viola era facilmente transportada e podia, grosso modo, ser fabricada em qualquer lugar. As cordas eram feitas de tripa de animais ou de fibras de plantas e mesmo as cordas de arame, utilizadas a partir do final do século XVIII, eram disponibilizadas em carretéis facilmente armazenados e transportados.

Na diversidade musical de nosso país, nessa segunda década do século XXI, temos uma notável presença da viola. Mais que um ressurgimento, já que a viola sempre esteve presente nas práticas musicais da vida rural², podemos falar de um avivamento³, uma expansão de seu uso e até mesmo da criação de uma nova música. De fato, o instrumento vem sendo utilizado em estilos musicais dos mais diversos, como, por exemplo, o rock, o choro, e, por outro viés, protagoniza, a partir do talento de músicos violeiros e de compositores que escrevem para o instrumento, o surgimento de um novo tipo de música, que difere dos solos ancestrais dos violeiros da tradição⁴ e dos solos dos violeiros que gravaram na década de 1960, fundamentados na música das duplas caipiras e na música popular que se fazia na época.

O nosso objetivo é mostrar o percurso da viola, mais especificamente do instrumento denominado viola caipira, identificando as ações que nortearam sua grande difusão em uma

¹ Sobre o violão no século XIX nos diz Marcia Taborda: “As evidências apontam para o fato de que a viola, cultivada desde o século XVI nos diversos recantos do Brasil, foi o instrumento eleito para o acompanhamento de cantigas – fato mencionado e documentado pela grande maioria dos viajantes, cedendo lugar para o violão, principalmente no ambiente urbano a partir de meados do século XIX.” (2011, p. 33).

² Sobre a viola na cidade do Rio de Janeiro, a mesma autora afirma: “A partir da segunda metade do século XIX, quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana.” (*Idem*, p. 57).

³ O termo *avivamento* já foi empregue por José de Souza Martins em *A dupla linguagem na cultura caipira*, referindo-se a uma “afirmação positiva da diferença cultural que o caipira personifica” (MARTINS, 2004, p. 197).

⁴ Violeiros da tradição ou violeiros antigos são aqueles que trazem consigo os toques ancestrais (solos de viola), ponteados que aprenderam com seus pais, seus avós ou com alguém próximo à família.

espécie de movimento cultural caracterizado pela diversidade e pela abrangência de seu uso. Em decorrência disso, além de apresentar historicamente práticas musicais que se utilizavam de um instrumento denominado viola, identificar os primórdios do processo de escritura da arte da viola caipira em nosso país. Outro aspecto que, inevitavelmente, tivemos de abordar, mesmo não sendo o nosso foco, diz respeito ao qualificativo *caipira*. Neste sentido, identificamos fatos que ao longo do tempo foram ressignificando a figura do caipira e de sua cultura.

Um aspecto da metodologia que adotamos foi utilizar, sempre que possível, do conhecimento que já se tem sobre as práticas musicais tradicionais e, principalmente, do conhecimento adquirido em nossas pesquisas de campo. Entendemos ser pertinente partir do conhecido para comparar, contrapor e mesmo tentar entender alguns aspectos levantados pela historiografia musical. Em outras palavras, a partir do que temos, buscar de onde veio e tentar entender como era. Neste sentido, apesar do nosso recorte ser na viola caipira, citaremos ao longo do texto, mais especificamente no terceiro capítulo, alguma particularidade ou aspectos gerais de outras violas brasileiras: a viola de cocho, a viola de buriti, a viola de fandango, a viola repentista⁵ ou de-cantoria, a viola nordestina e a viola de samba do recôncavo baiano.

Para registrar a presença da viola no Brasil, analisaremos, no segundo capítulo, documentações que comprovam sua utilização na música colonial, na música do século XIX e nos deteremos com maior atenção no século XX, especialmente na sua segunda metade, analisando os acontecimentos que foram determinantes para a consolidação da viola caipira, no atual cenário da música brasileira.

Para uma análise detalhada das características físicas da viola caipira, no terceiro capítulo apresentamos detalhadamente seis modelos de violas que consideramos referenciais para se compreender o percurso evolutivo do instrumento até o início do século XXI. As violas escolhidas são: viola de Queluz/MG, de 1944, construída pela família Salgado; viola de Queluz/MG, de 1969, construída pelo filho de José de Souza Salgado; viola paulista, de 1944, construída por Braziliano Brandão (Tatuí); viola paulista (s/d), construída por Bento Palmiro Miranda (Sorocaba); viola da fábrica Giannini (s/d); e viola de fandango do litoral paranaense, de 2000, construída por Anísio Pereira (Guaraqueçaba).

⁵ Um tipo de instrumento muito utilizado pelos repentistas é a viola dinâmica. Caracterizado por vários acessórios que lhe conferem um timbre peculiar, o instrumento possui um disco de metal, na parte interna, bem no centro do bojo maior do tampo. A vibração da corda é transmitida para uma peça de madeira circular e desta para um disco de alumínio em forma de cone cuja base está em contato com o disco de madeira. O instrumento se apresenta com várias aberturas em forma de círculo denominadas de bocas ou ressoadores.

Entendemos – e é isso que pretendemos demonstrar ao longo da tese, particularmente no quinto capítulo – que a segunda metade do século XX foi determinante para o atual cenário da viola na música brasileira e que a expansão de seu uso, que estamos denominando de avivamento, se dá com a viola caipira.

Na década de 1960, tivemos cinco acontecimentos, ações transformadoras, que foram a gênese para esta expansão: 1) surge a primeira orquestra de violeiros, na cidade de Osasco, em 1967; 2) o instrumento recebe em 1962, pela primeira vez no Brasil, uma notação musical; 3) surge um novo gênero musical na música caipira, em 1960, que rapidamente se populariza, denominado *pagode*, no qual a viola é explorada melódica e ritmicamente de maneira virtuosística; 4) Em 1960 é lançado o primeiro *LP* de música instrumental de viola; e 5) com a música *Disparada*, em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, temos a penetração do instrumento no meio urbano e, conseqüentemente, na então música popular brasileira.

Vale ressaltar que dois destes acontecimentos – o surgimento do gênero musical denominado *pagode* e a Orquestra de Violeiros, fundada inicialmente com oito duplas de violeiros –, já são frutos de uma iniciativa pioneira do escritor e jornalista Cornélio Pires⁶, na virada da década de vinte para a década de trinta do século passado, de se gravar a música caipira do interior paulista. Este novo “fazer musical”, ou seja, a música de origem rural em disco, inaugurado por Cornélio Pires, que apresentamos no quarto capítulo, foi extremamente exitoso e trouxe para a indústria fonográfica as duplas caipiras, que deixaram um importante legado ainda pouco estudado e ainda mal compreendido. Na tese, no sexto capítulo, esse momento resulta na explicação e criação de simbologias gráficas para as técnicas específicas utilizadas no instrumento pelos violeiros das duplas caipiras e pelos violeiros antigos, velhos violeiros, que tivemos a oportunidade de conhecer em vida.

Contrastando com o êxito da iniciativa de Cornélio Pires de se levar a música caipira para o disco, vamos abordar, também no quarto capítulo, utilizando como metodologia a consulta às informações contidas nas contracapas de discos, as estratégias da indústria fonográfica para tornar atrativas as práticas musicais tradicionais de outros estados da região Sul do Brasil. As tentativas de transplante destas práticas para o disco, com adaptações na sua forma original, a fim de torná-las atrativas para o público consumidor, só deixou de existir com a gravadora Marcus Pereira, na década de 1970, que mesclava em seus discos as práticas

⁶ Cornélio Pires teve papel fundamental na valorização da cultura caipira no início do século XX. Além de escritor e jornalista, promovia espetáculos representando aspectos do cotidiano caipira com artistas oriundos do interior paulista e até mesmo com ele próprio, contando causos, anedotas e fazendo imitações dos caipiras do interior.

musicais tradicionais colhidas em campo (sem interferências), como, por exemplo, as Folias de Reis de Olímpia, de Ubatuba e da Mangueira, ao lado de arranjos de músicas tradicionais interpretadas por artistas consagrados pela mídia, como, por exemplo, *Cuitelinho*, com Nara Leão, e *Moda Mineira*, com Clementina de Jesus.

A Folia de Reis da região Centro Sul do Brasil é uma prática musical tradicional, ritualística e complexa, que está se adequando a uma crescente demanda para apresentações em Encontros e Festivais de Culturas Populares. Por esta razão, e por ser uma prática disseminada em toda a região caipira, vamos analisar os seus aspectos simbólicos. Como contribuição à tese, principalmente no que tange à escritura da arte, apresentamos, no anexo F, a notação musical das toadas de duas Folias de Reis do município de Uberaba, Minas Gerais. Estas transcrições das vozes e da instrumentação são frutos de pesquisa que realizamos em 1996 para o Arquivo Público desta cidade.

A análise do processo de trazer para o disco a música tradicional do meio rural da região Sul do Brasil faz sentido, na tese, para se entender e dar o devido destaque ao violeiro da tradição, Zé Coco do Riachão, que teve sua arte levada ao disco, sem nenhuma interferência, no ano de 1980, pela gravadora Rodeio/WEA. Este acontecimento tem importância singular, pois registra em um disco comercial a arte oriunda da tradição, a arte pura de um artista cuja música tinha lugar na região norte de Minas Gerais. Não por acaso, este disco recebeu o título de *Brasil Puro* e a gravadora viria a lançar um segundo *LP* do artista tendo seu nome como título do disco. Mas antes disso, 100 anos atrás, em 1913, já temos registro em disco de um violeiro gaúcho, acompanhando-se à viola, cantando canções provenientes das *marcas*⁷ do fandango gaúcho.

Vale lembrar que o violeiro da tradição é aquele que vem perpetuando os toques ancestrais transmitidos de geração para geração e que tem sua música ligada às circunstâncias sociais de uma comunidade, diferentemente dos violeiros instrumentistas oriundos da música difundida pela mídia, como seria o caso de Julião, Zé do Rancho, entre outros, que abordaremos no quinto capítulo.

No II Festival da TV Record, em 1967, com o destaque da viola caipira na canção popular *Disparada*⁸, ocorreu uma grande exposição do instrumento para outros públicos. A presença da viola nesta premiada canção validou de forma incontestável o instrumento e causou,

⁷ *Marca* (batida ou valseada) é o nome dado a cada uma das coreografias da dança do fandango: Anu, Chico, Caranguejo, Queromana, Xarazinho, entre outras.

⁸ A canção *Disparada* não venceu sozinha aquele festival. Houve uma segunda canção, *A banda*, que também foi vitoriosa – ambas com a máxima premiação.

no meio caipira, uma espécie de regozijo – finalmente a viola havia conquistado a cidade grande. Analisaremos, ainda no quinto capítulo, este acontecimento e seus desdobramentos.

Na década de 1960 tivemos, ainda, gravações que introduziram definitivamente a viola na música instrumental brasileira. Na primeira metade desta década tivemos os *LPs* do violeiro Julião: *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*⁹, no ano de 1960, e o *LP De Norte a Sul - uma viola matuta*¹⁰, pelo selo MGL, no ano de 1963. Tivemos também, no ano de 1963, pelo selo Chantecler, o lançamento do *LP Viola Brasileira*¹¹, com composições de A. Theodoro Nogueira para o instrumento. Este disco, tendo como solista Antônio Carlos Barbosa Lima, registrou os sete prelúdios para a viola solo e o *Concertino para viola e Orquestra*.

Na segunda metade da década de 1960, destacamos o *LP* do violeiro Zé do Rancho, *A viola do Zé - Disparada e mais*¹², em 1966, e, também, mesmo não sendo centrado na viola, o *LP Quarteto Novo*¹³, do grupo de mesmo nome, com o violeiro Heraldo do Monte, em 1967.

Outro fator fundamental para o avivamento da viola foi a sistematização de sua escrita – tema do sexto capítulo, “a escritura da arte”, em que apresentamos o processo da escrita musical para o instrumento. A primeira escrita para a viola caipira no Brasil, de que temos notícia, foi do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, em 1962, que ainda transcreveu algumas obras de Bach para a viola caipira¹⁴. O compositor, em seus manuscritos, escreve as notas na sua altura real se utilizando das claves de Sol e de Fá. Uma notação precisa que, no entanto, restringiu-se aos manuscritos originais e que, por desconhecimento daqueles que mais tarde passariam a escrever para o instrumento, ao que tudo indica, sequer foi considerada.

Neste trabalho, apresentamos estes manuscritos com a notação original, nas claves de Sol e Fá (anexo A), bem como a notação adotada atualmente, na clave de Sol, uma oitava acima do som real e sem notas oitavadas e uníssonas (apêndice A). Na notação musical dos manuscritos de Theodoro, chamamos atenção para o recurso adotado pelo compositor de se anotar as oitavas dos bordões com uma nota de tamanho menor.

Temos ainda uma composição, para viola brasileira ou violão, do compositor Guerra-Peixe, de 1966, intitulada *Ponteado*. No texto *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, o compositor contextualiza esta composição adotando outra denominação para o instrumento: “Ponteado – para viola sertaneja – imita o ponteado dos

⁹ Julião. *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*. RCA Camden, 1960. *Long Play*.

¹⁰ Julião. *De Norte a Sul – uma viola matuta*. MGL, 1963. *Long Play*.

¹¹ Nogueira, Ascendino Theodoro; Lima, Carlos Barbosa. *Viola Brasileira*. Chantecler, 1963. *Long Play*.

¹² Zé do Rancho. *A viola do Zé – Disparada e mais*. RCA Camden, 1966. *Long Play*.

¹³ Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/quarteto-novo>>. Acesso em: 16 set. 2013.

¹⁴ Ribeiro, Geraldo. *Bach na viola brasileira*. Fermata, 1971. *Long Play*.

violeiros nordestinos”. No ano de 1973, a editora Arthur Napoleão publicou um caderno com os prelúdios para violão de Guerra-Peixe no qual consta este mesmo *Ponteado* como *Prelúdio n.º 5 (ponteado nordestino)*¹⁵.

Na década de 1970, a viola é levada para as salas de concerto através do violeiro Renato Andrade¹⁶ e, em outra linha, a canção *Romaria*, de Renato Teixeira, na interpretação de Elis Regina, torna-se um ícone da cultura caipira na música popular brasileira. Como nos conta Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “seu sucesso com *Romaria* [Elis Regina] valeu assim como um toque antecipado do surto expansionista da música caipira além de suas fronteiras naturais, que aconteceria anos depois”¹⁷ (1998, p. 235).

Na década de 1980, também ocorreram outras ações transformadoras para a popularização da viola. O instrumento passou a constar no currículo de escolas de música, e métodos de ensino da viola foram lançados no mercado. Surgem novos violeiros e novas composições de autores como, por exemplo, Jorge Antunes.

Dentro deste cenário de expansão, observa-se que o avivamento se dá com a viola caipira, instrumento com características próprias e utilizado numa ampla região brasileira. Uma região tendo São Paulo como foco e que não se define pelas fronteiras geopolíticas atuais.

Utilizaremos como definição de *região caipira* a região de influência histórica paulista que, na delimitação de Antônio Cândido, abrange São Paulo, parte de Minas Gerais, do Paraná, de Goiás e de Mato Grosso, com a área afim do Rio de Janeiro rural e do Espírito Santo. Essa extensa região, de certa forma, coincide com a área da viola caipira na definição de José Ramos Tinhorão, “que abrange a vasta região Centro-Sul, compreendida por quase todo o estado de São Paulo, parte do interior do estado do Rio e ainda grandes espaços de Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso” (2001, p. 174)¹⁸. Por conseguinte, mais especificamente para fins deste trabalho, quando nos referirmos à região Centro-Sul estamos considerando uma área de influência paulista mais recente, ou seja, uma *região caipira*

¹⁵ GUERRA-PEIXE, 1974, p. 3-4 *apud* Clayton VETROMILLA, 2003, p. 84.

¹⁶ Renato Andrade (1932-2005) foi importante violeiro no processo de avivamento da viola no Brasil. Participou de filmes, documentários, realizou recitais no Brasil e no exterior. Gravou quatro LPs de viola instrumental: *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, Chantecler - 2.08-404-087, 1977; *Viola de Queluz*, Chantecler - 2.08.404.108, 1979; *O Violeiro e o Grande Sertão (A viola que vi e ouvi)*, Bemol Ltda - 817 387 - 1, 1984; *A Magia da Viola*, Chantecler - 207.405.305, 1987. E os CDs: *Instrumental no CCBB - Renato Andrade e Roberto Corrêa*. Tom Brasil, 1993. *A Viola e Minha Gente*. Lapa discos, 1999; *Enfia a Viola no Saco*. Lapa discos, 2002.

¹⁷ Em entrevista que nos concedeu, Jairo Severiano explica a respeito do surto expansionista, “refere-se, a meu ver, ao sucesso comercial da chamada ala ‘modernizadora’, dos *xororós*, que continua em evidência até os dias atuais...”. Cf. entrevista com Jairo Severiano, apêndice C.

¹⁸ Biaggio Baccarin (Braz Baccarin) nos relata que os discos de “moda de viola” eram vendidos no Estado de São Paulo, Estado de Minas Gerais e Estado de Goiás. Cf. entrevista completa com Biaggio Baccarin, apêndice C.

estendida, no espaço e no tempo, o que implica outros fatores de influência como as rotas dos tropeiros, dos romeiros, as migrações internas, a imigração estrangeira, as trocas culturais e a área coberta pelas ondas curtas das rádios paulistas, por exemplo.

Além dos programas semanais dedicados à viola, como o *Viola, Minha Viola*, *Frutos da Terra* e *Caminhos da Roça*, na última década do século XX tivemos com o violeiro Almir Sater uma grande exposição da viola na mídia televisiva, em novelas da Rede Manchete e da Rede Globo de Televisão. Tivemos também, nesta década de 1990, um projeto de grande envergadura, *Violeiros do Brasil*, que trouxe visibilidade para violeiros e também para o instrumento, gerando apresentações musicais, discos e documentário levado ao ar pela TV Cultura do estado de São Paulo.

Apesar da consistência do avivamento da viola no Brasil, especificamente da viola caipira, observa-se ainda certa relutância, por parte de alguns violeiros, de se utilizar o qualificativo *caipira* para a viola. A partir deste fato, tentando buscar elementos para uma reflexão ampla, apresentamos uma pergunta para estudiosos da cultura caipira: “música caipira – o que é e o que não é?”. As entrevistas foram colhidas no período de junho a novembro de 2013. Algumas por *e-mail*, outras por *Facebook* e outras por cartas. No terceiro capítulo, apresentamos um panorama das reflexões de cada um dos entrevistados nesta pesquisa. As respostas destes entrevistados, na íntegra, estão alocadas no apêndice B. As entrevistas com outros assuntos da tese estão alocadas no apêndice C.

Finalmente, no início do século XXI, projetos diversificados como o *Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola*, o *Seminário Nacional de Viola Caipira*, o projeto *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola* e a 2ª edição do projeto *Violeiros do Brasil* são consequências deste avivamento que, por sua vez, contribuem mais ainda para a consolidação da viola caipira como instrumento versátil e inovador. Analisaremos este cenário a partir dos resultados obtidos por meio do projeto *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola*, apresentando um panorama da viola no Brasil¹⁹.

No campo da música concertante, a viola se estabelece como importante instrumento da música brasileira e sua dimensão é facilmente verificada – dos antigos *lundus* às composições concertantes para orquestra sinfônica –, basta lembrarmos do *Concerto para viola caipira e orquestra* (2009) de José Gustavo Julião de Camargo, bem como o repertório

¹⁹ O *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola* teve edições, nos anos de 2010/2011 e nos anos de 2011/2012. Com seleção de trabalhos por um corpo de jurados, seminários e espetáculos, o *Festival* buscou traçar um panorama da viola no Brasil. No final da segunda edição, o *Festival* contava com 1.921 perfis violeiros na rede social, em um total de 25.279 perfis de artistas ligados ao universo caipira. Sobre a repercussão do projeto, o *Festival* obteve R\$4,75 milhões de retorno de mídia espontânea (números medidos pela R3A Comunicação Ltda., jornalista responsável Rafael Arbex).

sinfônico composto no início do século XXI para a viola caipira solista junto à orquestra sinfônica, em novos arranjos e/ou novas composições, também pela USP de Ribeirão Preto. Vale destacar a implantação de um curso de viola na Universidade de São Paulo, sendo o Campus de Ribeirão Preto pioneiro com o Bacharelado em Viola Caipira no Brasil.

A elaboração de uma tese como esta se torna viável também por meio de minha experiência profissional. Trabalhamos desde muito tempo com a viola caipira, sempre já em suas relações indissociáveis entre *poíesis* (composição), *práxis* (interpretação/*performance*) e *theoria* (pesquisa musicológica). Tais atividades profissionais também se confundem com minha experiência de vida, com minha origem, infância e adolescência passada em Campina Verde, uma pequena cidade de economia pecuária do Triângulo Mineiro, sendo a cultura caipira inseparável de minha própria condição existencial. Ou seja, aqui nesta tese, o objeto de pesquisa de modo algum é algo exterior à realidade do pesquisador.

Nesta condição, torna-se problemática, portanto, qualquer separação entre sujeito e objeto, como se o pesquisador fosse capaz de desenvolver uma busca pelo conhecimento desprovida de qualquer interesse. Após Jürgen Habermas, por sorte, sabemos que a suposta neutralidade científica, ou seja, a condição de isenção ideológica absoluta na busca pelo conhecimento, pode não passar de um engodo. Por isso, “toda crítica epistemológica radical só é possível enquanto teoria social” (HABERMAS, Jürgen. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p. 9)²⁰. Assim, esperamos que minha imersão existencial no objeto de pesquisa faça com que a vivência se torne conhecimento. Neste sentido, esta tese representa ainda o resultado epistemológico mais essencial de minha experiência de vida, não só como profissional (na dupla jornada de pesquisador e artista), mas também como ser humano.

Em meio ao redemoinho de transformações do universo caipira, fica difícil definir o que seja caipira neste início do século XXI, mesmo porque as fundamentações de quem define também estão se transformando. Neste sentido, a reflexão de Paulo Castagna²¹ sobre música caipira é instigante e pertinente.

Música caipira não é o que nós não queremos que ela seja, mas também ainda não é o que ainda não veio a ser, ainda que possa ser no futuro. Só digo uma coisa: se a gente quiser que ela seja o motivo de César ter atravessado o Rubicão, ela será, e se a gente quiser que ela não seja, então ela não será. Mas por enquanto ninguém pensou nisso, então ela não é nenhuma dessas duas coisas.

²⁰ “Não devemos esquecer um dos mais terríveis exemplos contemporâneos: a relação entre tecnologia (pretensa neutralidade científica) e a indústria bélica do capitalismo avançado (essência ideológica)”, segundo leitura de nosso orientador, Prof. Rubens R. Ricciardi, de referências teóricas como Paul Ricoeur e o próprio Jürgen Habermas. (Cf. RICCIARDI, 2013)

²¹ Cf. entrevista com Paulo Castagna no apêndice B.

Por não haver debates e tampouco publicações específicas sobre este tema, fica parecendo, realmente, que ninguém pensou nisto. Basta ler o que a maioria dos entrevistados pensa sobre o que é e o que não é música caipira para constatar a associação do termo caipira a coisas passadas. E o caipira do presente? E o caipira do futuro? Neste sentido, também encontramos respostas nas entrevistas. Ou seja, há uma perspectiva crítica sobre o assunto mesmo que ainda em estágio embrionário.

Sou violeiro, toco viola caipira, sou da região caipira, descendente de uma família de violeiros. Meu avô era violeiro, guia de Folia de Reis, assassinado em 1937, aos 39 anos. Um dos motivos: uma moda de viola de sua autoria que ele cantava nos *Catiras*²² da região denunciando falcatriuas na política local. Meu pai tinha apenas nove anos e não aprendeu a tocar viola. Se, por um lado, o elo do repasse de pai para filho se rompeu, por outro, eu fiquei livre para construir uma música moderna, talvez diferente dos costumes tradicionais. Isto posto, surge a questão que, na verdade, é comum a grande parte dos violeiros: que música é esta que eu faço? *Música caipira*? Ou *música caipira de concerto*? – e, neste caso, temos uma música escrita na notação ordinária atual. Por outro viés, surge ainda uma nova pergunta: o caipira pode ou não pode se modernizar? Será sempre o obscuro do século XIX?

Queiramos ou não, rotulações existem e sempre existirão. O que não se pode permitir jamais, no meu modo de ver, é que elas condicionem, limitem ou restrinjam o nosso pensamento. Ou seja, rótulo pode ser bom como pista, como uma seta para algum lugar, mas não o lugar em si. Ainda mais quando não se tem consenso sobre este lugar, que, por sua vez, vai adquirindo outros contornos e novos significados ao longo do tempo.

Dessa forma, sou um caipira contemporâneo. Assim penso, assim me vejo. E é a partir desta posição que vamos abordar os temas que ao fim e ao cabo dizem, também, de mim, de minha música, de meu instrumento – no passado e no presente. Por outro lado, justamente o diálogo com a teoria e o cuidado com as fontes e com o método produzem um distanciamento e também uma objetividade – que ajudam a construir a tese.

2. O PANORAMA DA VIOLA NO BRASIL COMO PRÁTICA MUSICAL: NO TEMPO, NO ESPAÇO, NO TIPO

²² O *Catira* é uma dança característica da região caipira e de outras regiões do Brasil. Pode ser encontrada com os nomes *Bate-pé*, *Guaiano* e *Cateretê*.

Neste capítulo pretendemos dispor das pesquisas já realizadas para identificar, historicamente, o instrumento denominado viola que os portugueses trouxeram ao Brasil. O fato de o nome viola ser empregado tanto para instrumentos de cordas dedilhadas como para os de cordas friccionadas torna difícil a tentativa de relacionar a viola destes documentos históricos à nossa viola de cordas dedilhadas de cinco ordens. No entanto, há importantes pesquisas nesta área, como as de Rogério Budasz²³, de Paulo Castagna²⁴, de Ernesto Veiga de Oliveira²⁵ e de Manuel Morais²⁶, que nos permitem ter uma noção das violas no período colonial. Temos as narrativas de viajantes no século XIX e mesmo instrumentos musicais do início do século XX que chegaram até nosso tempo.

Pretende-se, com isto, de forma transversal, identificar os elementos comuns e diferenciados das violas portuguesas e brasileiras, ou seja, a partir dos diferentes tipos de violas brasileiras encontradas em pesquisas de campo, no século XX, buscar semelhanças e diferenças com as violas portuguesas, também encontradas desta mesma forma.

2.1 Violas e violas – relatos históricos de instrumentos designados como viola

A palavra *viola* por si só refere-se a vários tipos de instrumentos, desde os cordofones de cordas dedilhadas aos de cordas friccionadas. Assim podemos citar no Brasil: Viola (violão), Viola (viola de cinco ordens de cordas, singelas, duplas ou triplas), Viola de doze cordas, Viola Clássica (de arco), Viola de 7 cordas (violão de 7 cordas).

Por sua vez, em nosso país, a viola de cinco ordens de cordas (simples, duplas ou triplas) pode receber as denominações: Viola de Arame, Viola de Cocho, Viola Machete, Viola Três-quartos, Meia viola, Viola Repentista, Viola Nordestina, Viola Caiçara, Viola Branca, Viola Cabocla, Viola Sertaneja, Viola Caipira, Viola Brasileira, Viola de dez cordas²⁷.

²³ Cf. BUDASZ (1996 e 2001). O autor, no resumo de sua tese de doutorado *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*, University of Southern California, 2001, afirma que três *códex* do início do século XVIII são o que resta do repertório português para a viola de cinco ordens antes da publicação do livro de Manuel da Paixão Ribeiro, em 1789. Dois desses *códices* em Lisboa, um na coleção de Conde de Redondo da Seção Musical da Biblioteca Nacional (tablatura para a *viola*) e o outro na Seção Musical da Fundação Calouste Gulbenkian (tablatura para *viola*, *bandurra* e *cravo*). A terceira fonte pertence à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (tablatura para *viola*, *bandurra* e *rebeca*).

²⁴ CASTAGNA, 1991, e CASTAGNA; SOUZA; PEREIRA, 2012.

²⁵ OLIVEIRA, 1996.

²⁶ MORAIS, 2008.

²⁷ Na discografia Brasileira de 78rpm encontramos, por exemplo, *Maitaca*, polquinha do sul (De Moraes) De

Ou seja, considerando essa variedade de nomes, alguns para o mesmo tipo de instrumento, necessitamos de um termo qualificativo para identificar, de forma clara, a qual tipo de instrumento estamos nos referindo.

A este respeito Mário de Andrade já nos chamava atenção.

Mas qual seria a música profana erudita? Aqui as pesquisas talvez sejam mais fáceis, não só porque essa música devia ser fatalmente a mesma que se fazia em Portugal, como porque talvez uma pesquisa em inventários e testamentos, possa revelar os instrumentos de música mais costumeiros nos solares coloniais. E os instrumentos nos levariam aos repertórios ibéricos do tempo. Nos inventários dos bandeirantes paulistas, a colheita de Alcântara Machado foi mínima. Citam uma guitarra de Catarina d'Horta, e várias "violas", entre as quais aquela muito rica de Sebastião Paes de Barros, que foi avaliada em dois mil réis. Mas ainda aqui precisamos entrar pela semântica a dentro, para definir exatamente o que seriam essas violas, se instrumentos de arco, talvez violinos legítimos, que na terminologia desse século XVIII ainda se chamavam também de violas na própria Itália, ou se já violas de cordas duplas dedilhadas, como as dos nossos violeiros caipiras de agora. (ANDRADE, 1998, p. 149).

Em Portugal, a situação não é diferente, mesmo em época recente, como nos mostra José Alberto Sardinha.

O povo português chama viola ao instrumento de cordas dedilhadas, com caixa de ressonância em forma de oito, a que os restantes povos europeus chamam guitarra (esp.), guitar (ingl.), chitarra (it.) e guitare (fr.). Arma correntemente com cinco cordas duplas (tendo já possuído três duplas e duas, as graves, triplas) e é hoje conhecido em várias províncias sob diferentes designações, como braguesa²⁸, ramaldeira, toeira, campaniça, viola da terra, viola de arame, ou simplesmente viola. O instrumento de seis cordas singelas, com afinação mi/si/sol/ré/lá/mi, que é aliás, como diremos sumariamente, o descendente daquele, seu antecessor, veio a ser conhecido em Portugal por violão, viola francesa ou, simplificada e sobretudo no Sul, também por viola. (SARDINHA, 2001, p. 45-46)

Como vemos nesta citação, a questão também se apresenta em Portugal. Sobre a denominação viola ligada a vários tipos de instrumento, agora desde o século XV, nos conta com propriedade o musicólogo português Manuel Morais.

Em Portugal, pelo menos desde meados do século XV a inícios do XIX, que o vocábulo *Viola* é empregue como nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço. De acordo com a maneira de os tocar, estes cordofones podem dividir-se em dois grupos distintos mas aparentados entre si quanto à sua morfologia

Moraes (**viola sertaneja**) Discobrás 0011b - 1960; *Araponga*, rasqueado (Rielinho) Lauripe Pedroso (**viola cabocla**) RGE10279a - jan. 1961.

²⁸ Viola cuja designação lhe provém da grande popularidade que sempre teve no distrito de Braga. É, pois, uma viola caracteristicamente portuguesa, montada com cinco ou seis pares de cordas, todas de aço ou arame, mesmo as que servem de alma aos bordões (donde lhe advém a designação de *viola de arame* por que também é conhecida em várias regiões de Portugal). A sua prática encontra-se muito espalhada, não só nas terras minhotas, mas também nas ilhas dos Açores, Madeira, Brasil e províncias do ultramar. Os virtuosos aproveitam-na, com notável maestria, para realizar variações de toda a natureza no acompanhamento dos cantares e danças populares. É instrumento de sua natureza unguado, modo execução que permite a realização de um rasgado (passagem rápida dos dedos, ou, melhor, das unhas, por sobre todas as cordas) quase impossível nos outros instrumentos. A sua afinação é a mesma do violão: $mi_4\ si_3\ sol_3\ re_3\ la_2\ mi_2$ (de cima para baixo) [os autores utilizaram a numeração de oitavas adotadas na Inglaterra e a ordem (de cima para baixo) como visualizada na partitura]. Nem todas as violas de arame têm esta última corda, ou, melhor, esta parelha de cordas, que, como as duas imediatamente superiores, é constituída por um bordão e uma corda metálica afinada à oitava. (BORBA & GRAÇA, 1963, p. 686)

e tipologia:

- cordofones de corda dedilhada (ou palhetada): *Violas de mão* (“Violas de mão que em Espanha chamaõ Guitarra”²⁹); Port. *viola*, *violla* ou *viula*, *viola de mão*; *viola de sete cordas*, *viola de seis ordens*, *viola francesa*, *violão*, *viola acustica*, *guitarra*; Esp. *vihuela*, *vihuela de mano*, *vihuela comun*, *vihuela de quatro órdenes*, *vihuela de cinco órdenes*, *vihuela de siete órdenes*, *viñuela* ou *biguela*, *biguela hordinaria*, *guitarra*, *guitarrilla*, *guitarra de cinco órdenes*, *guitarra española*; Cat. *viola de mà* (?); It. (Napoles) *viola*, *viola a mano* (o *vero liuto*), *chitarra*; Fra. *guiterne*, *guiterre*, *guitere*, *guitarre*; Ing. *gittern*, *gitteron*, *guitar*; Al. *guitare*).

- cordofones de corda friccionada: *violas d’arco* (Port. *viola de arco tiple*, *viola de arco contrabaixa*, *rabeca*, *rabecão*, *violino*, *violeta* ou *viola d’arco*, *violoncelo*, *contrabaixo*; Esp. *vihuelas de arco*). (MORAIS, 2008, p. 393-394).

Ainda sobre a confusão terminológica em torno da viola. A palavra *Viola*, utilizada para denominar vários tipos de instrumentos, como vimos, é insuficiente para identificar um determinado tipo de instrumento. No tratado de Oliveira, de meados do século XX, no verbete *Viola*, consta uma nota diferenciando tipos de instrumentos encontrados em Portugal sob a mesma denominação.

As palavras portuguesas *Viola* e *Guitarra* criam mal-entendidos que convém esclarecer desde já: *Viola*, em português, designa o instrumento a que em todos os países europeus compete o étimo de *Guitarra* (de caixa com enfranche); *Guitarra*, em português, designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfranche). Mas mesmo em Portugal a palavra *Viola* corresponde a dois cordofones de mão com enfranche: no Norte, onde subsiste com plena vitalidade o velho instrumento quinhentista, a palavra *Viola* designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte, para o distinguir da *Viola* de cinco ordens, dá-se o nome de *Violão*. O instrumento que em todos os países europeus se designa pela palavra *Viola* – o “alto” dos cordofones de arco – é designado em português pela palavra *Violetta* (e às vezes por *Viola*, numa terceira acepção do termo). (OLIVEIRA, 1966, p. 135)³⁰

No primeiro dicionário de música editado no Brasil, em meados do século XIX, temos a seguinte definição:

VIOLA, *s. f.*, temos tres instrumentos com este mesmo nome; um é da classe dos instrumentos ungulares³¹, e os outros da ordem dos d’arco; ao primeiro chamão *viola d’amor*, instrumento antigo e de que hoje pouco uso se faz; tinha cordas de tripa, unidas com cordas de metal; o segundo tem as cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido; ao terceiro chamão *viola d’arco* ou *violeta*. V. esta. (MACHADO, 1855, p. 268)

Antes de mais nada, neste dicionário publicado em 1855, no Rio de Janeiro, inexistia o *violão*. E está claro que tratamos aqui daquele instrumento com “cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido”. Já a citada viola de arco, hoje entendida como instrumento

²⁹ MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e. (1762) *Regras de musica, sinos, rabecas, violas, &c.* (ms., P-Ln, Res. 2163) *apud* MORAIS, 2008, p. 393.

³⁰ As pesquisas de campo que deram origem ao livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira, tiveram início em 1947, sob a coordenação científica de Jorge Dias.

³¹ Ungulado, *adj.* (de *unha* > lat. *ungula*). Diz-se dos instrumentos de cordas accionados directamente pelas unhas, como a guitarra portuguesa. (BORBA & GRAÇA, 1963, p. 655)

das cordas de uma orquestra, no século XIX era conhecida por violeta, como o próprio Raphael Coelho Machado explica no verbete seguinte. E sabemos que a mesma distinção já havia no século XVIII, como comprova o *Ofício das Violetas*, ou seja, o *Réquiem* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, sem partes de violinos, com duas violetas solistas. Já em documentos confeccionados por músicos, a tal violeta (a viola atual de orquestra) e o violino eram instrumentos indistintamente conhecidos pelo nome genérico de *rabecas*, assim como os *rabecões* podiam ser tanto o violoncelo como o contrabaixo.

Sobre a descrição da viola podemos citar também o verbete do Vocabulário Portuguez & Latino, logo no começo do segundo quartel do século XVIII, do padre Raphael Bluteau:

Viôla. Instrumento Musico de cordas. Tem corpo concavo, costas, tampo, braço, espelho, cavalete para prender as cordas, & pestana para as dividir, & para as pôr em proporção igual; tem onze trastos, para se dividirem as vozes, & para se formarem as consonancias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, & corda prima, a contraprima, & o bordão. Ha violas de cinco requintadas, violas de cinco sem requinte, violas de arco, &c. Chamão lhe commummente *Cithara*, posto que o instrumento, a que os Latinos chamãrão *Cithara*, podia ser muito diverso do que chamamos *viola*. (BLUTEAU, 1728, p. 508)³²

É importante ressaltar, desde já, que no final do século XVIII observa-se em Portugal a substituição das cordas de tripas de animais por cordas de arame³³.

Sobre esta questão da necessidade de qualificar o tipo de viola, o que nos prova, sem sombra de dúvidas, que o termo viola era empregue para qualquer tipo de instrumento de cordas é o desenho da “Viola que tocam os pretos” por um dos desenhadores da equipe de Alexandre Rodrigues Ferreira numa viagem à região Norte do Brasil em finais do século XVIII³⁴.

³² Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1.>>. Acesso em 22 set. 2013.

³³ O Livro *Nova Arte de Viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro, publicado em Coimbra, no ano de 1789, apresenta na REGRA III da Parte Primeira, *Do modo de encordoar a Viola*, ensinamentos para se encordoar a viola com cordas de tripa e, também, com cordas de arame.

³⁴ FERREIRA, 1971. O autor viajou pelas cercanias de Belém, pelo Tocantins, Amapá, rios Negro, Branco, Madeira, Cuiabá e cercanias. Desenhadores: Joaquim José Codima e José Joaquim Freire.

Desenho 1 - Viola que tocam os pretos. Desenhadores: Joaquim José Codima e José Joaquim Freire. (Viagem filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783 - 1792).

2.2 A viola no Brasil colonial

A viola foi trazida ao Brasil pelos Jesuítas e colonos portugueses³⁵. Documentos de época revelam, já nos primórdios da colonização, a difusão da arte da viola em nosso país. O Padre José de Anchieta descreve uma cena de meninos índios dançando com tambores e violas. Na descrição, não fica claro se os meninos tocavam as violas e, muito menos, como eram. Em todo caso, é um relato importante no sentido de identificar este instrumento no Brasil nos primórdios da ocupação portuguesa:

Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa [...] com tambores e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem estas danças põem uns diademas na cabeça, de penas de pássaros de várias cores e desta sorte fazem também os arcos e empenam e pintam o corpo (ANCHIETA *apud* NOGUEIRA, 2008, p. 26).

Outro importante documento, as cartas escritas pelo Padre Fernão Cardim ao Pe. Provincial em Portugal, *Informação da missão do P. Christovão Gouvea às partes do Brasil – anno de 1583, ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*, nos revela que, em sua política de catequização, os jesuítas ensinavam a viola e outros instrumentos para os meninos índios:

³⁵ “Sabe-se que os navegadores portugueses transportavam violas e outros instrumentos nas suas viagens (lembre-se o caso da expedição militar de Alcácer Quibir), que assim foram espalhando pelas sete partidas do mundo. E lembre-se a enorme popularidade de que entre nós gozava a viola nos séculos XV a XVIII, comum aliás a toda Península Ibérica.” (SARDINHA, 2001, p. 79)

Em todas estas três aldeas [Espírito Santo, Santo Antonio e São João Batista] ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios; e alguns mais habeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tanger frautas, violas, cravos, e officiam missas em canto d'órgão³⁶, cousas que os pais estimam muito. (CARDIM, 1980 [1584], p. 155)

Que violas eram estas? Seriam instrumentos parecidos com as violas encontradas nas práticas musicais tradicionais portuguesas e brasileiras do século XX? Infelizmente as referências textuais que temos não são suficientes para precisar detalhes destas violas. O pesquisador Rossini Tavares de Lima, na década de 1960, já chama a atenção para a falta de informações precisas sobre a viola no Brasil.

No Brasil, o instrumento denominado viola já passa a ser mencionado no século XVI, no registro de várias das nossas manifestações musicais. Entretanto, os próprios historiadores da música brasileira não se preocuparam jamais em descrevê-lo ou estudá-lo com profundidade. Só ultimamente, em 1942 e 1943, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e depois a equipe da Comissão Paulista de Folclore, com Guerra Peixe, Kilza Setti, Marina de Andrade Marconi e nós, cuidou de investigar com mais seriedade o instrumento, que ainda agora frequenta diversas modalidades folclóricas do país. (LIMA, 1964, p. 31)

Retornando ao que temos, o fato é que encontramos ainda em uso, tanto em Portugal como no Brasil, semelhantes tipos de violas de cinco ordens de cordas³⁷.

Na tentativa de extrapolar nossa curiosidade sobre as violas do período colonial procuramos identificar as características comuns entre as violas portuguesas e brasileiras, considerando que estas características podem ser também comuns às violas do período colonial pelo fato de elas persistirem ainda nas violas colhidas em pesquisa de campo tanto no Brasil como em Portugal. O que comprova a hipótese neste sentido é o fato de uma viola

³⁶ Música polifônica, puramente vocal ou envolvendo instrumentos. O desconhecimento do seu significado levou alguns autores a conclusões errôneas, associando-o ao instrumento órgão (HOLLER, 2010, p. 13). Já nosso orientador, o Prof. Rubens Ricciardi, assim definiu as diferenças entre o *cantochão* e o *canto de órgão*, os dois universos musicais desde a Baixa Idade Média até os tratados do século XIX: “O *cantochão* é o conjunto das monodias oficiais da Igreja católica, sempre sem acompanhamento instrumental, formando assim um universo musical à parte. Os livros manuscritos de cantochão eram confeccionados a partir de uma escrita própria segundo normas antigas, e diferente, portanto, da escrita de canto de órgão. Do latim para o português, o som do ‘pl’ evolui em alguns casos para ‘ch’, como *pluvia* para chuva, ou ainda *plaga* para chaga. E, desta maneira, o conceito latino de *cantus planus* (ou ainda mais precisamente *cantus choralis planus*) se estabeleceu como cantochão em língua portuguesa. Portanto, a tradução mais correta seria canto (coral) plano – como o é em castelhano – *canto-llano*; ou em francês – *plain-chant*. Já em relação ao *canto de órgão*, ao contrário do que se possa imaginar, nada tem a ver com o instrumento de teclado e tubos. Nos tempos coloniais era entendido como o repertório polifônico e mensurado, conhecido ainda como canto figurado – do italiano *canto figurato*. O canto de órgão também é chamado de canto mensurado (aquele que pode ser medido) ou canto multiforme, já que, ao contrário do cantochão, as notas no canto de órgão têm figuras mais nitidamente diferenciadas, ou seja, diversos valores de tempo. Resumidamente, podemos considerar que se diferenciava o cantochão, do canto de órgão. O cantochão é a monodia católica, cantada em latim, sempre sem acompanhamento e em uníssono, estruturada nos *modi* gregorianos, e tem escrita própria. Já o canto de órgão é o conjunto de escritas e práticas musicais desenvolvidas após o surgimento da polifonia, abrangendo tanto o repertório sacro como profano, tanto instrumental como vocal, e, neste caso, com ou sem acompanhamento instrumental, com textos tanto em latim como em vernáculo, cujas diversas estruturas harmônicas desenvolvidas ao longo dos tempos, até a consolidação da tonalidade, diferem desde os primórdios dos *modi* gregorianos.” (RICCIARDI, 2000, p. 11)

³⁷ Cf. MORAIS, 2008, p. 393-462. Ver especialmente o capítulo 5, em que o autor apresenta detalhes da única viola portuguesa de cinco ordens, do século XVI, que chegou até nós.

quinhentista ter sobrevivido ao tempo, permitindo assim uma comparação mais efetiva³⁸. Esta viola portuguesa, construída por Belchior Dias, em Lisboa, no ano de 1581, arma-se com cinco ordens de cordas duplas como a nossa viola caipira, mas diferencia-se, principalmente, por ter as costas abauladas “constituídas por sete ‘costilhas’ de meia-cana, habilmente unidas entre si por fios de marfim” (MORAIS, 2008, p. 413). Da mesma forma, na comparação com outros três instrumentos construídos em Portugal no último quartel do século XVIII³⁹, podemos assegurar, grosso modo, que a viola manteve suas características essenciais até os dias de hoje. No entanto, no Brasil, ao longo do século XX, fábricas de violas e *luthiers* foram adotando inovações da luteria violonística e assim o instrumento foi se diferenciando e prevalecendo ao modelo anterior.

Retornando à época mais recente, na descrição que o musicólogo português Ernesto Veiga de Oliveira faz das violas portuguesas, percebemos muitas semelhanças com algumas violas brasileiras.

[...] a viola portuguesa, já na primeira metade do século XVI, possui o aspecto fundamental do actual instrumento no seu tipo ocidental de boca redonda: a caixa é alta, com enfranque [cinta lateral] pouco acentuado; o braço de tamanho mediano, a escala rasa com o tampo; a boca redonda, com rosácea lavrada; as cordas presas em baixo a um cavalete estreito colado sobre o tampo; o cravelhal linear ligeiramente inflectido para trás. (OLIVEIRA, 1966, p. 125)

Em outro momento, Oliveira apresenta mais detalhes sobre o instrumento português.

As violas portuguesas são todas do mesmo tipo fundamental – que, como dissemos, pouco difere mesmo da forma que apareceu e se definiu nas representações do instrumento já a partir do século XVI –, com a caixa de ressonância composta de dois tampos chatos e quase paralelos, enfranque ou cinta formando dois bojos, o de cima menor e o de baixo maior, como todos os cordofones da família das “guitarras” espanholas e europeias a que elas pertencem. O encordoamento normal destas é de cinco ordens de cordas metálicas, todas duplas nas braguesas, amarantinas, beiroas e campaniças, e, nas toeiras coimbrãs, triplas nas duas últimas ordens, e duplas nas três primeiras; as amarantinas, campaniças e algumas braguesas, apesar disso, têm também muitas vezes doze cravelhas, de madeira, das quais duas ficam sem serventia; mas a maioria das braguesas tem apenas dez cravelhas. (OLIVEIRA, 1966, p. 130)

Verificamos que a descrição que Oliveira faz da viola portuguesa é praticamente a mesma que faríamos de uma viola de Queluz, por exemplo, do final do século XIX e início do XX⁴⁰, ou de uma viola colhida no Nordeste, no final da década de 1930, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo⁴¹.

Até o final do século XX, havia no Brasil artesãos que ainda construíam violas nestes mesmos moldes, como Zé Coco do Riachão, Minervino e Nego de Venança, no estado de

³⁸ Esta viola encontra-se no *Royal College of Musica*, Londres.

³⁹ Uma delas encontra-se no *Ashmolean Museu*, Oxford; outra no *The Horman Museum & Gardens*, Londres; e a terceira no *Museu de Etnologia*, Lisboa (MORAIS, 2008, p. 413-418).

⁴⁰ Cf. CORRÊA, 2000, p. 25.

⁴¹ Cf. TONI, 2006, p. 125.

Minas Gerais, e a família Pereira no litoral do estado do Paraná⁴². E não é difícil, nos dias de hoje, encontrarmos em alguma região do Brasil artesão que ainda constrói a viola com estas mesmas características comuns às violas portuguesas.

Mas sabemos que no século XVIII as violas eram executadas ao lado dos violinos, flautas, trompas e instrumentos de percussão por músicos escravos, como é o caso da expedição do mestre-de-campo Inácio Correa Pamplona, em 1769, contra quilombos na região do alto São Francisco (então “Picada de Goiás”), de acordo com um relato de época:

Constavam os músicos que acompanhavam de 7 escravos seus [do mestre-de-campo Inácio Correa Pamplona], fora da referida conta, e um branco, fazem 8 – com violas, rebecas, trompas e flautas travessas – e juntamente dous pretos tambores, com suas caixas cobertas de encerado. (*apud* RICCIARDI, 2000, p. 130)

A historiadora Laura de Mello e Souza narra um fato curioso, ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

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

Segundo Rubens Ricciardi:

É uma pena que não possamos hoje reconstituir nem sequer uma parte daquele repertório musical do início ou mesmo anterior ao Setecentos envolvendo a viola. Qualquer nova descoberta certamente traria muitas surpresas para a compreensão dos desdobramentos da música no Brasil. Tratava-se de uma acentuada contradição nas possibilidades de expressão musical que se por um lado se estabelecia oficialmente presa às práticas morais daquela sociedade colonial submissa à dualidade governante (composta pela Coroa portuguesa e pela Igreja católica), por outro lado, já não se podia evitar o reflexo, na música popular, das manifestações mais espontâneas da sensualidade humana. (RICCIARDI, 2000, p. 53)

Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), na década de 80 do século XVIII, na *Sexta* de suas *Cartas Chilenas*, cita o *lundu* ao lado de *batuque*: “a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lundu e o vil batuque”. Na *Décima Primeira* destas mesmas *Cartas*, o poeta árcade descreve com detalhes o lundu executado por violas e dançado por negras e mulatas no palácio de Luíz da Cunha Menezes (governador de Minas Gerais entre 1783 e 1788):

*Fingindo*⁴³ a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no *machacaz*⁴⁴, de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na *ilhargá*⁴⁵, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz – ‘eu pago, eu pago’ – e, de repente, sobre a torpe *michela*⁴⁶ atira o salto. Ó dança venturosa! Tu

⁴² Artesãos que construíam violas nos moldes antigos (escala rasa com o tampo e com dez trastos ou doze. Neste último caso com dois trastos a mais afixados no próprio tampo). Cf. MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002.

⁴³ O verbo “fingir” aqui tem a conotação do século XVIII. Hoje diríamos “atuar”, “dançar”, “praticar” ou “executar uma apresentação”.

⁴⁴ Segundo o *Aurélio*: “homem corpulento, desajeitado, pesadão”. Ou ainda: “indivíduo espertalhão, astucioso, finório” (FERREIRA, 1999, p. 1248).

⁴⁵ “Cada uma das partes laterais e inferiores do baixo-ventre” (*ibidem*, p. 1075).

⁴⁶ “Meretriz” (*ibidem*, p. 1331).

entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do *bandulho*⁴⁷ a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! Ah! Tu, famoso chefe, dá exemplo. Tu já, tu já batucas, escondido debaixo dos teus tetos [...].!

Retornando ao século XX, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, depois de uma pesquisa no estado de Goiás, na década de 1940, publica artigo no qual analisa as violas por ele encontradas.

Nunca vi no Brasil, viola com 12 cordas; mas em geral, todos os instrumentos que tenho examinado têm 12 cravelhas, duas das quais ficam sem emprego. [...] Apenas a ordem central de sol, afinada em uníssono, nas velhas violas portuguesas, acha-se preferentemente “oitavadas”, em nossas violas, o que faz com que a prima, *mi*, não seja, nesses instrumentos, a ordem de cordas mais agudas. E as 12 cravelhas que muitas vezes ostenta, embora sem aplicação prática, são, também, um elemento tradicional, provindo das 12 cravelhas da sua ancestral, cujas cordas triplas nas duas ordens graves, entretanto, passaram a duplas, no instrumento brasileiro. (AZEVEDO, 1943, p. 293)

Se na diferenciação que faz dessas violas com as violas portuguesas observam-se importantes características do instrumento *viola caipira* – cinco ordens de cordas duplas e o terceiro par afinado em oitava, por outro lado, esta citação nos revela, também, uma identificação, uma semelhança entre as violas brasileiras e portuguesas. Deste modo, retomando a análise anterior, se a viola preservou suas características estruturais em dois continentes até o início do século XX e, mesmo em algumas regiões do Brasil, até o início do século XXI, é de se supor que essas mesmas características já tenham vindo de séculos anteriores. Ou seja, algumas das violas citadas nas documentações do período colonial podem ser bem semelhantes às violas portuguesas e brasileiras encontradas nas práticas musicais da primeira metade do século XX.

2.3 A viola no século XIX e início do XX

Pode-se constatar que a viola no Brasil, até meados do século XX, manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira, escala ou regra – madeira onde se fixam os trastos –, no mesmo nível do tampo ou testo sonoro do instrumento. Assim eram as violas brasileiras mais difundidas, encontradas entre os violeiros tradicionais e fabricadas artesanalmente. A maioria

⁴⁷ “Barriga, pança, intestinos” (*ibidem*, p. 265).

possuía apenas dez trastos, mas algumas apresentavam dois trastos a mais, fixados no próprio tampo.

Foto 1 - Detalhe da Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]

A designação *viola de arame*, já no século XVIII, passou a ser usada referindo-se à viola encordada com cordas metálicas, logo se firmando, devido ao desuso das cordas de tripa. Esta denominação *viola de arame* é uma das inúmeras denominações para o instrumento aqui no Brasil. Verifica-se que é frequente, na designação do instrumento, viola de fandango, viola de cantoria, por exemplo, fazer referência à cultura em que ele está inserido. Assim, a riqueza de nomes é também um indicativo da penetração do instrumento em nosso país e de sua presença em vários contextos culturais regionais.

Sobre as cordas de arame temos este trecho de uma publicação em Coimbra no ano de 1789.

Tambem se póde encordoar a Viola com arame⁴⁸; e esta encordoadurahe mais duravel, e se faz com menos despeza: além de evitar aos Curiosos o hirem pessoalmente escolhella. [...] He verdade, que estas cordas requerem grande modificação nos dedos para sacarem boas vozes, o que se não consegue logo que se entra a usar dellas; porém tambem não ha duvida, que costumando-se qualquer a ellas consegue isto, e a Viola se não differença de hum Cravo. (RIBEIRO, 1985 [1789], p. 6-7)

Para a descrição das violas encontradas no Brasil nos moldes antigos vamos utilizar as mesmas palavras de Oliveira quando descreve uma viola portuguesa. O que se observa da viola brasileira que chegou ate nós é que ela pouco ou nada difere da viola portuguesa. O objetivo de transcrever esta citação é mostrar as características das violas portuguesas e

⁴⁸ Segundo o *Aurélio*: “Liga de cobre e zinco, ou de outros metais”, ou ainda: “Fio mais ou menos delgado, de metal flexível, puxado à fieira; alambre” (FERREIRA, 1999, p. 179).

brasileiras de antanho. A diferenciação se dá quando algumas das violas brasileiras (a repentista, a nordestina e a caipira) vão adquirindo características do violão.

Essas cordas são fixas, no fundo, ao cavalete, colado ao tampo, a meio do bojo de baixo; e, para se prenderem ao cavalete, passam entre este e o tampo em finos sulcos nele rasgados, vindo atar-se por uma azelha⁴⁹ a tachas ou botões nele cravados; e, para as alrear neste extremo, elevam-se sobre um *pauzinho* [contracavalete ou espinha], que encosta ao cavalete. A escala é rasa com o tampo e mostra, acima da *ilharga*⁵⁰ e entre esta e a *pestana* ou *pente* [trasto zero], dez trastos em fio metálico, que limitam outros tantos pontos, em tamanhos decrescentes à medida que se desce da cabeça para a caixa; a cabeça é de madeira levemente inflectida para trás; as cravelhas, em número de dez ou doze, conforme os casos, são também de madeira e situam-se em duas filas de cinco ou seis na face dorsal da cabeça, de cada lado. (OLIVEIRA, 1966, p. 131)

Das violas artesanais que encontramos no Brasil, com colecionadores, destaca-se a *Viola de Queluz* – atual Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais – produzida ali, onde havia várias oficinas, no final do século XIX e início do século XX. Essa viola apresenta, praticamente, as mesmas características de um tipo de viola português, a antiga *viola toeira coimbrã*, colhida por Ernesto Veiga de Oliveira em meados do século XX e, possivelmente, a mesma descrita em um método de ensino publicado em Portugal, já referido anteriormente, no final do século XVIII⁵¹.

Sobre a disposição das doze cordas distribuídas em cinco ordens – ordens duplas e ordens triplas –, verificamos que, diferentemente da disposição das ordens de cordas triplas na Viola de Queluz (4ª e 5ª ordens), assim como a viola descrita por Manoel da Paixão Ribeiro, o desenho da viola de doze cordas na caderneta de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no ano de 1938, apresenta uma viola com ordens triplas na 3ª e 5ª ordens⁵².

⁴⁹ Segundo Caldas Aulete: “Pequeno arco feito de fita ou de fio na roupa, para se prender ao botão ou colchete”. (AULETE, 1925, p. 265, 1º volume).

⁵⁰ “Lado de qualquer corpo” (*ibidem*, p. 7, 2º volume).

⁵¹ Em 1789, publica-se, em Coimbra, um dos raros trabalhos sobre o tema: o tratado *Nova arte da viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro, “que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra pratica”. Trata-se de publicação que se propõe a formalizar o conhecimento acerca do instrumento e sua prática. O livro, no seu apêndice, apresenta em partitura, minuets e modinhas com acompanhamento à viola. Na *Parte Especulativa*, o autor ensina como colocar os *trastos*, ou pontos da viola, com cordas de tripa ou com chapas de arame ou prata, procedimento que ele chama “pontear a viola” – diferente do sentido que damos, no Brasil, a “pontear viola”, que se refere aos *toques* de viola, ou ponteios. Dado importante sobre a transição do uso das cordas nos traz este trabalho. Nessa época, o encordoamento da viola era opcional, ou seja, com cordas de tripas ou com cordas de arame (metal).

⁵² Cf. TONI, 2006, p. 125. Sobre esta viola Oneyda Alvarenga, em *Música Popular Brasileira*, faz a seguinte descrição “Doze cravelhas, encordoamento incompleto. Decorada com desenhos e botões de madrepérola incrustados. Comp. total: 95,5 cm. Altura da caixa: 5 cm. Caixa amassada em alguns pontos, Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Faltam informações sobre o local de colheita e utilização.” (ALVARENGA, 1982, p. 361).

Desenho 2 - Viola de doze cordas, distribuídas em cinco ordens, desenhada por Luiz Saia. Caderneta de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, 1938. Caderneta 5, p. 53. Descrição da viola de Manoel Galdino (cf. CERQUEIRA, 2010, p. 64).

No Rio Grande do Sul, temos um exemplar de viola, provavelmente do final do século XIX, colhido pelo pesquisador Paixão Côrtes, que também se arma com doze cravelhas. Tivemos a oportunidade de ter o instrumento em mãos e verificamos, pelas marcas das cordas na pestana, que as ordens triplas eram distribuídas, como nas de Queluz, na quarta e quinta ordens⁵³.

No Nordeste, a viola de cinco ordens, usada pelos cantadores de repente, também denominada viola de cantoria ou viola repentista, apresenta-se com sete cordas distribuídas em cinco ordens de cordas metálicas, sendo a quinta ordem tripla e as demais singelas ou simples. Esta ordem tripla, diferentemente da viola de Queluz, apresenta três cordas de calibragens diferentes, a saber: um bordão com corda encapada, a oitava do bordão, também com corda encapada, e a oitava da oitava do bordão, sendo esta uma corda lisa de aço. O pesquisador Rossini Tavares de Lima (1964, p. 32) afirma em *Estudo sobre a viola* que o musicólogo Luis Heitor Corrêa de Azevedo analisou no Ceará, em 1942, violas com cinco

⁵³ Cf. LESSA; CÔRTEZ, 1985, p. 47.

ordens de cordas duplas: a primeira ordem em uníssono e as demais ordens em oitavas. Com a viola em posição de tocar, de cima para baixo, teríamos então: (D^2-D^1 , G^2-G^1 , C^3-C^2 , E^3-E^2 , A^2-A^1 -)⁵⁴. Esta disposição de quatro pares oitavados em cinco ordens de cordas duplas pode ter dado origem à atual disposição de cordas da viola repentista, na qual a segunda e terceira ordens deixaram de ter a parelha mais grave⁵⁵.

Na região Nordeste, na atualidade, encontramos dois modelos de viola com as mesmas inovações da luteria violonística. A novidade, numa delas, fica por conta do tampo com várias *bocas* e com um sistema próprio de amplificação natural do som. Quando a viola apresenta este sistema os violeiros a identificam como *viola dinâmica*. Em termos musicais, o que difere um modelo do outro é a maneira de se encordoar o instrumento. A viola de cantoria ou repentista, como vimos, se arma com sete cordas, distribuídas em cinco ordens, sendo quatro ordens simples e a quinta ordem tripla. Sua afinação tem como característica apresentar a segunda e terceira cordas afinadas uma oitava acima ($A^3-A^2-A^1$, D^2 , G^3 , B^3 , E^3 ou, quando um tom abaixo, $G^3-G^2-G^1$, C^2 , F^3 , A^3 , D^3); a viola nordestina se arma com seis ordens duplas, como o violão de 12 cordas (E^2-E^1 , A^2-A^1 , D^3-D^2 , G^3-G^2 , B^2-B^1 , E^3-E^2) ou com cinco ordens duplas, como a viola (A^2-A^1 , D^3-D^2 , G^3-G^2 , B^2-B^1 , E^3-E^2).

Sobre as famosas violas de Queluz, os Meirelles e os Salgado, duas famílias de artesãos do final do século XIX e início do XX, se sobressaíram na confecção destas violas. Seus instrumentos eram 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).

O violeiro artesão de maior prestígio da antiga Queluz foi José Rodrigues Salgado, 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 Corte⁵⁶. Seu ofício – arte repassada ao longo de gerações – foi transmitido a seus descendentes, que até meados do século passado ainda construíam violas. A última viola fabricada pela família Salgado foi feita no ano de 1969, de acordo com a carta recibo⁵⁷ quando de sua aquisição.

⁵⁴ Maneira de designar a altura exata dos noventa e sete sons da escala geral, sem o auxílio da pauta e das claves. “A numeração das oito oitavas da escala geral é feita a partir da oitava mais grave, começando pela nota Dó. A oitava três, por exemplo, começa com o Dó₃ [Dó central].” (MED, 1996, p. 264)

⁵⁵ Cf. CORRÊA, 2000, p. 37-38.

⁵⁶ Cf. GOULART, 1961, p.139.

⁵⁷ A viola pertencia a Maria José Milagres Marcenes, residente na cidade de Conselheiro Lafaiete na ocasião da compra do instrumento. Esta carta contém outras informações sobre os Salgado. Confira carta recibo no anexo E.

A viola foi sendo substituída por outros instrumentos em algumas regiões do nosso país a partir do século XIX. No início do século XX, mais precisamente em 1912, temos a publicação do livro *Assumptos do Rio Grande do Sul*, de autoria do major João Cezimbra Jacques, que nos traz preciosas informações a respeito da viola neste estado.

A poesia popular no Rio Grande do Sul começou a definhar com o injusto abandono da viola, da qual tivemos exímios tocadores. [...] Devemos notar que as senhoras daqueles tempos também cultivavam vantajosamente e com frequência esse instrumento tradicional. [...] O motivo do abandono da viola na nossa campanha⁵⁸, uns atribuem à invasão de outros instrumentos dentro dela e outros à péssima qualidade das cordas de arame próprias para encordoar esse instrumento, as quais apareciam ultimamente no comércio, sendo tão fracas que não resistiam a uma afinação sem se partirem. [...] na nossa campanha, dizem que a gaita é a assassina da “viola”, instrumento entre nós tradicional e cremos que entre todos os latinos, pelo menos entre o povo Ibérico. E a par da viola, tendo quase que desaparecido outros objetos de uso dos nossos Antepassados, apareceu entre a nossa população rural a seguinte quadra: “A gaita matou a viola, / O fósforo matou o isqueiro; / A bombacha o xeripá; / A moda, o uso campeiro”. (JACQUES, 1979 [1912], p. 47)

Ainda a respeito da viola no Rio Grande do Sul e por descrever o instrumento com cordas metálicas afinadas em oitavas, temos o relato do viajante alemão Avé-Lallemant, quando de sua viagem para Alegrete. O acontecido passa-se em uma venda à margem do Toropasso, quando da chegada de um rapaz com enormes esporas de prata: “Pela porta aberta da venda, que deitava para o interior da casa, vi-o pouco depois sentado aos pés de uma jovem tocando uma guitarra de cordas metálicas, cada corda acompanhada de sua próxima oitava, o que soa muito bem.” (Avé-Lallemant, 1980, p. 313-314).

Através de narrativas de viajantes, é possível perceber detalhes de algumas práticas musicais conduzidas por violeiros. Em 1896, uma expedição chefiada pelo general José Cândido da Silva Muricy deixou a cidade de Curitiba e percorreu boa parte do Paraná, em busca das ruínas da redução jesuítica de Vila Rica, tendo navegado pelos rios Ivaí e Corumbataí, entre outros. No que tange à música, ele descreve um hilário encontro com uma Folia do Divino, assim como uma festa de fandango em que descreve desafios à viola e a dança do corta-jaca.

[...] Também ajudava nas cantigas, acompanhado de uma viola cujas notas, impossíveis, eram raspadas nas cordas desafinadas, por unhas enormes, amarelas de sarro e cigarro. [...] As cordas da viola gritavam roucas e desafinadas, à tração desesperada das unhas amarelas do bárbaro tocador, que agora percebíamos era aleijado dos dois pés. (MURICY, 1975, p. 124)

[...] – Um instantinho, Senhores! Queremos vêr nha Rita dançar o Corta-jaca com nhô Firmino, enquanto não se cansam. Um Corta-jaca, violeiro, toque um Corta-jaca!... Imediatamente as violas fizeram ouvir, quase em surdina, um ponteadado em alegre, quase um miudinho, ao mesmo tempo que os dois dançadores, em frente um do outro, êle estalando os dedos e movendo os pés num rápido movimento e ela arregaçando os lados do vestido, apenas mostrando os pés com os quais fazia,

⁵⁸ Segundo o Aurélio: **6.** *Bras. RS* Região ondulada em coxilhas, coberta por vegetação herbácea, onde predomina a pecuária, as estâncias de gado. **7.** *Bras. P. ext.* A região geográfica do RS formada pela campanha.

também, um rápido movimento de vai-vem, raspando com êles o soalho, o que produzia um agradável som de chocalho com um ritmo especial. Vagarosamente, trasladavam-se em volteios, um em tórno do outro. Ela, com surpreendente graça, e êle, com incrível entusiasmo! Dançavam no centro de uma roda formada por todos nós que os contemplávamos arrebatados pela maestria, pela graça e entusiasmo com que o faziam. (MURICY, 1975, p. 137)

Havia momentos em que os violeiros entravam na roda para fazer a *passagem*⁵⁹. *Passage* ou *passagem* eram malabarismos que os violeiros faziam com a viola em determinadas ocasiões da função. Uma *performance* em que mostravam suas habilidades, inclusive dançando e tocando ao mesmo tempo. Consistia no momento de destaque do violeiro que procurava realizar façanhas que, dificilmente, outro conseguiria. A *passagem* do violeiro podia ser também uma exibição na viola como esta *passagem* do violeiro Zeferino Rascada.

Cada uma dança do fandango tinha duas músicas correspondentes: uma que seria para dançar-se e outra para cantar-se nos pequenos intervalos que havia no decurso da dança. As diferentes peças eram tocadas na viola, da qual haviam tão bons tocadores que tiravam notas das diversas cordas desse instrumento imitando choros, suspiros e gemidos; dentre os quais tocadores destacava-se um célebre Zeferino Rascada, que arrebatando as cordas, tocava só numa (prima) as peças que queria. (JACQUES, 1979 [1883], p. 75)⁶⁰

Uma outra passagem curiosa nos conta Marcia Taborda:

O folclore do lugar inclui um pitoresco episódio [Rua das violas]⁶¹. Por volta de 1820, ficava ali a Hospedaria da Corneta, [...]. Era tão badalada, que certa noite ninguém menos que D. Pedro I apareceu por lá, claro que disfarçado, usando uma capa tipicamente trajada por paulistas. A viola soava nas mãos de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, quando um cantador principiou os seguintes versos:

Paulista é pássaro bisnau⁶²,
sem fé, nem coração:
é gente que se leva a pau,
a sopapo ou pescoção.

Enfurecido, D. Pedro I tirou a capa que lhe cobria o rosto e ordenou a seu acompanhante: Meta o pau nessa canalha! Sumiram-se todos, à exceção de Gomes da Silva, em direção de quem foi o capanga de Sua Majestade, pronto para atingi-lo com o cacete. Mas, espertamente, Chalaça o derrubou com uma rasteira antes de ser atingido. Com toda a placidez, tirou o chapéu e curvou-se, como um verdadeiro cavalheiro: 'Francisco Gomes da Silva apresenta a Vossa Alteza os seus respeitos e os seus serviços.' Dom Pedro explodiu numa gargalhada. Chalaça acabou se

⁵⁹ Em nota à Cornélio Pires, o poeta caipira Benedito Gregorio de Mendonça e Silva explica: “O mérito dos violeiros antigos, consistia unicamente em cantar com entoação e saber dançar tangendo a viola, fazendo, depois de ultimar a cantiga, diversas passagens, isto é, dançar com diversos passos e requebros de corpo que os outros dançadores não executavam; por exemplo: ajoelhar no chão, saltar para cima, de lado ou para trás, virar cambotas tocando a viola, repicar o sapateado de outro modo mais rápido; tudo, porém, no compasso certo da viola.” (PIRES, 2004, p. 49).

⁶⁰ Ainda sobre esta proeza de Zeferino Rascada em sua viola: “Vitorino Rascada [consideramos, assim como Meyer, que seja o mesmo violeiro Zeferino], (que os presidentes da província faziam questão de ouvir tocar viola), ia propositalmente rebentando, uma por uma, as cordas do seu maravilhoso instrumento, até que, só com a última, executava então o Hino Nacional.” (TEIXEIRA, Múcio, *Os gaúchos*, 2ª ed., Leite Ribeiro & Maurillo, Rio de Janeiro, 1920, Tomo I, p. 276 *apud* MEYER, 1975 p. 273).

⁶¹ A viola era instrumento popular no Rio de Janeiro em fins do século XVIII. A comprovação disto é o fato de, no centro da cidade, haver uma rua com vários fabricantes de viola. Esta rua tinha o nome de Rua das Violas. No ano de 1869 a Câmara Municipal trocou o nome da rua para Teófilo Otoni. (TABORDA, 2011, p. 54)

⁶² Pássaro *bisnau*, pessoa muito esperta e fina, com grande astúcia para enganar. (AULETE, 1925, p. 319).

tornando criado particular do futuro imperador, além de seu amigo, confidente e companheiro de noitadas.

Há quem diga que D. Pedro I também tocava viola. (2011, p. 54)

No início do século XX, já começavam a se estabelecer em São Paulo fábricas especializadas na confecção de instrumentos musicais. Estas fábricas, a partir de experiência na fabricação de violões e de inovações nas técnicas de construção (como, por exemplo, o uso de verniz, ferramentas apropriadas, maquinário, colas especiais, uso de diferentes madeiras etc.), com o tempo, foram realizando, também, modificações em suas violas, diferenciando-as dos modelos tradicionais.

A principal alteração – hoje característica comum à maioria das violas – deu-se na trasteira ou escala, que passou a alcançar a boca do instrumento e a ser colada ao tampo, formando um ressalto – escala sobreposta. Com isso, as cordas ficam mais distantes do tampo, favorecendo a ação da mão direita e, na região aguda, com trastos até a boca do instrumento, da mão esquerda.

Duas outras modificações significativas se fizeram no cravelhal, em que as cravelhas de madeira foram substituídas por tarraxas de metal, favorecendo um melhor ajuste da afinação; e no número de trastos da pestana ao pé do braço (bojo do instrumento), que passou de dez a doze.

Estas modificações foram totalmente assimiladas e acabaram por definir uma nova forma de instrumento – com características adaptadas às demandas de um novo momento para a música que estava sendo feita com a viola e a um repertório em formação.

Foto 2 - Viola caipira moderna (1986), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]

Retornando no tempo, a séculos passados, a dificuldade de se conseguir viola em algumas regiões do país, nos moldes das violas tradicionais, fez com que surgissem tipos diferentes de violas com formatos os mais diversos, notadamente a viola de buriti, encontrada na região do Jalapão, em Tocantins, feita com talos da folha desta palmeira, e a viola de cocho

encontrada no pantanal mato-grossense, cujo bojo é escavado e o tampo feito de raiz de figueira branca⁶³.

Apresentaremos fotos e desenhos dessas violas, ou de algum detalhe, no sentido de registrar e tê-los como parâmetro de comparação. São instrumentos importantes, encontrados em práticas tradicionais que estão, cada vez mais, servindo de referência para jovens músicos que buscam nestas violas caminhos de expressão artística.

Foto 3 – Violas de buriti com quatro e com cinco ordens de cordas simples, região norte do Brasil. Localização desconhecida. [Foto: André Dusek]

Foto 4 – Viola de cocho (1981) construída por Manoel Severino de Moraes, em Cuiabá/MT. [Foto: Glenio Dettmar]

Outros tipos de violas artesanais seguem, de forma geral, modelos encontrados em Portugal, como é o caso das violas de samba (*machete* e *três-quartos*), do Recôncavo Baiano, e da viola de fandango, ou viola de caixeta, encontrada no litoral sul do país. Algumas das violas-de-fandango, além do cravelhal normal, com dez cravelhas, apresentam outro pequeno cravelhal, ao lado da caixa de ressonância, em cima do braço, com apenas uma cravelha⁶⁴. A

⁶³ Cf. ANDRADE, 1981.

⁶⁴ “A maioria das violas de fandango possui uma meia corda, cuja cravelha está no corpo da viola e não no final do braço como normalmente ocorre. Esta meia corda é chamada de turina, cantadeira ou piriquita. [...] Em

corda que se prende dele ao cavalete é denominada *cantadeira*⁶⁵. Alceu Maynard Araújo discorre sobre a Viola Angrense, também do litoral sul, com sete cordas em cinco ordens, às vezes com oito cordas, a *cantadêra*, presa ao cravelhal complementar denominado de *benjamim*. “Nêste caso, a viola do caiçara⁶⁶ ficará com 8 cordas. Êste dispositivo [o cravelhal complementar] para a *cantadêra* é de nítida influência portuguesa” (ARAÚJO, 1953, p. 174).

Foto 5 - Detalhe da boca e do cravelhal adicional da viola de fandango (2000), construída por Leonildo Pereira, em Guaraqueçaba/PR. [Foto: João Saenger]

Iguape, a viola de fandango também é chamada de viola branca.” (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 24).

⁶⁵ Em Portugal a viola beiroa ou *bandurra* beiroa, encontrada no distrito de Castelo Branco deste país, apresenta este mesmo cravelhal situado na parte de cima do braço, no encontro deste com a caixa de ressonância. Este cravelhal contém não uma, como a nossa viola, mas duas cravelhas. As cordas que se prendem dele ao cavalete são denominadas *requintas* e se tocam sempre soltas.

⁶⁶ “o que nasceu e sempre ocupou o litoral de São Paulo. [...] De qualquer modo, *caiçara* parece expressar uma modalidade do termo *caipira* – correspondendo este ao homem do interior e, ao do litoral, aquele.” (SETTI, 1985, p. 15). Em 1990, Kilza Setti compôs *Missa Caiçara* para coro acompanhado de viola caiçara, rabeca e caixa. Cf. José Luiz Chamorro Ribalta (Catálogo USP) *Missa caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30082012-125503/pt-br.php>>. Acesso em 1 dez. 2013.

Desenho 3 - Cravelhal adicional em uma viola portuguesa (viola beiroa ou *bandurra*¹) e numa viola de fandango/PR. [Desenho: Julianna Bampa]

Retomando o tema em questão, mostramos as ocorrências históricas do instrumento denominado *viola* e, numa tentativa de vislumbrar como eram as violas de antanho, buscamos semelhanças e diferenças entre as violas brasileiras e as violas d'além mar, a partir dos exemplares de viola antigas que chegaram até nós. O objetivo de apresentar historicamente o instrumento torna-se pertinente para situar a viola no tempo e no espaço. Desde o século XVI ela está presente em nossas práticas musicais e o seu avivamento a partir da segunda década do século XX vem resgatar sua importância como instrumento identitário e, também, como instrumento libertário. No entanto, qual é o tipo de viola brasileira que está sendo protagonista deste amplo movimento em finais do século XX e início do XXI? É neste instrumento que nos deteremos a partir de então – a viola caipira.

3. A VIOLA DO CAIPIRA: PRECONCEITOS, REGIÃO, CARACTERÍSTICAS, MODELOS, MÚSICA

Este capítulo aborda os significados do termo *caipira* e, conseqüentemente, dos termos que agregam a palavra *caipira*, buscando com ela uma identificação – como é o caso da viola, objeto de investigação da tese. Neste sentido, inevitavelmente, vamos tratar também dos preconceitos que até os dias de hoje ainda marcam aspectos fundamentais da cultura da região

Centro-Sul do Brasil. Como já abordamos na introdução, o termo viola por si só não identifica um determinado tipo de instrumento, visto que pode ser aplicado para vários tipos de instrumentos, inclusive para instrumentos de cordas friccionadas. Como estamos tratando do instrumento encontrado na região caipira do Brasil, parece óbvio que o instrumento, na necessidade de ser claramente identificado, receba a denominação viola caipira. De fato, assim o é pela maioria dos artistas do meio e por estudiosos do universo caipira. No entanto, temos encontrado outras denominações para este instrumento, como *viola de dez cordas*, *viola brasileira*, *viola de arame* etc., na maioria das vezes evitando o termo caipira pelo preconceito que esta palavra ainda carrega.

Ora, analisando estas outras denominações: *viola de arame*⁶⁷ é adequada para designar todas as violas encordoadas com arame (cordas de metal), o que inclui a viola caipira; *viola de dez cordas*, por sua vez, englobaria vários tipos de viola, por exemplo, as violas de samba *machete* e *três-quartos* do Recôncavo Baiano; *viola brasileira* nos remeteria a todas as violas encontradas em nosso país: viola de cocho, viola de buriti, viola repentista, viola nordestina, viola de fandango, viola caipira e as violas de samba. Ou seja, sem dúvida, a denominação caipira é pertinente e, se a questão é a carga preconceituosa agregada a ela, buscamos esmiuçar o assunto e jogar luz no que tem sido feito para tirar do termo caipira significados negativos que nunca fizeram sentido, diga-se de passagem, no início do século XXI. Antônio Cândido (2001, p. 28) com propriedade já dizia: “Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo [...] e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista.”. Nada mais preciso para caracterizar o instrumento que é o tema central desta tese – a viola caipira.

3.1 O caipira: sobre a história da palavra, preconceitos e novas representações

No *Dicionário da Língua Portuguesa Novo Aurélio Século XXI*, encontramos que o termo *caipira* é de origem controvertida, possivelmente oriundo da língua tupi, tendo como principal significado: “Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros” (FERREIRA, 1999, p. 364). Como sinônimos, o

⁶⁷ No CD que, recentemente, gravei com o título *Viola de arame - composições brasileiras*, o emprego da denominação *Viola de Arame* foi pensando na construção de um repertório para todos os tipos de violas de arame daqui do Brasil e d’além mar.

autor enumera, alertando que alguns são regionais, uma boa quantidade de denominações⁶⁸. Ou seja, de maneira geral, essas palavras são denominações para o homem rural brasileiro, sendo que várias delas revelam um caráter depreciativo formulado a partir de valores citadinos.

De acordo com J. L. Ferrete, para muitos filólogos, caipira é expressão de terminologia desconhecida, mas acrescenta, “Silveira Bueno, todavia, atribui o vocábulo à contração das palavras tupis *caa* (mato) e *pir* (que corta), no sentido completo de cortador de mato” (FERRETE, 1985, p. 21).

Sobre a denominação e o seu significado, “Já que mais do que tudo o nome é a janela da identidade” (BRANDÃO, 1983, p. 9), acrescentamos a definição de Cornélio Pires.

Por mais que rebusque o “etymo” de “caipira”, nada tenho dedusido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos no tupy-guarany “capiãbígua”. Caipirismo é acanhamento, gesto de occultar o rosto: neste caso temos a raiz “Cai” que quer dizer: “Gesto do macaco occultando o rosto”. “Capiária”, quer dizer o que é do mato. “Capiã,” de dentro do mato: faz lembrar o “capião”, mineiro. “Caapi” – “trabalhar na terra, lavrar a terra” – “Caapiára”, lavrador. E o “caipira” é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais acceitavel, pois “caipira” quer dizer “roceiro”, isto é, lavrador. Sinonimos de “caipira” conheço apenas os seguintes – “Capião”, em Minas; “queijeiro” em Goyaz; “matuto”, Estado do Rio e parte de Minas; “mandy”, sul de São Paulo, guasca ou gáucho no Rio Grande do Sul; “tabaréu”, Districto Federal e alguns outros pontos do país; “caiçara”, no litoral de São Paulo e em todo o país, “sertanejo”. (PIRES, 1987, p. 209-210)

Como vemos, analisando a etimologia de palavras afins, Cornélio consegue abarcar um universo de significações que nos remete ao homem que lida com a terra e, assim como o entendimento de Sampaio, “o envergonhado, o tímido” (*apud* CASCUDO, 1984, p. 177), traços da personalidade deste homem.

Avançando um pouco mais na complexidade que o termo vai adquirindo, vamos às definições de um importante dicionário de Portugal. Em sua 2ª edição, o *Diccionario Contemporâneo da Língua Portuguesa* traz para o vocábulo *caipira* a seguinte definição: “constitucional (conforme, depreciativamente, o apelidava o realista, nas luctas de 1828-34). // (Minho) Avarento, sovina. // (Bras.) rustico; labrego; homem da roça ou do mato” (AULETE, 1925, P. 376).

⁶⁸ araruama, babaquara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocudo, brocoió, bruaquero, caapora, caboclo, caburé, cafumango, caiçara, cambembe, camisa, canguai, canguçu, capa-bode, capiau, capicongo, capuava, capurreiro, cariazal, casaca, casacudo, casca-grossa, catatua, catimbó, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, jeca, jacu, macaqueiro, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, mano-juca, maratimba, mateiro, matuto, mixanga, mixuango ou muxuango, mcorongo, moqueta, mucufo, pé-duro, pé-no-chão, pioca, piraguara, piraquara, queijeiro, restingueiro, roceiro, saquarema, sertanejo, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbela ou urumbeva (FERREIRA, 1999, p. 364).

A primeira definição deste verbete trata da guerra civil portuguesa, a guerra dos dois irmãos, uma disputa pela sucessão real, em 1826, que se deu após a morte de João VI⁶⁹.

Verifica-se a utilização do vocábulo *caipira* pelos realistas, seguidores de Dom Miguel, para caracterizar os rivais constitucionalistas, simpatizantes de Pedro I, imperador do Brasil (futuro Pedro IV de Portugal, que venceu a disputa), sejam estes simpatizantes portugueses ou brasileiros.

Sobre a segunda acepção, utilizada no Minho, Câmara Cascudo (1984, p. 177) defende que é comum, tanto no Brasil como em Portugal, palavras de um país adquirirem sentidos diferentes no outro. Em todo caso, apesar de a palavra adquirir outro significado (avarento, sovina), verifica-se também o caráter depreciativo dado ao vocábulo.

Sobre a terceira acepção, podemos citar, respaldando-a, a definição de Valdomiro Silveira (1962, p. 143): “O homem ou mulher que não mora na povoação; que não tem instrução ou trato social; que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público.”.

Mas vamos à definição de alguém que conviveu com a cultura caipira no início do século XX e que representou importante papel na construção de outro entendimento sobre o caipira. Cornélio Pires dedicou sua vida à divulgação da cultura caipira, angariando respeito e admiração.

O caipira é um obscuro e é um forte!

Eil-o tangendo suas “tropas” cargueiras, empoeiradas ou cobertas de lama, pelos caminhos tortuosos e esburacados, furando matas virgens, galgando montanhas ásperas, vadeando rios revôltos e pestíferos, afrontando pantanaes e “atoledos”, atravessando campos, vencendo dezenas de leguas a pé ou arcado e molengão sobre o burro “manteúdo”, ao monotono “belém-belém” do sino pendurado ao pescoço da madrinha ruana!

É duro e constante na luta! Conforto? Deixal-o aos da cidade...

E, por isso, ha de vencer, mesmo contra a vontade do “civilisado” que o avilta e o cobre de apodos e defeitos. (PIRES, 1987, p. 4-5)⁷⁰

Anteriormente, em 1766, Luís António de Sousa Botelho Mourão, mais conhecido por Morgado de Mateus, então governador de São Paulo, em carta ao poderoso Sebastião José de Carvalho e Melo, então Conde de Oeiras (logo depois Marquês de Pombal), já antecipava avaliações semelhantes àsquelas de Cornélio Pires sobre o caipira: “são Robustos, fortes, e Sadios, e Capazes de Sofrer os mais intoleráveis trabalhos”⁷¹.

Corroborando esta frase de Morgado de Mateus sobre os paulistas, um pouco antes, em 1754, publica-se em Lisboa o livro do missionário apostólico Ângelo de Sequeira, natural da cidade de São Paulo, *Botica Preciosa e Thesouro Precioso da Lapa*, que traz no prólogo:

⁶⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Civil_Portuguesa

⁷⁰ Cornélio Pires em seu livro de 1921, *Conversas ao pé do fogo*, define quatro tipos de caipira: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato (PIRES, 1987 [1921], p. 11-35).

⁷¹ Carta existente no Arquivo Público do Estado *apud* CÂNDIDO, 2001, p. 53.

Algum astro desconhecido ainda das observações astrológicas domina sem dúvida no horizonte da cidade de S. Paulo, o qual com influxos muito ativos inclina os ânimos dos Paulistas, seus habitantes, não só a serem nobres, mas altivos, não só valorosos, más temerários, não só laboriosos, mas exploradores, não só obedientes, mas hoje também obedientíssimos, não só desprezadores de cabedais, mas também ambiciosos de honras. Esta união de circunstâncias que neles concorrem, os moveu desde o princípio de sua povoação a deixarem o cômodo das suas casas, a custa das suas próprias vidas, e fazendas. A este fim entraram pelos intrincados dos bosques, de que estavam provados aqueles vastíssimos sertões, e abatendo altas, e grossas árvores, abriram caminhos, atravessaram caudalosos rios, combateram com os bárbaros habitantes das suas margens, devastaram os animais ferozes, que os acometiam nos matos, e destruíram bichos formidáveis, e venenosos, com as mesmas armas que levavam para a sua defesa, granjearam caçando, o seu próprio sustento, e alimento. Entranhados em países estéreis da sua pátria, acabado o provimento da pólvora, e chumbo, com que saíam com ela munidos, levando nas bocas das armas o remédio para as suas [bocas], e achando-se sem os meios precisos para a caça, os constringia a fome a nutrir-se, comendo raízes de árvores, e de plantas desconhecidas, cuja venenosa qualidade os condenava a uma arrebatada morte.

Outras vezes morriam os paulistas despedaçados nas unhas, e garras dos Tygres, e das onças, e a muitos engoliram as cobras, especialmente as chamadas Boiguaçus, e Jiboias, e Sucuris, ou cobras de Boi, que de ordinário são de vinte palmos de comprimento, e algumas de muito mais, as quais se fingem de sorte, que parecem árvores, ou paus secos, e quando querem matar a qualquer homem, ou animal do mato, ou do campo, passando perto delas, assentam ou plantam as suas caudas como raízes na terra, e ficam como imóveis, e passado qualquer homem, ou animal por perto, se lhes lançam, e enroscando-se nele velozmente, o vão apertando e trincando lhe os ossos com uma tal força constrictiva como qualquer cobra enroscada em um coelho, lhe fazem tão brandos os ossos, como cera, e o levam à margem do rio, ou lagoa, e pouco a pouco lambendo e chupando o metem no ventre. E se acaso algum homem ferido cai em certas lagoas ou rios, em um abrir e fechar de olhos ficou consumido sem aparecer mais vestígios do que o rio tinto em sangue, porque uns peixes, que na língua Brasílica lhe chamam *Piranhas* que no idioma português se chama *peixe tísoura*, dão tais dentadas no corpo, que com ossos e carne despedaçam tudo por terem os dentes como navalhas. (SEQUEIRA, 1754, prólogo)

Já numa definição mais recente, praticamente um século após Cornélio Pires, Francisco van der Poel, o Frei Chico (2013, p. 159), no seu *Dicionário da Religiosidade Popular*⁷², apresenta outro viés de entendimento: “Portador de uma cultura rural de tradição oral e rica, mas ignorada pela sociedade e pela cultura oficiais nas quais seu saber e sua religião são considerados *folclore*”. Nesta definição, Frei Chico lamenta a desconsideração da sociedade urbana pelo homem rural. Uma realidade costumeira, no sentido da depreciação do caipira pelos habitantes do meio urbano; mas quando Frei Chico se refere à ignorância da “cultura oficial”, entendemos que sua definição se aproxima daquela de Cornélio Pires – “o caipira é um obscuro”.

Sobre esta definição de Cornélio Pires do caipira, o que salta aos olhos é, realmente, a frase com que ele inicia, “O caipira é um obscuro e é um forte”, parafraseando o escritor Euclides da Cunha “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1997, p. 129).

O que Cornélio Pires quis dizer com obscuro?

⁷² Cf. POEL, 2013.

Vejamos as narrativas de viajantes no século XIX sobre o habitante rural de São Paulo. Não raro em observações fortuitas, descrevem-no de forma simplória. Segundo Auguste de Saint-Hilaire (1976 [1851], p. 138), “notam-se nos traços de algum deles os caracteres da raça americana, seu andar é pesado e eles têm um ar rústico e desajeitado. Os citadinos têm pouca consideração por eles, designando-os pelo injurioso apelido de caipiras”.

Será que desde então ocorre alguma dificuldade na compreensão da cultura do homem rural, suas crenças, seu imaginário, seus valores morais, sua sociabilidade?⁷³

Retomando a minha posição de violeiro pesquisador, uma vez mais utilizo de minha vivência para refletir sobre aspectos da minha cultura, da cultura caipira. Iniciamos pesquisas de campo há mais de trinta anos com o intuito de compreender e assimilar as técnicas de viola com velhos violeiros, os violeiros da tradição, que pudemos conhecer pessoalmente. Queríamos saber da presença da viola nas práticas populares. Verificamos ao longo dos anos que, se na parte das técnicas de viola eu não teria dificuldade de assimilação, por outro lado, em relação aos significados essenciais das funções ritualísticas (devocionais ou não), como, por exemplo, a Folia do Divino, a tarefa já não seria tão simples. Havia nestas funções algo além do real, as pessoas que participavam cumpriam, cada qual a seu modo, o que herdavam da tradição. Ou seja, é como se o ritual fosse a extensão no tempo presente de algo que teve início em tempos ancestrais e que vinha sendo perpassado através das gerações.

Como exemplo disso, disse-me, certa vez, o guia de uma das Folias de Reis de Campina Verde, Pedro Ataíde, assim que iniciei minhas pesquisas: “Na folia é assim, primeiro a devoção, depois a distração”. Demorei a entender que ele não dizia de ordem de prioridade, que era como se dava nas funções, e sim de uma espécie de dimensão hierarquizada. Os cantos devocionais constituem a parte principal da função, mas nem por isso as danças são de somenos importância, tanto é que somente as danças da divindade são permitidas. Pelo menos assim eram as folias no “sistema antigo” (expressão dos próprios foliões se referindo às folias de antes deles), quando os foliões ainda seguiam os preceitos de seus mestres e cumpriam todos os ritos se reportando à tradição. O guia Jorge Bernardes da Silva⁷⁴, assim como outros foliões, costuma se utilizar da expressão “eu apenas cumpro”, quando não consegue explicar determinados fundamentos do ritual. Uma folia de Reis dependendo da região, podia ter como danças da divindade o catira, o lundu, o quatro, a

⁷³ Cf. MARTINS, 2004.

⁷⁴ Cf. Transcrição para pauta musical de uma toada da Folia de Reis do guia Jorge Bernardes da Silva, *Viagem dos Reis*, no anexo F.

curraleira, a sussa⁷⁵. Por outro lado, havia os pagodes, tipos de bailes desvinculados das funções devocionais que ocorriam em ocasiões como o *mutirão*⁷⁶, e celebrações das mais diversas.

Apesar de ter sido bem acolhido por vários grupos em todos esses anos, eu sempre era um “de fora”, interessado em algo que eles faziam desde que se entendiam por gente. Algo que existia desde sempre, perpetuado de geração em geração.

Se, para mim, que sou caipira, violeiro, de uma cidade do triângulo mineiro, por ter sido criado afastado das práticas populares de minha região, encontro coisas obscuras na minha própria cultura, imagine um viajante europeu de passagem pela região caipira. Por outro lado, fazer parte dos rituais não garante que as experiências e entendimentos internos a essa cultura sejam todos vividos do mesmo modo. Há uma diversidade interna de experiências, conhecimentos e posições no interior desse universo caipira. E mais, esse próprio universo vive também transformações, ampliações, entre elas, sua valorização como cultura, identidade e adaptações às novas circunstâncias.

Dando continuidade, ainda sobre o caipira, Carlos Rodrigues Brandão nos propõe uma reflexão.

“Camponês”, “caboclo”, “caipira”, “roceiro”, “sertanejo”, “capião”... com que nomes e símbolos reais ou ilusórios essa gente rural dos sertões de ontem e de agora habita o seu imaginário e o meu, leitor? Que homem caipira real existiu e existe ainda hoje em São Paulo e que personagem dele há dentro de cada um de nós? O lavrador rústico cuja lavoura substituiu a dos índios? O Jeca Tatu? O povoador de sucessivas áreas de fronteira? Os tipos engraçados de Mazzaropi e Alvarenga-e-Ranchinho? (BRANDÃO, 1983, p. 7)

Continuo a provocação de Brandão sobre que tipo de caipira de ontem ou de hoje habita o imaginário de cada um de nós. O violeiro Tião Carreiro, do pagode de viola? O violeiro Almir Sater, das novelas Pantanal e Rei do Gado? A Inezita Barroso, do *Viola Minha Viola*? O compositor Renato Teixeira? A cantora Paula Fernandes? O violeiro Paulo Freire? A Bruna Viola? Com as gerações se sucedendo, é inevitável que os personagens que irão habitar o imaginário de cada um sejam diferentes. E ainda haverá o caipira mítico construído a partir de reminiscências de um passado fantasioso, heroico, diferente das significações negativas do passado. A propósito, Ariowaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, nos diz:

[...] É o tal caso do Monteiro Lobato ter feito para o Candinho Fontoura vender o seu remédio lá contra amarelão e outras doenças, tal... Daí que criou um símbolo negativo. Enquanto o gaúcho se veste de uma maneira toda espetacular, e mesmo o nortista com sua roupa de couro que custa um dinheirão e tal, o nosso aqui quando num era banguela botava uma cera no dente para ficar parecendo banguela, para

⁷⁵ São danças coletivas cada qual com suas características. Cf. Gravações de pesquisas de campo da *Série Cultura Popular Viola Corrêa*. Disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/listar/ano#>>. Acesso em: 7 jan. 2014.

⁷⁶ *Mutirão* é uma forma de ajuda coletiva a um membro da comunidade que está em dificuldades.

ficar parecendo um tipo ridículo e assim por diante. De modo que foi um tipo criado pra vender remédio e isso deturpou demais a imagem.⁷⁷

Assim, à medida que o entendimento do que vem a ser o caipira se aprofunda e se alarga, retomamos a questão da definição com foco no processo civilizatório.

O caboclo nativo dos sertões paulistas; o mineiro (desiludido com a escassez do ouro) em busca de novas terras pra sobrevivência; o roceiro itinerante e desbravador das matas, provindo da região do Planalto de Piratininga; o italiano imigrante logo acaipirado, eis, grosso modo e dessa forja, o caipira de São Paulo. (SANT'ANNA, 2009, p. 316)

Nesta curiosa definição de Romildo Sant'Anna, o “caipira” se constitui não só de paulistas, mas de mineiros e de italianos, ou seja, já começa a incorporar outros elementos culturais e isto já nos mostra que o entendimento do que seja *caipira*, inevitavelmente, irá se modificar no decorrer do tempo.

Cornélio Pires, num anúncio de jornal de Ribeirão Preto, de 1916, assim divulga seu evento caipira, citando sambas caipiras, caipiras turcos e italianos, entre outras informações:

Os caipiras - Acha-se nesta cidade e deu-nos o prazer de sua visita o conhecido poeta e conferencista Cornélio Pires, o autor de “Musa Caipira” que se tornou popular em São Paulo e Minas pelas chistosas conferências sobre os caipiras, assim como pelos seus versos e outros trabalhos consagrados á vida sertaneja. Amanhã o nosso distinto hospede fará uma conferência no Paris Theatre, após a sessão cinematographica, discorrendo sobre o seu assumpto predilecto: caipiras italianos e turcos, caipiras de São Paulo, poetas caipiras, versos humorísticos e sambas e tudo o mais que possa completar o caipira. (Jornal A Cidade, 1º de setembro de 1916)

De fato, a realidade da vida no campo vai se alterando de diversas formas, e com ela os costumes, numa permanente adequação aos novos tempos. A energia elétrica na maioria das propriedades rurais do Centro-oeste/Sudeste revolucionou o mundo caipira. Só para citar um exemplo de mudança radical, o leite, que até pouco tempo, final do século XX, era tirado manualmente e transportado em galões de 50 litros, atualmente, é tirado mecanicamente e armazenado em tanques de resfriamento de grande capacidade na maioria das propriedades rurais da região Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil. Assim, melhorias nas condições de vida do meio rural, mudanças na vida das pessoas que deixaram o campo para vir morar nas cidades, criações artísticas das gerações citadinas de origem rural, o caipira mítico – são realidades que vêm modificando o “olhar” do citadino e do próprio caipira sobre o universo caipira.

Não podemos esquecer caipiras de nascimento, como Monteiro Lobato, e seus curiosos paradoxos. É conhecido o mau humor de Monteiro Lobato em relação ao futurismo artístico mais pioneiro no Brasil. Lembremo-nos de sua crítica arrasadora, contrária à exposição de Anita Malfatti (e que tão triste deixou a então jovem artista) – publicada no

⁷⁷ Depoimento de Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado, para Aramis Millarch, Curitiba, 25 de maio de 1979.

jornal *O Estado de São Paulo*, em 1917, com forte repercussão àquela altura junto ao público paulistano. Mas hoje, este deslize de crítico apenas faz com que Monteiro Lobato esteja sempre lembrado entre os desmentidos pela história da arte (não obstante suas posteriores retratações). Se por um lado ele era um crítico da então vanguarda artística, portanto, um crítico da modernidade, inventou, por outro lado, um personagem como o Jeca Tatu como exemplo do desleixo e da pasmaceira do homem do interior paulista. Símbolo de uma indolência e de um atraso cultural, Monteiro Lobato descrevia o caipira por sua ignorância e por seus males sofridos. O escritor queria melhorar, curar, transformar o caipira atrasado em alguém civilizado, moderno e com higiene, ou seja, um homem limpo⁷⁸. Aliás, não é de hoje que as questões de saúde sempre esbarram em problemas de modernidade, basta lembrarmos dos milhares de casas, igrejas e demais construções coloniais brasileiras demolidas porque, segundo os sanitaristas da Velha República, eram insalubres. Ou seja, Monteiro Lobato criticava uma Anita Malfatti em sua modernidade, ao mesmo tempo em que também criticava o caipira por seu suposto atraso cultural.

Deixando a difícil hermenêutica em torno do conceito de modernidade em Monteiro Lobato, já que aquele era outro *Zeitgeist* (espírito de uma época), e pensando o caipira atual, nota-se que talvez já esteja sendo compreendido enquanto gerador de riquezas e que expande a todo momento seu universo cultural. Seus descendentes têm oportunidades de trabalho e de estudos, vivem nas cidades, inovam na arte e, principalmente, se orgulham de sua origem. O caipira deixa de ser caricato num sentido pejorativo para ser um agente de transformação da sociedade brasileira. Mesmo assim, por estranho que pareça aos olhos da maioria, ainda há preconceito contra o homem rural da atualidade, um estigma depreciativo na palavra *caipira* a ser vencido.

A expressão musical do mundo rural envolve a música instrumental, os solos e as canções – cantadas em duplas, coros ou solos. A palavra, a poesia, os causos, as letras, a fala são elementos fundamentais de nossa cultura caipira. Neste sentido, vale ressaltar que o preconceito, além da depreciação, pode influir em certas ações, tornando-o ainda mais nocivo. Sobre este aspecto de ignorar ou mesmo de excluir o *caipirismo*, nos conta Ferrete.

Em julho de 1937, por sinal, organizou-se em São Paulo um congresso de Língua Nacional Cantada (entre os dias 7 e 14), no qual se buscou discutir em especial os vários modismos linguísticos que começava, a tomar conta do país, havendo uma longa sessão que cuidou do caipirismo. Ao fim e ao cabo, congressistas como Antenor Nascentes, Cândido Jucá Filho, Manuel Bandeira, Júlio de Mesquita Filho e Gomes Cardim concluíram pela adoção nacional do “modo de falar carioca” que seria, segundo a maioria, o “ideal”. O caipirismo não chegou a ser criticado frontalmente, mas, pelo que se depreendeu das conclusões do congresso, ameaçava a

⁷⁸ Cf. Monteiro Lobato, *Urupês* [1918].

pureza da língua, com sua alienação crescente. Era um “modismo” perigoso, embora característico, de consequências “retrocessivas”. (Ferrete, 1985, p. 57-58)⁷⁹

Amadeu Amaral, por sua vez, nos conta que na virada do século XIX para o século XX havia um dialeto bem pronunciado no território da antiga província de São Paulo. O *falar caipira*, de acordo com este autor, “dominava em absoluto a grande maioria da população e estendia a sua influência à própria minoria culta”.

Quando se tratou, no Senado do Império, de criar os cursos jurídicos no Brasil, tendo-se proposto São Paulo para sede de um deles, houve quem alegasse contra isso o linguajar dos naturais, que inconvenientemente contaminaria os futuros bacharéis, oriundos de diferentes circunscrições do país. (AMARAL, 1976, introdução)

Os tempos mudaram e com ele os costumes e as interações sociais. Se antes as pessoas viviam praticamente isoladas, com vizinhos distantes, encontrando-se apenas nas festividades religiosas, com o passar do tempo, com as povoações se formando, com interações sociais mais frequentes, um tipo de vida, de valores, foi se estabelecendo, se ampliando. Sendo forjado e atualizado sempre. Uma cultura caipira que, nos tempos modernos, transcende o mundo rural se tornando citadina e, de certo modo, quase mítica, até mesmo como um ideal de vida. Neste aspecto, contrapondo-se a qualquer tipo de preconceito.

3.2 O caipira e sua região

Na tentativa de identificar uma região no Brasil tida como *caipira*, vamos buscar alguns entendimentos sobre o homem caipira e sua fala na tentativa de estabelecer, grosso modo, uma ideia da *região caipira* onde a viola caipira teve seu avivamento e, nesse processo, o seu trânsito para diferentes classes sociais e para outros estilos musicais.

Sobre a valorização da identidade caipira no Brasil de hoje, nos conta José de Souza Martins (2004, p. 197) que a culinária e a música caipira “são as sobrevivências culturais de maior êxito na medida em que foram adotadas por outros grupos sociais”. No que diz respeito à viola, o seu avivamento se deu da mesma forma e esse avivamento, por sua vez, vem contribuindo de forma significativa para uma maior valorização do caipira e de suas coisas.

A viola caipira é o instrumento utilizado nas manifestações musicais tradicionais, ou seja, nas práticas populares da região Centro-Sul do nosso país, região de influência da cultura

⁷⁹ Em relação à linguagem, há um debate intenso e contemporâneo sobre a incorporação e aceitação de particularismos e de crítica ao “preconceito linguístico”. Cf. BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 1999.

caipira, como nos diz Antônio Cândido em seu texto *O Mundo do Caipira*⁸⁰.

[...] na extensa gama dos tipos sertanejos brasileiros, poderia ser considerado “caipira” o homem rural tradicional do Sudoeste e porções do Centro-Oeste, fruto de uma adaptação da herança portuguesa, fortemente misturada com a indígena, às condições físicas e sociais do Novo-Mundo. Na verdade, o caipira é de origem paulista. É produto da transformação do aventureiro seminômade em agricultor precário, na onda dos movimentos de penetração bandeirante que acabaram no século XVIII e definiram uma extensa área: São Paulo, parte de Minas Gerais e do Paraná, de Goiás e de Mato Grosso, com a área afim do Rio de Janeiro rural e do Espírito Santo. Foi o que restou de mais típico daquilo que um historiador grandiloquente mas expressivo chamou de ‘Paulistânia’.

Somando-se a esta temos outras definições, como a da musicóloga Martha Tupinambá de Ulhôa⁸¹, “música caipira é a música da região que compreende o sul de Minas e triângulo mineiro, interior de São Paulo, norte do Paraná, ou seja, onde vivia o caipira”. Regredindo no tempo, ainda sobre região, “Tinham sido os paulistas os descobridores de Goiás, Cuiabá e Mato Grosso e até o ano de 1748 estas vastas regiões fizeram parte da Capitania de São Paulo” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 44). E ainda Julieta de Andrade:

A análise dos aspectos aqui enfocados, como dos outros sobre os quais versa meu estudo direto, leva-me a constatar os mesmos traços fundamentais de criatividade e aceitação coletiva, tanto na gente de Mato Grosso como na de São Paulo, incluindo-se sul de Minas e sul de Goiás. Há uma unidade cultural tão evidente, que torna obsoleta qualquer cogitação passada sobre áreas culturais; é o mesmo homem brasileiro, com sua feição espontânea característica, que habita estados diferentes, separados apenas por limites geográficos, mas profundamente unidos por consonância folclórica. (1977, p. 94)

Com relação aos vícios e modismos que afetaram a língua-mãe, ou seja, numa maneira própria de se comunicar, Agenor Silveira, em julho de 1920, no prefácio da primeira edição do livro *Os Caboclos*, de Valdomiro Silveira, delimita uma região que tem a ver com a região *caipira* definida por Antônio Cândido e que inclui metade de São Paulo, sul de Minas Gerais, trechos do Paraná e parte do Rio de Janeiro, perfazendo uma área de duzentos mil quilômetros quadrados.

Atualmente, esta influência histórica paulista ainda se faz presente pela importância cultural da capital do estado de São Paulo, principalmente, no que diz respeito ao mundo da viola⁸². E mesmo antes, por exemplo, no período áureo do rádio, a capital de São Paulo exercia, diretamente ou indiretamente, uma grande influência sobre esta região.

[...] Até cerca de vinte anos [por volta de 1965], dependendo da frequência de ondas médias onde atuasse a emissora, a maior potência permitida no Brasil era de 50 quilowatts (ou 50 mil watts) e, mesmo assim, em centros de grande população. As chamadas estações interioranas mereciam no máximo uma potência de antena de 1 quilowatt, mas, em geral, ficavam nos 250 watts, o que lhes permitia alcance de recepção em torno de 30 quilômetros quadrados, mas, ainda assim, na dependência

⁸⁰ *Caipira – raízes e frutos*, Estúdios Eldorado LTDA, coord. musical Aluizio Falcão, 1980. *Long Play*.

⁸¹ Cf. Entrevista realizada em 4 ago. 2013 no apêndice B.

⁸² “É por isso que a essa música de sons ligados à área da viola caipira – que abrange a vasta região Centro-Sul, compreendida por quase todo o estado de São Paulo, parte do interior do estado do Rio e ainda grandes espaços de Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso – viria juntar-se nos últimos anos do século XX uma ‘música nordestina’ também fabricada a partir do eixo Rio-São Paulo, e desde à década de 1960 denominada amplamente de ‘música de forró’.” (TINHORÃO, 2001, p. 174)

da localização da antena e da própria frequência em que atuasse, cuja saturação pela proximidade de emissoras mais potentes podia obliterar-lhe a audiência. Isso significa, em outras palavras, que as emissoras chamadas ‘de interior’ viviam subjugadas como potência de transmissão pelas dos grandes centros – as de capital, enfim. É bem conhecido o exemplo da já mencionada Rádio Nacional do Rio de Janeiro, cuja potência (50 quilowatts) e privilegiada frequência em ondas médias (980 quilociclos, hoje quilohertz) faziam-na a mais ouvida em todo o interior do Estado de São Paulo e boa parte dos Estados de Minas e Bahia. O mesmo, então, ocorria com a Tupi de São Paulo, que chegava robustamente a todos os Estados do Sul, percorrendo-lhes gloriosamente o imenso interior. (FERRETE, 1985, p. 115)

A intenção de mostrar as áreas que os pesquisadores delimitam para a fala caipira se justifica pelo fato de as práticas musicais tradicionais estarem fundamentadas principalmente na poesia (além da música e da dança). Neste aspecto, podemos observar que as áreas são praticamente as mesmas. Uma enorme região onde se forma uma cultura, a *cultura caipira*⁸³, que vai adquirindo “sotaques” ao longo do tempo e cujas fronteiras são apenas estimadas, visto que engloba o estado de São Paulo e partes de outros estados e que, para fins deste trabalho, estamos denominando de região Centro-Sul.

3.3 O caipira e sua música

A música e o canto roceiros são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e prisioneiro. O canto caipira comove, despertando impressões de sanzallas e tapéras, Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos. (PIRES, 1987, p. 8)

A música do caipira de agora ainda é triste, ainda é alegre, ela ainda existe no cotidiano familiar? Estou me referindo à música como lazer, despreocupada, descompromissada com rigores técnicos, nas rodas de viola, nas reuniões informais, nos encontros de amigos; coretos⁸⁴ e saraus com músicas de outros tempos e músicas recém-criadas. Um fazer musical livre de exigências, o tocar e o cantar no ato da diversão – uma viola, um violão, qualquer ou nenhum instrumento. O fato é que a música antes da era do rádio facilmente acontecia, seja no ambiente familiar, seja nos botecos, vendas, onde houvesse um ajuntamento de pessoas.

Em determinado momento, mais precisamente do segundo quartel do século XX em diante, a prática musical repassada através das gerações, como cantigas, modinhas, toadas,

⁸³ Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira” (CÂNDIDO, 2001, p. 45).

⁸⁴ Pequenos coros, espontâneos, em reuniões familiares. Cf. **Nossos avós contavam e cantavam**: ensaios folclóricos e tradições brasileiras, Angélica de Rezende, 3ª ed., s/d.

*cantorios*⁸⁵, foi sendo acrescida com músicas que se tornavam conhecidas por sua difusão nos programas de rádio. A todo momento, novas músicas iam sendo incorporadas ao cotidiano das pessoas, na medida em que iam sendo aceitas e assimiladas. No entanto, o que lamentavelmente ocorreu como consequência foi que as criações espontâneas decorrentes de um fazer musical coletivo, rotineiro, foram se escasseando. As novidades chegavam a todo momento pelos programas de rádio: grandes cantores e cantoras, compositores inspirados e inovadores, músicas diversas. Ficava difícil para os músicos não artistas, pessoas comuns, que tinham o dom da música e que eram saudados por suas criações, comporem novas músicas. Havia uma intimidação no ar.

Nos programas de rádio, uma parte destas músicas era apresentada ao vivo e uma outra parte através de discos. Nos primórdios das gravações em discos, a tecnologia permitia que uma interpretação musical fosse gravada e reproduzida quase de maneira idêntica através de aparelhos apropriados, mas com certas limitações, principalmente no que diz respeito ao tempo de duração. As limitações de tempo dos discos de acetato, de 78rpm, que suportavam um tempo de música de aproximadamente 3 minutos de cada lado, acabaram determinando adequações por parte de quem fazia e estabelecendo um costume da parte de quem ouvia. Um outro fator limitador foi quanto à dinâmica, que foi praticamente suprimida. No início, principalmente para as pessoas do meio rural acostumadas com músicas de longa duração e eventos com grande espectro de dinâmica (como identificação de ruídos nas matas, percepção seletiva e comparativa de todos os instrumentos de uma Folia de Reis, por exemplo), as músicas com estas limitações se apresentavam de forma bem diversa da música a que estavam acostumadas.

É interessante observar, e isto encontramos quando das pesquisas de campo, que o tempo de execução de uma música para dança, seja individual, de par ou de grupo, variava de acordo com o tipo de função ou com o ânimo dos dançadores. Nas gravações que fazíamos, de solos de lundus, por exemplo, eu tinha sempre que sinalizar para o violeiro parar de tocar, pois senão ele ficava repetindo o mesmo toque indefinidamente. Lembro-me que quando iniciei minhas pesquisas de campo, em 1977, o violeiro Erasmo Dias, da região do Douradinho, município do Prata, Minas Gerais, só parou o toque quando a fita do gravador chegou ao fim. Trocamos a fita e ele perguntou se continuava com o mesmo toque ou se queria outro.

⁸⁵ O termo *cantorio* é utilizado pelos foliões do estado de Goiás e pelos da região noroeste do estado de Minas Gerais. São versos que os cantadores entoam em louvor à sua devoção. Por ser bem específico será o termo que utilizaremos nesta tese quando nos referirmos aos cantos devocionais. O termo geralmente usado é *cantoria*, que é empregue para qualquer tipo de prática vocal.

Na minha cidade natal, Campina Verde, na época de minha adolescência, década de 1970, participei de alguns pagodes, bailes rurais, nas fazendas da região, e o que definia a duração da dança eram as circunstâncias da própria função. Por exemplo, o esvaziamento do salão de dança ou quando as pessoas que dançavam queriam um outro tipo de dança. As pessoas pediam determinadas músicas ou um ritmo específico, que podia ser xote, arrasta-pé, mazurca, valsa, samba, baião ou rasqueado.

A definição dada pelo sociólogo José de Souza Martins para música sertaneja, diferenciando-a da música caipira, em outras palavras, diz respeito a este momento – a música chegando às pessoas do interior através de aparelhos eletrônicos. Assim, a música sertaneja, de acordo com ele, seria os variados tipos de música surgidos com a indústria fonográfica. Segundo sua definição:

Ao contrário, a música sertaneja diferencia-se da música caipira a começar porque o referencial da sua elaboração não é realidade do mesmo tipo daquela, constituída da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo desta última. Em segundo lugar, porque a música caipira é meio, enquanto que a música sertaneja é fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada. Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental. (MARTINS, 1975, p. 113)

Sobre a diferenciação da música caipira com a música de origem caipira gravada em discos, nesta mesma linha de pensamento de Martins, podemos citar outro sociólogo, Waldenir Caldas: “Ao contrário da música sertaneja, a música caipira é sempre acompanhada de coreografia. A rigor, não podemos entendê-la sem a parte cênica. Música e coreografia é que formam o todo dos ritmos caipiras como o fandango, cururu, jongo, cana-verde, cateretê, etc.” (1977, p. 81-82). Mais adiante, ele conclui, “a música caipira, bem ou mal, ainda possui a função de evitar a desagregação social do caipira paulista através das manifestações lúdicas, profissionais e religiosas.” (1977, p. 145).

Em outras palavras, a diferenciação de Martins e Caldas sobre música caipira e música sertaneja decorre de duas realidades distintas da relação das pessoas com a música. A primeira é o papel da música como mediadora das relações sociais, sendo fundamental para a agregação dos habitantes de regiões rurais; a segunda é a música fortuita, desgarrada das pessoas, acessada através de um aparelho eletrônico. Uma transformação na relação das pessoas com a música, sem precedentes, que foi conquistando mais e mais pessoas e, como consequência inevitável, o hábito de se fazer música como distração foi desaparecendo. As pessoas das comunidades rurais, de povoados e vilas, que tinham o dom da música, violeiros,

cantadores, até então fundamentais na vida social das pessoas, foram perdendo o seu papel e a importância que tinham. A música não dependia mais de alguém que a fizesse. Qualquer pessoa podia ter em casa um aparelho que tocava música, através de disco, e músicas de todo o tipo, músicas nunca antes ouvidas. E mais, podiam ter um outro tipo de aparelho, o rádio, para ouvir pessoas falando de diversos assuntos, apresentando músicas, dando recados de outros lugares, mostrando novas músicas, dizendo de remédios que curavam e, tudo isso, sem atrapalhar uma grande parte das lidas do cotidiano rural⁸⁶. E assim, entramos numa nova era, a era da comunicação de massa, que vai ser importante para o avivamento da viola no Brasil – o tema central de nossa tese.

As programações das emissoras brasileiras refletem a variedade de gostos que permeia a dimensão estético-recreativa de uma cultura como a nossa, onde o urbano e o rural, o nacional e o internacional, o regional e o cosmopolita, tudo se amalgama em complexos acentuadamente heterogêneos. Nesta heterogeneidade, o máximo que se consegue apreender são tendências que ganham ênfase neste ou naquele momento, às vezes sob a ação de fatores puramente circunstanciais. (PEREIRA, 2001, p. 196)

O conceito de música caipira utilizado por Martins e Caldas é bem fundamentado, mas o que temos observado é que existem outros entendimentos do que seja música caipira. Como tentativa de ampliar o entendimento sobre esta questão, a presente pesquisa buscou a opinião de pessoas de vários segmentos socioculturais ligados ao universo caipira: pesquisadores acadêmicos, pesquisadores não acadêmicos, produtores, artistas e compositores. Os contatos foram feitos via *e-mail*, via *Facebook* e por carta. Buscamos delinear o contorno da reflexão de cada entrevistado – o que está dentro e o que está fora – com a pergunta *Música caipira: o que é e o que não é?* A oposição *o que não é* torna-se pertinente no sentido de revelar o que se contrapõe ao conceito, isto é, a que tipo de música ou particularidade estariam os entrevistados recorrendo para formular sua reflexão.

Responderam à pergunta: os violeiros e/ou compositores Benedito Sevierio, Rui Torneze, Paulo Freire, Passoca e Chico Lobo; os violeiros de duplas Leu (Liu & Leu), Zeca (Zico & Zeca) e Juliana Andrade (Juliana & Jucimara); os produtores Volmi Batista, Gilberto Rezende e maestro Itapuã Ferrarezi; os pesquisadores Jairo Severiano, Tárík de Souza, J. L. Ferrete, Inezita Barroso, Lucas Magalhães, Luiz Faria (Luiz Faria & Silva Neto), Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão, Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias, Prof. Dr. Paulo Castagna, Prof. Dr. Walter de Souza e Prof. Dr. Romildo Sant’Anna; e o diretor artístico Biaggio Baccarin.

⁸⁶ Detemo-nos na mídia radiofônica por entendermos que a quebra de paradigma da comunicação, principalmente do meio rural, se deu com o rádio. Os programas radiofônicos não impediam que algumas lidas do cotidiano rural acontecessem normalmente como, por exemplo, mulheres dentro de casa envolvidas com a limpeza, na preparação de alimentos, no cuidar de crianças; homens no curral na tiração do leite.

Mesmo que de forma diferente, praticamente todos ligaram a música caipira ao universo rural de antigamente, do interior, da roça. As respostas dos entrevistados mostram um panorama diverso de entendimento, que para uma melhor avaliação deve ser lido na íntegra⁸⁷. No entanto, faremos alguns recortes para mostrar o quão diversas são as reflexões sobre a música caipira.

O violeiro e compositor Passoca diz que caipira é um “estado de espírito”. Música caipira seria aquela que retrata esse “estado de espírito” em qualquer tempo e lugar.

O musicólogo Paulo Castagna não delimita o conceito, ao contrário: “Música caipira é a música que foi criada para as pessoas que partilhavam da cultura caipira” e como esta vem sofrendo fortes transformações, a música caipira é hoje uma música em transformação, “pois ela veio sendo uma coisa e daqui para a frente será outra. E será o que a gente quiser que ela seja”.

Martha Tupinambá de Ulhôa delimita uma região do Brasil para a música caipira e, diferentemente de Martins e Caldas, inclui as gravações iniciais da indústria fonográfica como música caipira e para o que não considera música caipira complementa: “Não são consideradas ‘caipiras’ as vertentes que surgem a partir dos anos 1960. Caipira seria a ‘velha guarda’, enquanto a música sertaneja (romântica) estaria ligada à modernização da primeira”.

Romildo Sant’Anna, assim como Martha, também delimita uma região caipira. Em sua definição de música caipira, coloca: “música caipira são as ocorrências musicais *de raízes*, ou fundamentalmente tradicionais, que se exprimem na região caipira”. Na continuidade de sua explanação, entendemos que Romildo também considera gravações da indústria fonográfica como música caipira.

O pesquisador e violeiro Luiz Faria faz uma diferenciação entre música caipira amadora e música caipira profissional. Considera como música caipira amadora a música até o ano de 1929, quando Cornélio Pires a profissionaliza, e música caipira profissional a que se inicia a partir da década de 1940. O pesquisador não se referiu à década de 1930, que supomos ser uma época de estabelecimento do profissionalismo das duplas e do meio.

A pesquisadora e cantora Inezita Barroso considera música caipira como parte de um folclore dinâmico, “tudo era feito coletiva e anonimamente, sempre reproduzido e alterado pela tradição oral”. Inezita amplia a reflexão colocando que só é caipira quem é reconhecido e nomeado assim por seu pares. O que possibilita uma ressignificação do conceito à medida que o próprio meio caipira vai se modificando e vai se enxergando através dos tempos.

⁸⁷As respostas dos entrevistados, na íntegra, estão alocadas no apêndice B.

O violeiro, escritor e compositor Paulo Freire, considerando que “o mundo vai mudando e a roça também, com tecnologias e novos costumes”, acha que a música caipira tem de manter o espírito do campo e a infinidade de ritmos e gêneros musicais que vêm se desenvolvendo desde que o ser humano se fixou na roça. Para ele, não é música caipira “a música desenvolvida nos grandes centros urbanos, com a temática da cidade, os gêneros musicais sendo desenvolvidos no asfalto. Prédio não é música caipira.”

O violeiro e compositor Chico Lobo considera que “a música caipira vem do interior do Brasil e do interior de nossa alma. Do sertão geográfico e do sertão coração e metafísico”.

O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão foi lacônico e enigmático. “Música caipira – Alvarenga & Ranchinho. Música sertaneja – Tião Carreiro & Pardinho. Música *country* ou brega – tudo que veio depois de Chitãozinho & Chororó”. Assim como Martha Ulhôa e diferente de Martins e Caldas, música caipira para Brandão é representada por uma dupla que veio a ser conhecida por sua participação no filme *Fazendo fita*⁸⁸, a convite de Capitão Furtado (Ariowaldo Pires), por suas gravações na gravadora Odeon e pelos *shows* no Cassino da Urca, no final da década de 1930 e início da década de 1940, no Rio de Janeiro. A parte enigmática fica pelo fato de considerar Tião Carreiro & Pardinho como dupla sertaneja e não caipira, como a dupla Alvarenga & Ranchinho. Talvez o pesquisador Saulo Alves nos forneça uma pista, lembrando que no *LP Rei do gado*, de Tião Carreiro & Pardinho, de 1961, havia vários gêneros de música, inclusive tango.

Saulo Alves coloca que, aos olhos de seus atores principais, os violeiros e duplas, “a música caipira é um conceito moldável que retrata certa ambiguidade quando confronta tradição e inovação musical. O que foi quebra um dia pode vir a ser tradição, quando vista de outro ângulo”, e considera por música caipira “o que é produzido e consumido na cidade por pessoas que guardam algum tipo de relação com o meio rural”.

Tárik de Souza faz a seguinte declaração sobre a mutação sofrida pelo adjetivo *caipira*: “Ele já foi um termo pejorativo e hoje significa quase uma reserva de pureza com relação à arte da viola”. É interessante esta colocação de Tárik, porque ele percebe a ressignificação da palavra caipira quando associada à viola. Quando o adjetivo é associado à música, Tárik já pensa em características fixas como o canto em terças e ritmos caipiras.

O historiador Lucas Magalhães, depois de refletir sobre o que havia escrito, em outro momento faz uma ressalva: “Tal como o tema da brasilidade; amplo, denso e complexo, o do 'caipira' talvez ainda mais e o da música caipira então, isso vai ainda mais longe. Estamos

⁸⁸ Filme de Vittorio Capellaro, 1935.

diante de um labirinto invisível, empilhamento de culturas (incluindo aculturações, mutações, lendas etc.)”.

Volmi Batista, produtor e presidente do clube do violeiro de Brasília, afirma que a música caipira é a célula mãe da música popular brasileira e vaticina: “como as células envelhecem, temo que ela não dure muito tempo”. E mais, “é um corpo estranho, onde os filhos se alimentam da mãe, sem se importarem com a sua sobrevivência”.

Walter de Sousa pensa que a música caipira atual, embora mantenha vínculos com o passado rural, tomou um caráter de resistência. No final de sua explanação, conclui: “o caipira se tornou mais uma referência conceitual, de estilo de vida, do que referência cultural. A música caipira, assim, se baseia nesse conceito”. No seu livro *Moda Inviolada: Uma História da Música Caipira*, Walter de Sousa amplia o seu entendimento quando responde à pergunta: Enfim, quem é o caipira?

Por fim, por encarar o tempo e o espaço de forma particular, ele atravessa a História e o território avançando em sua própria humanidade. Ele enfeixa uma maneira de encarar a vida; por ser arquetípico, ele é atemporal. Como disse Lobato, está alheio à História. Nem à margem, nem no cimo, mas simplesmente alheio. Ao mesmo tempo, não está somente nas ribeirinhas do Tietê, nas praias caiçaras do litoral paulista ou nos vales piraquaras, entre a Mantiqueira e a Serra do Mar, tampouco no “lençol da cultura caipira”, bordado por Antônio Candido, que o estendeu entre São Paulo e as divisas com as Minas Gerais e o Mato Grosso, também o mapa das andanças sertanistas e exploratórias dos bandeirantes. Por ter configurado um arquetipo, ele guarda a essência de um “jeito de ser”. Ao compreender essa essência, não há mais **quando** nem **onde** “ser” caipira. (SOUSA, 2005, p. 35-36, grifo nosso)

Coincidentemente, no capítulo sobre música caipira de meu livro *A Arte de Pontear Viola*, faço uma reflexão semelhante. Por se mostrar oportuno, transcrevo trecho deste capítulo, colocando-me dentro deste tema que nos é fundamental.

O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. As duplas caipiras, a partir deste elo, desenvolveram um estilo, com estruturas e ritmos bem definidos. Porém, este elo permite, também, uma composição livre, desvinculada do estilo das duplas e mesmo assim caipira, pois a criação não se prende a formas: é um estado d’alma. (CORRÊA, 2000, p. 64)

A violeira e cantora Juliana Andrade entende que a música caipira tem de falar de roça, gado, peão estradeiro, natureza, fé e paixões puras. O empresário e folclorista Gilberto Rezende pensa de forma igual e acrescenta: “naturalmente com o ritmo caipira”.

O compositor Benedito Sevierio também segue nesta mesma linha de pensamento e contrapõe: “música caipira não é depravação, escândalo. Música caipira é uma coisa muito séria, muito honesta”.

Deste mesmo modo pensa o pesquisador Jairo Severiano. Na contraposição ele afirma que “o que não é ‘música’ caipira são as ‘requintadas’ produções batizadas pela mídia de neossertanejas de grande evidência em tempos recentes.”

Em sua concepção, o compositor e maestro Itapuã Ferrarezi afirma que música caipira é aquela que traduz o sentimento rústico da alma sertaneja, “tendo como características a simplicidade, melodia, harmonia, poética e, para completar, a diversidade rítmica.”

J. L. Ferrete afirma que música caipira advém do caipira, que seria, referindo-se à concepção de Câmara Cascudo, “intolerante, um excluído, um pária sociocrático. Do ponto de vista sociocultural, porém, o caipira é um participante da criação intelectual, contribuindo com esta a poder de suas peculiaridades regionais”.

O maestro Rui Torneze estabelece uma série de premissas para que a música seja considerada caipira. Numa delas, “A música caipira deve estar enquadrada entre os principais ritmos tradicionais”, Rui enumera vários ritmos e expande o leque de ritmos tradicionais com a inclusão da guarânia – ritmo oriundo da região fronteiriça. O que remete à região caipira estendida, a região Centro-Sul do Brasil.

Biaggio Baccarin nos relata como se deu, na indústria fonográfica, a mudança de música caipira para música sertaneja. Dr. Braz, como também é conhecido, nos conta que no final da década de 1950, Diogo Mulero, o Palmeira (da dupla Palmeira & Biá), então diretor artístico da Chantecler, disse a ele: “de hoje em diante não usa mais a palavra caipira e, sim, música sertaneja”. Biaggio perguntou o motivo e Palmeira complementou: “Não se pode considerar música caipira as canções rancheiras, os boleros, os tangos brejeiros, as guarânias e outras coisas”. De acordo com Biaggio, a música caipira era aquela feita por caipiras e o compositor Raul Torres foi quem começou a mudar o curso do gênero.

O cantador Zeca (da dupla Zico & Zeca) define princípios para a música caipira, inclusive se referindo a uma riqueza de ritmos. O que nos chama a atenção é a sua colocação de que no interior paulista a música caipira é mais frequente (não é o único tipo de música) e também está presente em estados da região Sudeste e Centro-Oeste, no Nordeste e no Sul do país. Acreditamos que ele esteja se referindo à difusão da música caipira pela mídia radiofônica. Infelizmente, o cantador faleceu antes de retornarmos a ele esta questão⁸⁹.

O cantador Leu (da dupla Liu & Leu), por sua vez, afirma que não existe o termo *Música Caipira*. Explica que o significado da palavra Kai Pira vem do Tupi e que significa “habitantes do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução, de convívio e de modos rústicos”, reportando-se, provavelmente, ao significado da palavra no Dicionário da Língua Portuguesa (FERREIRA, 1999, p. 364). Complementando seu raciocínio, arremata:

⁸⁹ O cantador Zeca, Domingos Paulino da Costa, faleceu no dia 28 de setembro de 2013.

“Existe, sim, a música sertaneja, que é a canção do sertão, que sempre relata um fato da vivência cantada pelo caipira que sou eu ou que somos nós”.

Retomando a reflexão sobre a poder da mídia radiofônica e da indústria fonográfica, agora no sentido de influenciar o gosto das pessoas, apresentamos o resultado da enquete realizada no ano de 2009 pelo jornal Folha de São Paulo⁹⁰, por ocasião da estréia do filme *Menino da Porteira*⁹¹, que procurava eleger *As 10 Melhores Músicas Sertanejas de Todos os Tempos*. O resultado foi divulgado no caderno da *Ilustrada*, no dia 16 de março de 2009⁹². Cada convidado tinha de se ater às regras apresentadas⁹³. Os artistas que votaram foram: Tinoco (Tonico & Tinoco), Milionário & José Rico, Renato Teixeira e Zezé Di Camargo (Zezé Di Camargo & Luciano). Os críticos, pesquisadores e produtores culturais que votaram: Aloisio Milani, Assis Ângelo, Ayrton Mugnaini Jr., Carlos Rennó, Fernando Faro, Jairo Severiano, José Hamilton Ribeiro, Luís Antônio Giron, Marcelo Tas, Marcus Preto, Rosa Nepomuceno e Zuza Homem de Mello.

As dez melhores músicas caipiras (na carta convite constava música sertaneja) de todos os tempos, no somatório dos votos da enquete realizada com as pessoas acima citadas, no ano de 2009, pelo caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, foram as seguintes:

Com 10 votos

- 1 - Tristezas do Jeca (Angelino de Oliveira) - Tonico & Tinoco, 1958.
- 2 - O Menino da Porteira (Luizinho - Teddy Vieira) - Sérgio Reis, 1973.
- 3 - Chico Mineiro (Tonico - Francisco Ribeiro) - Tonico & Tinoco, 1958.

Com 6 votos

- 4 - Chalana (Mário Zan - Arlindo Pinto) - Almir Sater, 1992.

⁹⁰ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u535294.shtml>>. Acesso em 8 dez. 2013.

⁹¹ Nova versão do filme *O Menino da Porteira* (2009), dirigido por Jeremias Moreira Filho.

⁹² Na época fomos convidados pelo jornalista Ivan Finotti, por sugestão de Carlos Calado, para participar desta enquete da *Ilustrada*. No e-mail convite, datado de 4 de março de 2009, constava “A eleição é mais especificamente de ‘música caipira’, o que significa a canção sertaneja da região sudeste (estão excluídos outros gêneros sertanejos, como as canções nordestinas de Luiz Gonzaga, por exemplo)”. Devido ao curto prazo para a resposta (um dia apenas) e por uma questão de conceituação que apareceu na reflexão do tema “10 maiores clássicos ou 10 melhores músicas ou as 10 mais importantes?”, optamos por não participar.

⁹³ As duas regras da enquete da *Ilustrada* do jornal Folha de São Paulo eram: 1) a lista deve ter as dez melhores músicas. A primeira será a melhor e ganhará 10 pontos na contagem. A décima da lista será a décima melhor e ganhará um ponto; 2) escreva ao lado de cada canção qual é a versão. Exemplo: “O Menino da Porteira” com Sérgio Reis ou “O Menino da Porteira” com Cesar Menotti & Fabiano ou “O Menino da Porteira” com Daniel etc. São gravações completamente diferentes e precisamos deixar claro qual é a versão votada. Se possível, colocar o ano da gravação, nome do disco ou alguma outra informação importante para especificar qual a versão. Opcional: escreva uma frase ou mais sobre cada música escolhida. O resultado da enquete foi divulgado com a seguinte observação: “O critério de desempate para as músicas com o mesmo número de votos se baseia na colocação escolhida pelos eleitores. Exemplo: ‘Estrada da Vida’ teve três votos – em 1º, 3º e 6º lugares – e ficou na frente de ‘É o amor’, com três votos – em 4º, 6º e 10º lugares. Da mesma forma, em 30º lugar estão empatadas três canções que foram lembradas uma única vez, mas em 1º [lugar] na lista do eleitor. Já em 75º [lugar] estão quatro músicas que foram citadas uma vez em 10º [lugar] na lista.

Com 5 votos

5 - Cabocla Tereza (Raul Torres - João Pacífico) - Raul Torres & Florêncio, 1936.

6 - A Moda da Mula Preta (Raul Torres) - Raul Torres & Florêncio, 1945.

7 - Luar do Sertão (João Pernambuco - Catulo da Paixão Cearense) - Pena Branca & Xavantinho, 1995.

8 - Rio de Lágrimas (Piracy - Lourival dos Santos - Tião Carreiro) - Inezita Barroso, 1972.

Com 4 votos

9 - Pagode em Brasília (Teddy Vieira - Lourival dos Santos) - Tião Carreiro & Pardinho, 1960.

10 - Moda da Pinga (Ochelsis Laureano - Raul Torres) - Inezita Barroso, 1955.

Analizando não só este resultado, mas as dez músicas escolhidas por cada participante da enquete, observa-se que todas elas vieram de fonogramas lançados pela indústria fonográfica, ou seja, não encontramos nenhuma música vinda das práticas musicais populares. Por conseguinte, músicas perpetuadas através das gerações e que chegaram até a minha geração, como *Alecrim dourado*, *Se esta rua fosse minha*, *Peixe vivo*, ou mesmo clássicos regionais, como *Tim, Tim, oi lá rá*, da região Sudeste, *Prenda minha*, da região Sul, não foram citadas por nenhum dos participantes da enquete. Ou seja, os termos música caipira e música sertaneja estão atrelados às músicas da indústria cultural. De certa forma, músicas se tornam clássicos pela sua grande difusão no tempo e no espaço e isso só pode acontecer através das mídias. Enfim, todas estas considerações, apesar de serem interessantes e ilustrativas, fazem sentido na tese como constatação do poder de comunicação da mídia. Neste contexto, a difusão da viola caipira, seu avivamento, deve muito aos diversos meios de comunicação de massa.

Ainda sobre o poder da mídia na cultura caipira⁹⁴, agora para um público aleatório, no ano de 1964, uma emissora paulista realizou, entre a população da cidade de São Paulo, uma enquete sobre seus artistas preferidos. Dos 20.000 formulários distribuídos, 14.329 retornaram à emissora. Dentre todas as especialidades artístico-profissionais, o primeiro lugar, com 9.814 votos, foi para um conhecido comico de rádio, cinema e televisão e o segundo lugar, com 7.586 votos, foi para uma dupla caipira, sem revelar os ganhadores (PEREIRA, 2001, p. 196).

⁹⁴ Lembrando que Antônio Cândido na escolha da denominação *cultura caipira* e não *cultura cabocla* justificase: “Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista.” (CÂNDIDO, 2001, p.28).

José de Souza Martins (1975, p. 125) nos revela que, nesta enquete, o primeiro lugar foi para Mazzaropi e o segundo lugar para Tônico & Tinoco.

O resultado chama atenção e interessa ao nosso tema por comprovar a popularidade de artistas que lidavam com o *mundo do caipira*⁹⁵ e, também, por mostrar que nesta década de 1960 já havia um público em potencial para as ações que ocorreriam em torno da viola, ações estas que foram a gênese para o avivamento da viola no Brasil.

⁹⁵A expressão *O Mundo do Caipira* foi utilizada por Antônio Cândido como título do texto de apresentação do LP duplo *Caipira - raízes e frutos*, Estúdios Eldorado LTDA. Coordenação musical de Aluízio Falcão, 1980.

3.4 Características da viola na região caipira

Neste capítulo vamos tratar das características físicas da viola na região Centro-Sul do Brasil, tanto de violas antigas, aquelas construídas nos moldes tradicionais, como da viola caipira contemporânea, com as modificações adquiridas da luteria violonística.

Buscando enriquecer o entendimento do que seja a viola caipira de antigamente, detalharemos algumas violas tradicionais entremeando com informações comparativas e dados históricos. Para isso, escolhemos cinco instrumentos cujo histórico nos permite considerá-los referenciais para a caracterização da viola na cultura caipira na primeira metade do século XX e mais uma viola de fandango, recente, mas que ainda mantém as características de um modo de fazer arcaico.

Desenho 4 - Viola de Queluz construída nos moldes tradicionais (lateral, frente e dorso) [Desenho: Rodrigo Mafra]

A seguir, apresentamos as medidas das partes externas de seis violas nos moldes tradicionais para que sirvam de parâmetro para estudos comparativos.

Desenho 5 - Esquema das medidas externas da viola. [Desenho: Julianna Bampa]

Medidas horizontais

- a - Largura do bojo inferior
- b - Largura do bojo superior
- c - Largura da cintura
- d - Largura da boca
- e - Largura maior do cravelhal
- f - Largura menor do cravelhal
- g - Distância entre os pinos no cavalete (de eixo a eixo)
- h - Largura maior do cavalete (retângulo)

Medidas verticais

- i - Comprimento do instrumento
- j - Comprimento da corda vibrante
- k - Comprimento do cravelhal (inclinado)
- l - Comprimento da régua
- m - Comprimento do bojo
- n - Comprimento menor do cavalete (retângulo)

Medidas de profundidade

- o - Profundidade do bojo inferior (no eixo de simetria)
- p - Profundidade do bojo superior (no eixo de simetria)
- q - Altura do cavalete (retângulo)

Tabela 1 - Medidas comparativas de violas referenciais (em cm / desvio padrão = 0,2 cm).

Medidas	1. Viola de Queluz/MG (1944)	2. Viola de Queluz/MG (1969)	3. Viola de Sorocaba/SP (s/d)	4. Viola de Tatuí/SP (1944)	5. Viola de Guaraqueçaba/PR (2000)	6. Viola Giannini/SP (s/d)
a	29,8	32,0	26,7	26,7	30,9	30,4
b	21,0	22,8	19,0	19,3	24,0	20,4
c	15,3	16,5	15,1	14,2	19,5	15,2
d	7,2	7,8	6,8	9,7 _x / 6,8 _y	6,5	7,2
e	6,6	9,1	8,9	6,8	7,8	6,7
f	4,4	4,5	6,3	4,4	5,2	4,3
g	1,3	1,5	1,4	1,2	Não se aplica	1,5 (pregos com distância irregular entre eles)
h	9,0	9,0	Não se aplica	11,7	8,5	9,7
i	88,0	95,0	80,3	81,5	94,0	90,0
j	55,4 (sem o contra cavalete)	59,0 (sem o contra cavalete)	52,0 (da pestana até o contra cavalete)	52,0 (da pestana até o contra cavalete)	56,0 (da pestana até o contra cavalete)	54,6 (da pestana até o contra cavalete)
k	21,2	20,7	18,9	20,7	23,1	22,3
l	24,3 (meia regra)	41,0 (regra inteira, 12 trastos até o tampo)	22,7 (meia regra)	22,6 (meia regra)	24,0 (meia regra)	24,1 (meia regra)
m	43,0	44,0	38,5	38,0	46,4	43,4
n	1,6	1,8	2,0	1,8	2,3	2,0
o	7,3	9,9	10,0	6,4	10,8	7,1
p	6,4	9,2	9,2	5,7	9,8	5,8
q	0,7 (0,3 cm de altura do apoio superior das cordas ao tampo)	1,0 (0,4 cm de altura do apoio superior das cordas ao tampo)	0,6	0,6	0,9	1,0
Número de trastos	10 + 2 (tampo)	12 + 6 (trasteira sobre o tampo)	10	10	10	10

1. Viola de Queluz/MG (1944)⁹⁶. Suas características e detalhes incrustados no tampo a credenciam como da lavra dos Salgado, Conselheiro Lafaiete, sudeste de Minas Gerais. O selo interno, apesar de danificado, contém informações que reforçam esta identificação. Esta viola assemelha-se a um tipo de viola portuguesa do final século XVIII, a viola toeira da região de Coimbra. São doze cravelhas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas últimas ordens com três cordas cada – um bordão e duas cordas finas. Estas cordas que acompanham o bordão são chamadas de requintas e são de mesma espessura, afinadas oitava acima. Com a viola no colo do tocador, as cordas requintadas ficam acima dos bordões, ou seja, no movimento do polegar para baixo, as cordas requintadas são as primeiras a serem feridas.

Foto 6 - Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]

Foto 7 - Selo Viola de Queluz/MG (1944) [Foto: Marcelo Barbosa]

⁹⁶ Esta viola me foi presentada em Belo Horizonte, no ano de 1993, pelo músico mineiro José Eymard.

O cravelhal contém doze cravelhas de madeira; a trasteira contém 10 trastos de bronze até o bojo do instrumento. A trasteira ou régua está alinhada com o tampo do instrumento, que recebe mais dois trastos, ficando assim com doze trastos (o que permite, para cada corda, os doze semitons de uma oitava).

O cavalete, em forma de bigode, apresenta seis pinos afixados na lateral, próximo à boca do instrumento, em paralelo com as cordas. Na colocação da corda, a aselha da corda laça o pino, contorna a parte de cima do cavalete e, para completar o enlace, penetra em um orifício retangular na parte baixa do cavalete, sendo em seguida esticada para a afinação. Observa-se que nestas violas não há o contra cavalete afixado ao tampo. Ou seja, o seu apoio é o próprio cavalete, na parte de cima deste orifício retangular. Esta é uma característica própria das violas de Queluz confeccionadas pela casa Salgado. Ou seja, quando na pestana, o apoio da corda é por baixo, quando no cavalete, o apoio da corda é por cima.

2. Viola de Queluz/MG (1969)⁹⁷.

Foto 8 - Viola de Queluz/MG (1969) [Foto: Marcelo Barbosa]

Segundo relato da antiga proprietária deste instrumento, foi o derradeiro instrumento construído pelo artesão Eduardo Braga de Souza, filho de José de Souza Salgado, Conselheiro Lafaiete, interior de Minas Gerais, encerrando assim a arte da violaria na família. Diferentemente do instrumento anterior, esta viola possui dez tarraxas laterais em vez das doze cravelhas dorsais da viola anterior. A estrutura do cavalete permanece com os seis pinos e as cordas esticadas se apoiando na parte superior do orifício retangular do cavalete. Como a anterior, esta viola não apresenta o contra cavalete, característica das violas dos Salgado. A

⁹⁷ A viola foi adquirida em Conselheiro Lafaiete/MG, no ano de 1999. Na carta recibo, de Maria José milagres Marcenes, há um relato sobre sua procedência. Confira o teor da carta no anexo E.

trasteira vai até a boca do instrumento, com um ressalto sobre o tampo sonoro, e contém até o bojo do instrumento doze trastos, e não dez, como na viola de Queluz anterior. Esta modificação, a trasteira indo até a boca do instrumento, também se tornou comum nas violas atuais aumentando sua tessitura. Este instrumento é 7cm maior que a viola de Queluz de 1944 e a largura de seu bojo quase 3cm maior. Podemos supor que este construtor, Eduardo Braga de Souza, se utilizou de outra fôrma, talvez influenciado pelo modelo dos violões atuais ou na tentativa de conseguir um outro resultado sonoro⁹⁸.

Foto 9 - Selo Viola de Queluz/MG (1969) [Foto: Marcelo Barbosa]

⁹⁸Para comparações apresentamos as medidas de uma viola atual. Tomamos, como exemplo, a viola do *luthier* Vergílio Lima, Sabará/MG (1996). a = 32,5cm; b = 23,0cm; c = 18,5cm; d = 8,5cm; e = 5,9cm; f = 4,9cm; g = não se aplica; h = não se aplica; i = 92,0cm; j = 58,0cm; k = 18,2cm; l = 38,4cm; m = 45,0cm; n = não se aplica; o = 7,0cm; p = 6,8cm; q = 0,7cm.

3. Viola de Sorocaba/SP (s/d)⁹⁹. Esta viola foi construída por Palmiro Bento de Miranda, de Sorocaba, interior de São Paulo. É uma viola pequena, comparada com a viola de Queluz de 1969, e com o bojo largo, de mesma espessura desta. Esta viola tem as mesmas características da viola de Tatuí de 1947, trasteira com dez trastos até o tampo, cravelhas de madeira e o cavalete com os pinos de fixação das cordas. Como diferença das violas de Queluz, estas violas paulistas apresentam o contra cavalete ou espinha. O compositor Ascendino Theodoro Nogueira, na contra capa do *LP Bach na viola brasileira*, cita este artesão quando aborda as crenças dos violeiros da tradição. “O violeiro Palmiro Miranda de Sorocaba, diz que o segredo do som da viola está na cola. Tem que ser colada com uma resina que para descolar precisa de uma junta de bois.” O compositor ainda cita uma curiosa frase do artesão: “O mesmo violeiro afirma que o quinto trasto do instrumento é o ponto falso. A gente afina, afina e ele continua desafinado. Para ajustá-lo, é preciso temperar a viola.”. O interessante nesta citação é o fato de este violeiro artesão dizer da necessidade de se temperar a viola para corrigir um problema de afinação. Ou seja, realizar o procedimento corriqueiro para as violas sem o ajuste de entonação, que é alterar a afinação dos intervalos das cordas soltas para que as notas não soem tão desafinadas quando pressionadas¹⁰⁰.

Foto 10 - Viola de Sorocaba/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]

⁹⁹ Esta viola me foi presenteada pelo compositor Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, no ano de 2013. Ele a adquiriu do próprio construtor, não sabendo precisar a data.

¹⁰⁰ Temperar a viola é um procedimento de ajuste nos intervalos das cordas soltas para que a viola não soe tão desafinada quando as cordas são pressionadas. Se temos, nas cordas soltas, por exemplo, o quinto e o quarto pares afinados em intervalo de quarta, teríamos que ter um intervalo de oitava entre o quinto par (cordas soltas) com o quarto par pressionado na sétima casa. Acontece que nas violas sem o ajuste de entonação este intervalo fica desafinado, geralmente com a oitava soando mais alta. O temperamento seria, então deixar as cordas do quarto par mais frouxas, com o intervalo de quarta “diminuído” para *acertar* o intervalo de oitava. O procedimento de entonação resolve esta questão de afinação.

4. Viola de Tatuí/SP (1947)¹⁰¹. Esta viola foi construída por Braziliano Brandão, de Tatuí, interior de São Paulo, como consta no selo quase apagado no seu interior e na inscrição no tampo da viola. Supomos que ela seja de 1947, pela data 11/11/47, feita de forma grotesca, mais como referência. A característica marcante nesta viola é a boca em formato de dois corações, numa disposição que forma um terceiro coração. Tanto em Portugal como nos Açores encontramos violas com boca no formato de dois corações. A diferença é que nestas violas os corações estão em outra disposição. As medidas desta viola, de Tatuí, são bem parecidas com as da viola de Sorocaba, com exceção da largura do bojo, no que é mais delgada.

Foto 11 - Viola de Tatuí/SP (1947) [Foto: Marcelo Barbosa]

Foto 12 - Selo Viola de Tatuí/SP (1947) [Foto: Marcelo Barbosa]

¹⁰¹ Esta viola me foi presentada por Inezita Barroso, em São Paulo, no lançamento do nosso *CD Voz e Viola*, no ano de 1996. A cantora e violeira Inezita disse-me, na ocasião, que, por sua vez, a recebeu de presente do pesquisador Alceu Maynard Araújo.

5. Viola de Guaraqueçaba/PR (2000)¹⁰². Esta viola de Guaraqueçaba, litoral paranaense, foi construída por Anísio Pereira. A Família Pereira preserva a tradição do Fandango e alguns membros desta família ainda vivem nas matas de beira-mar. Esta viola apresenta contra cavalete e trasteira, até o tampo, com dez trastos. A Viola de Fandango, como é conhecida na região, ou ainda Viola de Caixeta ou Viola Caiçara, está incluída entre as violas referenciais da cultura caipira devido ao fato de a cultura à qual está ligada ter semelhança com a cultura do litoral paulista e, de certa forma, como já vimos, o estado do Paraná, ou parte dele, está dentro da área de influência histórica paulista, que é a região que estamos considerando para este trabalho.

Foto 13 - Viola de Guaraqueçaba/PR (2000) [Foto: Marcelo Barbosa]

6. Viola Giannini/SP (s/d)¹⁰³. Viola construída por *Giannini* instrumentos musicais, São Paulo. No selo desta viola consta uma premiação como medalha de ouro no ano de 1922. É uma viola diferente das demais por apresentar no tampo desenhos em alto relevo. Não sabemos se este desenho em alto relevo teria alguma finalidade acústica. No mais, é uma viola de modelo tradicional, seguindo o padrão das violas antigas daqui e d'além mar. Ou seja, uma comprovação de que as fábricas de viola chegaram a construir instrumentos nos moldes antigos. Outra particularidade que encontramos foram pequenos pregos, em vez de pinos, fixados não na lateral, mas na parte de cima do cavalete. Como comparação, no cavalete de uma viola de dois corações açoriana encontramos esta mesma disposição de pinos na parte de

¹⁰² Esta viola foi adquirida junto ao construtor, por ocasião de uma pesquisa de campo que resultou, com a nossa curadoria, no livro *Tocadores*, no ano 2002. Neste livro utilizamos de um dos conceitos que empregamos na elaboração dos CDs da Série Cultura Popular Viola Corrêa, ou seja, os próprios artistas é que contam de sua arte.

¹⁰³ Esta viola me foi presenteada por Hermínio Bello de Carvalho, por ocasião do Festival VOA VIOLA, na sua segunda edição, Rio de Janeiro, 2013.

cima do cavalete. Isto leva a supor que os violeiros usavam um posicionamento do braço direito de forma a não se ferirem nestes pinos ou pregos.

Foto 14 - Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]

Foto 15 - Selo Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]

Foto 16 - Cinta Viola Giannini/SP (s/d) [Foto: Marcelo Barbosa]

Para registro do detalhamento da estrutura interna das violas tradicionais, apresento dois croquis feitos pelo *luthier* Vergílio Artur de Lima, no ano de 1976, a respeito das técnicas de construção das violas mineiras.

Desenho 6 - Croqui do *luthier* Vergílio Artur de Lima com detalhes da construção das violas de Queluz pelos Salgado e Meirelles¹. [Desenho: Vergílio Artur de Lima]

Desenho 7 - Croqui do luthier Vergílio Artur de Lima com detalhes da construção das violas mineiras antigas.
[Desenho: Vergílio Artur de Lima]

Na segunda metade do século XX, as violas encontradas nas práticas musicais tradicionais, principalmente em regiões mais distantes de São Paulo, ainda apresentavam forma tradicional, ou seja, de acordo com os moldes das violas antigas de origem portuguesa¹⁰⁴. Nas duplas caipiras e mesmo nas práticas tradicionais em regiões de maior contato com o comércio de São Paulo, é raro encontrar violas nos moldes antigos, pois foram sendo substituídas por violas de fábrica, seguindo as técnicas de construção dos violões modernos.

Um fato que vale registrar, pelo efeito negativo que começa a produzir na prática musical caipara, é o desaparecimento progressivo da “viola paulista”, chamada “caipira” pelos caixaras: de pequenas dimensões, cintura bem acentuada e cinco cordas duplas. Com o advento da chamada “música sertaneja”, as grandes fábricas de São Paulo (Giannini, Del Vecchio, Di Giorgio, Rei dos Violões) interromperam a produção das violas do tipo “paulista” ou “caipira”, substituindo-as pelas grandes, quase com as dimensões do violão, ditas “sertanejas”, que lhes garantem maior vendagem, pois são as preferidas das duplas sertanejas que atuam em programas de rádio e estão já estereotipadas na produção de uma música que atende aos interesses das gravadoras. (SETTI, 1985, p. 155)

Este registro nos traz dados importantes: em Ubatuba, litoral paulista (as primeiras sondagens de campo da pesquisadora se deram no ano de 1977), as violas encontradas eram violas caipiras procedentes do Vale do Paraíba (Taubaté, Aparecida do Norte, Paraibuna), ou mesmo São Paulo, conforme explicado pela pesquisadora Kilza Setti anteriormente, e nenhuma delas (aproximadamente 20 violas) era de fabricação caseira ou artesanal. Apesar da proximidade de Ubatuba à Angra dos Reis, a pesquisadora não encontrou violas provenientes do litoral fluminense ou paulista, possivelmente pelo isolamento ou preferência pela viola industrializada. Os caixaras identificavam as violas antigas do interior do estado de São Paulo por “paulistas” ou por “caipiras”, e por “viola sertaneja” a viola industrializada identificada com as duplas caipiras.

De modo geral, atualmente, é raro encontrar violas nos moldes antigos. Os artesãos foram desaparecendo e a demanda para este tipo de instrumento foi diminuindo a ponto da arte da violaria tradicional não despertar mais interesse nas novas gerações. Neste contexto, o que temos atualmente são violas fabricadas em série e violas construídas por artesãos especializados, violas estas que acompanharam as evoluções da luteria violonística e que já estão assimiladas pelos atuais violeiros para uma nova prática musical.

¹⁰⁴ Estamos nos referindo às violas que possuem como principais características a trasteira rasa com o tampo e as cravelhas de madeira.

**Foto 17 - Viola caipira moderna (Década I - 1996), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG.
[Foto: Marcelo Barbosa]**

Ainda sobre as violas antigas, temos relato de um artesão português, Domingos Ferreira, que se dedicava à violaria¹⁰⁵ em Vila Rica (atual Ouro Preto), vindo a falecer no ano de 1771. O artesão dividia o trabalho de violaria com seu escravo Antônio Angola, que após a morte de seu mestre trabalharia por oito anos, ainda na arte da violaria, servindo ao testamenteiro como condição de sua alforria. Como nos revela Paulo Castagna, Maria José de Souza & Maria Teresa Pereira, “O violeiro português havia ‘quartado’ Antônio ‘Angola’ a 17 de abril de 1769, em agradecimento aos bons serviços, ou seja, outorgado sua liberdade após oito anos de trabalho ao testamenteiro” (2012, p. 671).

A leitura do testamento e do inventário revelou-nos um relacionamento intimista do violeiro com seu escravo Antônio “Angola”, sem haver entre eles uma hierarquia rigorosa e vertical. O fato de Domingos Ferreira ser pobre, viver em Vila Rica sem a família e dividir o trabalho com seu escravo provavelmente acabou por estreitar a distância entre os dois.

[...] No que se refere ao resultado do trabalho de Domingos Ferreira, reconhecemos a apropriação e reapropriação cultural na relação entre o violeiro e seu escravo. Antônio aprendeu o ofício de violeiro com o mestre português e reapropriou-se do saber de seu senhor, obviamente através do filtro cultural africano, também atuando como mediador cultural, na medida em que vendia o produto de seu trabalho em “viagens interpoladas” (fl.24r). (CASTAGNA; SOUZA & PEREIRA, 2012, p. 673)

Simbolicamente, temos aqui a maestria de um mestre português transplantada para um negro africano, de Angola, num país em formação – o que nos conta muito de nossa cultura mestiça.

Sobre maestria, a tradição da violaria portuguesa no século XVI era extremamente criteriosa e sofria uma rigorosa fiscalização anual. Prova disto são as regras, de 1572, sobre a construção da viola de mão e de outros instrumentos de corda dedilhada e friccionada, codificadas no *Regimento dos Violeiros* portugueses.

¹⁰⁵ Termo português da época (sec. XVIII) para a construção de instrumentos musicais. (CASTAGNA; SOUZA; PEREIRA, 2012, p. 668)

Neste período, o oficial mecânico – cujo ofício estava ligado às agremiações pertencentes à *Casa dos Vinte e Quatro* – que pretendesse obter a carta de violeiro¹⁰⁶ [no sentido de artesão] (ou também a de fabricante “de cordas de viola”) e assim pudesse abrir tenda, tinha de ser examinado no mês de Janeiro de cada ano. [...] A actividade dos profissionais destas agremiações estava sujeita a regras muito escritas e severas, exaustivamente codificadas nos respectivos Regimentos, não sendo permitido que estes “oficiais mecânicos” as violassem de nenhum modo e sendo as diversas transgressões punidas ou com pesadas coimas¹⁰⁷ ou com o encerramento da “tenda” ou até, em caso extremos, com a pena de prisão. Este controlo de qualidade no fabrico dos cordofones empregues em Portugal neste período era levado a efeito regularmente pelos examinadores, por vezes mesmo acompanhado de um almotacé¹⁰⁸. Esta vigilância quase constante no fabrico destes instrumentos e do material empregue, era feita, como hoje se diz, em defesa do consumidor. Deste modo se contribuiu para o alto nível na feitura das violas de mão portuguesas que se conhecem deste período. (MORAIS, 2008, p. 407-408)

Sobre as viagens interpoladas, “Andou o dito Negro em viagens interpolladas dispondo as ditas obras [instrumentos construídos pelo mestre português], e outras que de novo fez o espaço de mais de Sette mezes, e mais de dous que esteve doente” (fl.24)¹⁰⁹, podemos pensar que Antônio deve ter cumprido um roteiro que, possivelmente, incluiria as cidades de Queluz de Minas¹¹⁰ e de Sabará¹¹¹, que dois séculos depois seriam conhecidas pela arte da violaria¹¹².

Os construtores de viola, seja de forma artesanal ou fabricadas em série, apresentam suas violas em tamanhos diferentes, algumas do mesmo tamanho dos violões e outras menores, mas cada qual com formatos próprios. Essa é a regra geral, raros são os que fazem réplicas de violas de outros tempos.

Através de pesquisas recentes, sabemos que construtores de séculos anteriores fabricavam violas de diferentes tamanhos¹¹³, mas, infelizmente, estes instrumentos não chegaram até o nosso tempo para sabermos os detalhes de sua construção. Para corroborar o

¹⁰⁶ Oficial que faz violas, & outros instrumentos musicos de cordas. Violeiro, que tange viola, ou outro instrumento de cordas. (BLUTEAU, 1728, p. 509)

¹⁰⁷ multa (AULETE, 1925, p. 506).

¹⁰⁸ homem a cujo cargo estava antigamente o cuidar na exactidão dos pesos e medidas, taxar ou fixar o preço dos generos e distribuir os mantimentos (*Ibidem*, p. 97)

¹⁰⁹ CASTAGNA; SOUZA; PEREIRA, 2012, p. 677.

¹¹⁰ Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore nos informa: “Queluz (Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais) possuiu [sem especificar a época] quinze fábricas de violas.” (CASCUDO, 1984 [1954], p. 792).

¹¹¹ Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, através de Plínio Cavalcanti, informa: “Em Sabará (MG) existe uma rua das violas, famosa por ter consagrado os melhores fabricantes de violas do Brasil. [...] Por 1920 havia mais de 40 fabricantes de violas nesta rua.” (ANDRADE, 1989, p. 559).

¹¹² Existem colecionadores de violas antigas de Minas Gerais, por exemplo, Cláudio Alexandrino e Max Rosa, que possuem violas arcaicas, sem identificação. Não custa nada imaginar uma delas sendo de Domingos Ferreira ou de Antônio *Angola*. As cordas de tripas também eram utilizadas para pontear a viola, ou seja, para servir de trasto “[...] e o maço das cordas teraa çem trastos cada hum e o offiçal a que forem achadas de menos comprimento, ou maços de menos trastos pagaraa mil reais [...]” (MORAIS, 2008, p. 445).

¹¹³ “No espólio de Domingos Ferreira havia 15 meias violas e 9 violas grandes, enquanto Antônio *Angola* vendeu 33 meias violas e 8 violas grandes, o que indica que a grande maioria (entre 62% e 80%) das violas que saíam da oficina eram as de tamanho menor, mas, em conjunto, as violas representavam cerca de um terço da produção dos violeiros.” (CASTAGNA; SOUZA; PEREIRA, 2012, p. 681).

fato, um documento de 1796 informa que, originárias de Portugal, 1.123 violas a \$600 réis e 389 violas pequenas a \$300 réis entraram naquele ano somente no Maranhão (BUDASZ, 2001, p. 25-26). E ainda encontramos em Paulo Castagna (1991, p. 671, v. III, documentação) outra informação que nos confirma a grande demanda de violas no Brasil.

Pela “Pauta da dízima da Alfândega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro anno 1739”, ficamos sabendo que nesse ano entraram no Brasil:

“Violas comuns - a dúzia 6\$000

Violas marchetadas - cada uma \$800

Violas pequenas - a dúzia 1\$800

*Cordas de viola - o maço \$500”.*¹¹⁴

Foto 18 - Tocador de viola. Teto residencial (século XVIII). Museu Regional de São João Del-Rei/MG. [Foto: Paulo Castagna (2013)]

Pelo relato de velhos violeiros, diferentemente das cordas de tripa que vinham em maço¹¹⁵, as cordas de arame chegavam até eles em carretéis, cada qual com uma numeração específica. Manoel da Paixão Ribeiro (1789, p. 6-7) já nos diz *carrinho* em vez de carretel, o

¹¹⁴ *Documentos interessantes para a história e costumes de São Paulo*. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria de Educação, vol. 45, 1924, p. 168. *apud* CASTAGNA, 1991, p. 671.

¹¹⁵ No *Diccionario da lingua portugueza* - vol. 2, de Antonio de Moraes Silva (1789), Lisboa, encontramos como definição de maço: uma porção de peças juntas debaixo do mesmo liame.

que vem a dar no mesmo¹¹⁶.

Até pouco tempo era comum encontrar violas-de-cocho¹¹⁷ encordoadas com tripas de animais. São vários os animais cujas tripas são empregadas na confecção de cordas para este instrumento. Os preferidos são: o ouriço-cacheiro (porco-espinho), o bugio (macaco de grande porte), a irara, o macaco-prego e a porca magra.

No *Regimento dos que fazem cordas de viola* (Lisboa, 1572), item 11, encontramos detalhes sobre os animais que não se prestavam para a confecção de cordas.

E mandaõ que nenhum offiçal faça cordas algumas de vista de fios de ouelhas nem de cabras nem de bodes, mas todas as que fezer em assim delgadas como grossas seiaõ de fios de carneiro nem as faraõ fendidas. E o que contrario fizer pagaraa mil reais a metade para as obras da çidade e a outra para quem o accusar. E as cordas seraõ queimadas como falsas e enganosas. (MORAIS, 2008, p. 444-445)

Para contrastar com o cuidado e rigor a que estavam submetidos os artesãos portugueses, citamos alguns depoimentos a respeito da confecção de cordas de tripas colhidos em pesquisa que fizemos sobre a viola de cocho no estado de Mato Grosso¹¹⁸.

De Edézio Paz Rodrigues, 81 anos, cururueiro – Poconé/MT, em 1983: “Tira toda a tripa do Ouriço e começa a limpá com a unha, tira a carne de cima, ficano a pura tripa. Depois vira ela pra limpá por dentro e sair o limbo. Quando sai o limbo, fica bem alvinho; troce a tripa bem trucida e estira ela. Deixa secá e pronto. Aqui é muito difícil pra gente ter a corda, no sítio tem muita.”

De Manoel Severino de Moraes, 54 anos, artesão de viola de cocho e curureiro – Cuiabá/MT, em 1986: “A tripa é o seguinte: ocê pega a tripa e tira todo o ligume, toda massa; depois de tirar toda massa, tem que rapá a carne que tem por dentro. Por cima é uma pele muito fina [...] vira do avesso e vai rapano com muita ciência, quase não é passado unha, só com a força do dedo. Ocê faz uma cumbuquinha de folha, coloca a tripa dentro e urina dentro, deixando passá uma meia hora, uma hora, na urina, pra curtir, pra dá mais resistência. Então, agora vai levá num lugar de espichá e, de acordo com a grossura que ocê quer a corda, ocê vai botá peso, uma pedrinha amarrada num fio bem no meio dele. Se quer que ela fica mais grossa, tem que botá peso menos; quer que ela fica mais fina, tem que botá peso maió [...] tem que torcê que fica turcidinha. O Ouriço dá doze cabeça de corda, dá pra encordo á uma viola, inda sobra.”

Sobre a não utilização de tripas de animais domésticos na confecção de cordas de tripa, o pesquisador Luís Marques da Silva¹¹⁹ disse-me, numa conversa informal, que a tripa de gato, apesar de dar boa corda, não deve ser usada, porque se, em uma roda de *Cururu*,

¹¹⁶ Pequeno cilindro de madeira, plástico, papelão, etc., com rebordos, para enrolar fios de linha, de arame, retrós, fita, etc.; carrinho, carrete e (lus) carrinha. (FERREIRA, 1999, p. 416).

¹¹⁷ A viola de cocho é encontrada na região do pantanal e áreas próximas, nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. O instrumento recebe este nome por ser esculpido em uma tora de madeira, que é escavada na parte que forma a caixa de ressonância. Neste estágio de construção ele se assemelha a um cocho que é uma tora de madeira bruta, escavada, que serve de recipiente para alimentar animais. O instrumento é utilizado em práticas musicais tradicionais como cururu, siriri, rasqueado, romaria de São Gonçalo e, atualmente, em outros tipos de música. Cf. Julieta de Andrade. **Cocho mato-grossense**: um alaúde brasileiro. Escola de Folclore. São Paulo: Ed. Livramento, 1981. Abel Santos Anjos Filho. **Uma melodia histórica**: eco, cocho, viola-de-cocho. Cuiabá: A. S. Anjos Filho, 2002. Roberto Nunes Corrêa, **A Arte de pontear Viola**. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 2000, p. 55-62.

¹¹⁸ Cf. CORRÊA, 2000, p. 59.

¹¹⁹ Luís Marques da Silva foi fundador da Associação Folclórica de Mato Grosso – AFOMT.

alguma viola estiver encordada com cordas de tripa de gato, em pouco tempo começam a surgir brigas entre os violeiros. Por sua vez, a tripa de boi não é usada por ser pouco resistente, “não aguenta um toque”, no dizer de um cururueiro. A do macaco-prego é muito usada, mas somente na época em que ele não está comendo formigas: os violeiros afirmam que suas tripas ficam cheias de nós, provenientes das picadas das formigas, quando engolidas vivas.

No Brasil, um dos tipos de viola que extrapolou o mundo da música tradicional foi a viola de cinco ordens de cordas metálicas, denominada viola caipira, da região Centro-Sul do Brasil. No processo de expansão de seu uso, como já mencionamos, o instrumento foi recebendo inovações advindas da luteria violonística e se transformando em um instrumento parecido com o violão, sendo um pouco menor, com a cintura mais acentuada e com dez tarraças laterais ou dorsais. O formato do cavalete, como no violão, é retangular, mas algumas violas podem apresentar o cavalete adornado numa tentativa de tornar o instrumento mais parecido com as violas antigas.

Foto 19 - Viola caipira moderna (Década II - 2006), construída por Vergílio Artur de Lima, Sabará/MG.
[Foto: Marcelo Barbosa]

Foto 20 - Viola caipira moderna (2003), construída por Francisco Munhoz, Uberaba/MG. [Foto: Marcelo Barbosa]

Apesar da excelência portuguesa na fabricação de violas e cordas, e de uma tradição na violaria brasileira, foram as circunstâncias do mercado que acabaram por definir o tamanho e as características das violas atuais neste processo do avivamento, que teve início na segunda metade do século XX e a que vamos nos referir adiante¹²⁰. Como exemplo, sobre o comprimento da corda vibrante das violas atuais (importante medida para balizar o tamanho do instrumento e para definir a calibragem das cordas), os artesãos vêm usando uma medida em torno de 58cm. O artesão Vergílio Artur de Lima, apesar de ser profundo conhecedor das técnicas de fabricação das violas mineiras, nos conta as razões da escolha dessa medida para as suas violas.

Em 1980 a viola tinha pouca visibilidade. Meu irmão Venício, morando nos *USA* e sabendo do meu interesse no assunto, me enviou cópia de um programa de uma apresentação musical feita na Universidade de Illinois (onde ele fazia seu PhD) de um músico brasileiro patrocinado pelo Itamaraty: Renato Andrade.

Pouco tempo depois, fiquei conhecendo o Renato em BH através de violonistas clássicos que eram então meus principais clientes de reparos e restaurações. Ele me trouxe uma viola SOROS (feita pelos irmãos Soros, ex-funcionários da Del Vecchio) reclamando de problemas de afinação. Refiz a divisão da escala de comprimento total 580mm. Vieram até minhas mãos violas TONANTE que tinham escala de 600mm e até mais. Estas arrebatavam as cordas facilmente e era impossível afinar em E. Algumas IZZO com escalas mais curtas de 560, meia regra e algumas de QUELUZ com escala até 530 que ficavam frouxas as cordas e trastejavam muito. Em 1984/1985 fiz minhas primeiras violas e resolvi começar adotando um comprimento médio que era aquele da viola do Renato Andrade, 580mm. As cordas que melhor se adaptavam para E [Mi] naquela época eram as TOURO.

¹²⁰ Da mesma forma, o modelo das violas antigas, com dez trastos apenas, pode ter favorecido a grande quantidade de melodias no modo mixolídio (intervalo característico de sétima menor) nas práticas musicais tradicionais. Cf. dança de São Gonçalo de Arinos (MG). Disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/cd/68>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Neste depoimento colhido em 13 de maio de 2013, fica clara a escolha de uma medida da corda vibrante em função da disponibilidade de cordas no mercado¹²¹.

A afinação mais utilizada neste novo contexto da viola no Brasil é a Cebolão. Nesta afinação, as cordas soltas quando feridas soam um acorde maior com a quinta no baixo. Nesta afinação, as duas primeiras ordens são uníssonas e a terceira, quarta e quinta ordens são oitavadas. A dupla Tonico & Tinoco se refere à afinação Cebolão desta forma: “Assim aprendemos a afinação *cebolinha*, assim como a oficial, que todos os violeiros de hoje usam – a afinação da viola no *cebolão*” (1984, p. 14). De fato, a afinação Cebolão é a mais usada na região caipira e não seria estranho se alguém a denominasse *afinação caipira*.

É importante ressaltar que a indicação do nome da afinação somente não é suficiente para a interpretação de uma composição escrita para a viola. É fundamental constar as notas dos pares e indicar se o terceiro par é uníssono ou oitavado.

Cebolão Ré maior (A₂-A₁, D₃-D₂, F#₃-F#₂, A₂-A₂, D₃-D₃)¹²².

Cebolão Mi bemol maior (Bb₂-Bb₁, Eb₃-Eb₂, G₃-G₂, Bb₂-Bb₂, Eb₃-Eb₃).

Cebolão Mi maior (B₂-B₁, E₃-E₂, G#₃-G#₂, B₂-B₂, E₃-E₃).

Outras afinações que também são utilizadas¹²³:

Natural (A₂-A₁, D₃-D₂, G₃-G₂, B₂-B₂, E₃-E₃);

Boiadeira (G₂-G₁, D₃-D₂, F#₃-F#₂, A₂-A₂, D₃-D₃);

Rio Abaixo (G₂-G₁, D₃-D₂, G₃-G₂, B₂-B₂, D₃-D₃);

Meia-guitarra (G₂-G₁, C₃-C₂, G₃-G₂, B₂-B₂, D₃-D₃).

A viola caipira se arma com cinco ordens de cordas duplas com os dois primeiros pares afinados em uníssono e os outros três pares afinados em oitavas. Nos pares oitavados, a viola se apresenta com bordões encapados acompanhados de cordas lisas afinadas em oitavas.

Outro detalhe importante neste novo modelo de viola é a entonação – correção de afinação na saída de corda do cavalete¹²⁴. Este procedimento permite que cada corda, quando pressionada na 12ª casa, soe exatamente a oitava dela solta. Com esta correção, as demais notas da corda soam mais afinadas¹²⁵.

¹²¹ Neste sentido, quando optei por adotar a afinação Cebolão em Ré, no início da década de 1990 (antes eu usava a afinação Cebolão em Mi e em Mi Bemol), consegui importar cordas avulsas por calibrações e estabelecemos, com o aval do *luthier* Vergílio Artur de Lima, uma calibragem ideal para a afinação Cebolão em Ré em violas de comprimento de corda vibrante de 58cm.

¹²² O violeiro Braz da Viola também passa a adotar a afinação Cebolão em Ré maior como apresenta na introdução de seu livro *Manual do Violeiro*, 1999. “[...] desta vez, neste manual, estaremos trabalhando acordes no mesmo sistema, Cebolão, só que em D (Ré Maior aberto)” (BRAZ DA VIOLA, 1999, p. 9).

¹²³ CORRÊA, 2000, p. 32-40.

¹²⁴ Para saber mais sobre entonação. Cf. Franz Jähnel: **Die Gitarre und ihr Bau** (in German), Verlag Ds Musikinstrument, Frankfurt am Main, 2nd edition, 1973.

¹²⁵ Para mais detalhes sobre como fazer a entonação na viola, ver CORRÊA, 2000, p. 43-45.

Desenho 8 - Entonação vista superior [Desenho: Rodrigo Mafra]

Desenho 9 - Entonação vista lateral [Desenho: Rodrigo Mafra]

Os violeiros da tradição denominam como par requintado o bordão (encapado) emparelhado com uma corda lisa afinada oitava acima. Em seu estudo sobre a viola de cocho do pantanal mato-grossense, Julieta de Andrade nos relata que “Na expressão de cultura espontânea, o termo ‘Requinta’ tem a significação de ‘oitava acima’.” (1981, p. 35).

Sobre os pares requintados da viola de samba do Recôncavo Baiano – que é encordoada da mesma forma que a viola utilizada por Theodoro Nogueira, com os três primeiros pares em uníssono e os outros dois oitavados –, conta-nos Ralph Cole Waddey, em seu artigo sobre a viola de samba do Recôncavo Baiano:

As mais graves [cordas] são afinadas em oitavas, com uma corda revestida e a outra, a “requinta” sem revestimento. [...] As requintas dos dois pares mais graves são dispostas de tal maneira que, com o instrumento na posição de tocar, estão mais distantes do colo do músico do que as suas correspondentes uma oitava mais baixa. (WADDEY, 2006, p. 108)

As ordens de cordas da viola paulista recebem as denominações: *primas*, *requintas*, *turina*, *toeira* e *canotilho*. Para melhor identificação, com a viola em posição de tocar, a *prima* seria a corda mais próxima ao colo, à terra. Desta forma a sua parilha, de igual calibre, recebe

o nome de *contra-prima*. Na sequência, de baixo para cima, temos, em seguida, na segunda ordem, *requinta* e *contra-requinta*. Na terceira ordem, *toeira* e *contra-toeira*. Na quarta ordem, *turina* e *contra-turina*. E na quinta ordem, *canotilho* e *contra-canotilho*. O *contra-canotilho* seria, então, a corda que fica mais acima¹²⁶. No livro *Nova Arte de Viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro, publicado em Coimbra, no ano de 1789, temos as denominações: *primas*, *segundas*, *terceiras* ou *toeiras*, *contras* (*requintas*) e *bordão*, *baixos* (*simeiras*) e *bordão*¹²⁷. Nesta viola coimbrã o terceiro par é afinado em uníssono, diferentemente da viola caipira atual, em que é afinado em oitava¹²⁸.

Depois de esmiuçarmos as violas nos moldes antigos da região Centro-Sul e as modificações que se fizeram no instrumento para atender as exigências de uma nova música, vamos às práticas musicais e sua difusão no Brasil através de programas de rádio e da indústria fonográfica.

4. AS PRÁTICAS MUSICAIS DO CAIPIRA: OS FAZERES TRADICIONAIS E OS NOVOS FAZERES

Neste capítulo vamos apresentar aspectos gerais das práticas musicais tradicionais – os fazeres tradicionais, com atenção especial para a Folia de Reis, justamente por ser a função devocional mais disseminada na região caipira. A prática da Folia de Reis envolve, além dos cantos devocionais, danças ligadas à divindade, entre as quais o Catira, que, por sua vez, é a dança mais popular desta região. As práticas tradicionais que se utilizam da música, principalmente as devocionais, mantêm aspectos culturais que nos dizem de tempos passados, de um fazer arcaico, que deposita na viola linguagens e sotaques identitários. Talvez isto explique o dizer de *Seo Rosa*, guia de Folia de Reis: “A viola ensina o violeiro”. Com relação à Folia de Reis, focaremos no seu aspecto ritualístico, levantando aspectos que remetem ao “obscuro” citado por Cornélio Pires. Em seguida, vamos mostrar como se deu a inserção destas práticas na indústria da cultura – os novos fazeres, a partir de iniciativas de diretores e produtores culturais.

¹²⁶ ARAÚJO, 2007, p. 151.

¹²⁷ RIBEIRO, 1985, p. 5-6.

¹²⁸ A descrição do procedimento de se afinar a viola de Manoel da Paixão Ribeiro (1985, p. 7-8) parece ter sido influenciada por um outro tipo de se encordoar a viola (sem os bordões) da guitarra barroca – *afinação reentrante*. Neste caso a nota mais grave estaria no terceiro par (A_2 - A_2 , D_3 - D_3 , G_2 - G_2 , B_2 - B_2 , E_3 - E_3).

4.1 As práticas tradicionais: devoção, trabalho e distração

Foto 21 - Violeiros na Dança de São Gonçalo, São Francisco/MG (2000). Da esquerda para a direita: Olegário Pereira Barbosa, José Ferreira dos Santos, Carolino José de França. [Foto: Andréa Borghi]

Até pouco tempo, no meio rural, o convívio social se dava de diversas maneiras, desde a prática religiosa coletiva até o trabalho solidário, como o mutirão. Essa interação social era vital para a vida das comunidades rurais. Nessas ocasiões eram realizados negócios, amizades, namoros, casamentos etc. Em diálogo com o mestre de folia de reis, Sr. Rosa, de Buritis, Minas Gerais, em 2007, ele dizia que no tempo dele moço, o padre visitava a região apenas uma vez por ano e, nesta ocasião, realizava os batismos, sacramentava os casamentos e, de forma geral, renovava a fé das pessoas na igreja católica. No decorrer do ano, cabia a alguém da comunidade, por vezes denominado de *capelão*¹²⁹ ou *tirador de reza*, conduzir os ritos religiosos como o ofício de Nossa Senhora da Conceição e os terços cantados. O Capelão, às vezes, recebia orientação do padre para a condução dos ritos, o que incluía até mesmo rezas em latim. Como estas rezas eram transmitidas e aprendidas? Nas folias de Reis é comum encontrarmos com algum dos foliões cadernos contendo as estrofes que os foliões

¹²⁹ Nas comunidades rurais o *tirador de reza* também é conhecido por *capelão*. É ele quem, às vezes com um companheiro, inicia as rezas, ofícios, benditos, ladainhas, *cantorios*. Como exemplo, uma ladainha, em latim, *tirada* a duas vozes em Cuiabá, gravada por Travassos e por mim, em 1985, que consta no *LP Cururu e outras danças*, do então Instituto Nacional do Folclore, atualmente CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/cd/125>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

antigos cantavam. A este tipo de anotação em cadernos e folhas avulsas, eles dão o nome de *tabela*¹³⁰.

O Frei Chico nos apresenta uma outra forma de se perpetuar as rezas: “No Nordeste, encontramos em muitas casas as primeiras três colunas¹³¹ do ofício de Nossa Senhora [oração do ofício ou oração das sete colunas] pregadas na cumeeira”. Logo em seguida, nos conta a origem do Ofício: “O popular ofício de Nossa Senhora foi escrito em meados do séc. XV, atribuído a Bernardino de Busto ou a São Boaventura e foi aprovado pelo papa Inocêncio XI.” (POEL, 2013, p. 728).

Sobre o Ofício de Nossa Senhora da Conceição, no ano de 1997, tivemos a oportunidade de registrar em Luziânia, estado de Goiás, a *Prima* do Ofício (dez estrofes) e a ladainha em latim¹³², cantadas por oito homens divididos em dois grupos de quatro, na capelinha da Nossa Senhora da Abadia. Assim que um grupo finalizava uma quadra, o outro iniciava a próxima quadra com a mesma melodia e assim por diante. Eles entoavam o Ofício em quatro vozes diferentes e cantavam de cor todas as sete colunas.

[...] Mas essa tradição vem antiga de eu criança, que eles falam rezar um terço, mas composto de Ofício, Ladainha e Salve Rainha. Nunca fiz rezar sempre só o Ofício e não rezar a Ladainha, sempre tem a Ladainha, acompanha. Não pude saber a origem, mas sei que aprendi assim: Assim continuo. (Jesus Vieira Gonçalves, Sr. Zuca Vieira, Luziânia/GO)¹³³

A família Braz, de Luziânia, se reúne anualmente para a reza do Ofício há mais de 150 anos. De acordo com os rezadores, como Sr. Zuca Vieira, o Ofício de Nossa da Senhora da Conceição é oração muito antiga. Isto é comprovado no livro *Botica Preciosa e Thesouro Precioso da Lapa*, de Angelo de Sequeira, publicado em Lisboa, no ano de 1754, onde se encontram os mesmos versos cantados por estes rezadores.

Para conferir com os versos que os rezadores de Luziânia cantam, segue o que conta o livro de 1754. Curiosamente, os rezadores de Luziânia cantam a terceira estrofe completa. No livro faltam os dois últimos versos da terceira estrofe (Desce Deus do céu/ Para o nosso bem).

Sede em meu favor, / Virgem Soberana, / Livraime do inimigo / Com vosso valor. //
Gloria seja ao Padre, ao Filho, / e ao Amor tambem, / Que he hum só Deos, / E
pessoas tres, / Agora, e sempre, / E sem fim. Amen / ... /... // Deos vos salve, Mesa /
Para Deos ornada, / Columna sagrada / De grande firmeza. // Casa dedicada / A

¹³⁰ *Tabela* – versos do *cantorio* de Folia de Reis copiados manualmente, geralmente em caderno, que vão sendo passado de geração para geração.

¹³¹ Em Abadia de Goiânia o embaixador de folia Quim Bento diz: “Quando foi criada a folia, ela foi baseada na vida de Cristo. O assunto é um só, mas a gente divide em colunas e faz os versos. Coluna é uma separação de estória. E nós dividimos em: viagem de Nossa Senhora, nascimento de Jesus, viagem dos Magos, adoração dos Magos, fuga para o Egito e, às vezes, até o padecimento de Cristo” (MOREIRA, 1984, p. 47 *apud* POEL, 2013, p. 230).

¹³² O terço cantado de Luziânia está disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/cd/68>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

¹³³ Encarte do CD *Sertão Ponteador: Memórias Musicais do Entorno do DF*, Viola Corrêa, 2008.

Deos sempiterno, / Sempre preservada, / Virgem, do peccado. // Antes que nascida, / Fostes, Virgem Santa, / No ventre ditoso / De Anna concebida. // Sois Mãycreadora / Dos mortaes viventes: / Sois dos Santos porta, / Dos Anjos Senhora. // Sois forte esquadraõ / Contra o inimigo, / Estrella de Jacob, / Refugio ao Christaõ. // A Virgem o creou, / Deos no Espirito Santo, / E todas suas obras / Com ella as ornou. // Ouvi, Mãy de Deos, / Minha oração / Toquem em vosso peito / Os clamores meus. // (SEQUEIRA, 1754, p. 500-502. Disponível em: <<http://purl.pt/17322/3/#/0>>. Acesso em: 20 out. 2013)

Este exemplo vem a calhar para ressaltar a importância dos registros sonoros de tradições antigas, sejam de que natureza for. Em nosso caso, o registro de práticas tradicionais em que a viola está presente pode nos revelar traços musicais de épocas remotas ou mesmo formas musicais em desuso. De certa forma, este recurso se assemelha a um dos recursos usados por Antônio Cândido (2001, p. 23) para tentar compreender melhor o *tempo dos antigos*: “Interrogar longamente, pelos anos afora, velhos caipiras de lugares isolados, a fim de alcançar por meio deles como era o *tempo dos antigos*”¹³⁴.

A prática musical do meio rural é um importante elemento mediador das relações sociais entre as pessoas de uma determinada região. As funções da religiosidade popular, como as folias de Reis e do Divino, sempre apresentaram, além das músicas que compõem o ritual sagrado, danças tradicionais e brincadeiras em que todos podiam participar, as denominadas *danças da divindade*. Estas danças são perpetuadas através das gerações e, geralmente, acontecem logo após o cumprimento da parte religiosa. Outros tipos de danças não são permitidos por não fazerem parte da divindade.

Outra situação de mediação é o mutirão ou *traição*, no qual a vizinhança se junta para prestar ajuda a um companheiro que, por um motivo ou outro, não conseguiu realizar a tempo um trabalho como, por exemplo, a *limpa* de uma roça. Nesta ocasião, as pessoas costumavam entoar músicas durante a labuta do trabalho – canto de trabalho –, que vai do clarear do dia ao anoitecer, culminando com danças e brincadeiras durante à noite. Como descreve José de Souza Martins sobre o valor de utilidade da música caipira (práticas musicais tradicionais): “Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais, como aliás se observa naqueles que estão em desagregação” (MARTINS, 1975, p. 112).

¹³⁴ Sobre *toques* de violeiros antigos confira o livro de partituras, com CD encartado, *Viola Instrumental Brasileira*, organizado por Andréa Carneiro de Souza, Rio de Janeiro, 2005. Confira, também, a pesquisa do violeiro Cacaí Nunes, em vídeo, sobre violeiros antigos. Disponível em: <<http://www.umbrasildeviola.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2013. Ainda há também o documentário *Mestres da Viola - Uma viagem musical pelo Rio São Francisco*, resultado de pesquisas de campo ao longo da Bacia do Rio São Francisco, de Janeiro a Agosto de 2011. Realizado pela Associação Nacional dos violeiros do Brasil.

A este respeito, podemos enumerar outras oportunidades de conagração de pessoas no meio rural, como pagodes, quermesses, datas festivas e rezas, mas o que chama a atenção é a música durante o trabalho. Em Martinho Campos, região do alto São Francisco, Oeste de Minas Gerais, na fazenda *Cerrado Velho*, da família Fernandes Campos, no ano de 1998, tivemos a oportunidade de presenciar uma demonstração, por pessoas nascidas na década de 1920, de como se fazia, antigamente, os cantos de trabalho, a *derrubada*, como eles diziam. Os trabalhadores vieram de uma roça de milho com enxadas nos ombros entoando cantigas em várias vozes com as roupas cobertas de pó. Um deles, com o rosto sujo de barro, vinha com um pé de milho nas mãos. De pé, na frente da casa, a dona da casa os aguardava com uma garrafa de cachaça enfeitada com papel de variadas cores. O pé de milho era trocado pela cachaça e, em seguida, eles faziam uma dança em círculo com cada um batendo sua enxada, com o dorso da parte de metal, na enxada do companheiro da frente e girando o corpo na enxada do que vinha logo atrás. Um deles ficava ao centro puxando versos que eram respondidos pelo grupo em vozes diferentes.

Curiosamente, encontramos em Manoel Moraes (2008, p. 25) trecho da publicação de autor anônimo, *Relaçam geral das Festas que fez a Religião da Companhia de Iesus na Prouincia de Portugal, na canonização dos Gloriosos Santo Ignacio de Loyola seu fundador, & S. Francisco Xauier Aposto da India Oriental* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1623), em um capítulo dedicado à relação das festas que se fizeram na Ilha da madeira, na cidade do Funchal, no ano de 1622, descrevendo uma representação bem parecida com a que nos foi mostrada em Martinho Campos.

Seguiase huma dança de oito saluagens, vestidos à inteiriça, todos cubertos de musgo, com suas enxadas às còstas: tudo com muita propriedade como quem trazia dos bosques desta ilha os mastros, & os vinha à Cidade leuantar: estes dançauaõ ao som de frauta, & tamboril, tocando a seus tempos com os cabos das enxadas huns nos outros todos a la una: [...]¹³⁵

Os registros musicais, a descrição de práticas tradicionais, como nos exemplos acima, podem ser fontes importantes para uma compreensão do que poderia ter sido a música e as festas de séculos anteriores. Neste sentido, a importância de se registrar e, mais ainda, dar a conhecer, ou seja, tornar de fácil acesso para as pessoas que queiram estudar, comparar, apreciar ou se inspirar nas coisas dos antigos. Ainda temos a oportunidade de aprender muito de nosso passado com a divulgação das práticas musicais tradicionais e, no caso específico da viola, os *fazeres e saberes* dos Mestres Violeiros¹³⁶.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.calameo.com/books/000019422bebb33e32c47>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

¹³⁶ Entendemos por Mestre Violeiro o violeiro da tradição, aquele que realiza *toques* de viola que aprendeu com os mais velhos, *toques* que são repassados através das gerações; *toques* que trazem em si elementos musicais dos

No prefácio de seu livro *Contos Tradicionais do Brasil*, Câmara Cascudo (2001, p. 14) se justifica: “Dar título de *tradicionais* pareceu-me lógico, porque esses cem contos estão vivos, trazidos, de geração em geração, na oralidade popular”. Ainda sobre o fato de se conhecer o tempo dos antigos através das memórias e das práticas tradicionais de pessoas idosas, este mesmo autor nos apresenta seu modo de pensar na introdução de seu livro *Literatura Oral no Brasil*.

A vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX. A organização do trabalho, o horário das refeições, as roupas de casa, o vocabulário comum, os temperos e condutos alimentares, as bebidas, as festas, a criação de gado dominadora, as superstições, assombros, rezas-fortes estavam numa distância de duzentos anos para o plano atual. (CASCUDO, 1984, p. 15)

Isso fica comprovado nas rezas do Ofício de Nossa Senhora da Conceição e na demonstração de uma *Derrubada* por pessoas mais velhas que vivenciaram ou presenciaram o fato quando crianças, nos remetendo a práticas de um passado distante.

4.2 A Folia de Reis: uma prática devocional ritualística

Vamos abordar sob o aspecto ritualístico uma das mais importantes funções devocionais da região caipira – a Folia de Reis¹³⁷. Este assunto faz sentido pelo fato de a viola ser o principal instrumento desta prática que se manteve viva até os dias de hoje pelo seu aspecto devocional. A tradição da Folia de Reis nos mostra a realidade de uma manifestação ritualística, ainda presente no meio rural e nas periferias das cidades da região caipira do Brasil e que, devido a outros tipos de demandas, corre o risco de mudanças na sua essência, principalmente no que concerne à devoção. Ou seja, com os Festivais e Encontros de Culturas Tradicionais, estamos presenciando a construção de uma outra realidade para as manifestações devocionais e mesmo para as danças a elas associadas. Em outras palavras, uma *performance* ritualística localizada em um espaço ficcional próprio se realizando, também, em um outro espaço ficcional completamente diferente do costumeiro, onde os aspectos devocionais se perdem nas demandas técnicas do espetáculo. De certa forma, esta situação lembra um pouco as transformações que estas mesmas tradições sofreram quando inseridas na indústria fonográfica.

tempos de outrora. Por Mestre violeiro entendemos, também, os artesãos que constroem suas violas nos moldes antigos, ou seja, que ainda se utilizam de técnicas arcaicas na fabricação de seus instrumentos.

¹³⁷ Função é o nome genérico que as pessoas do interior dão para as manifestações musicais tradicionais. É muito comum as pessoas dizerem, por exemplo, “neste sábado vamos para a função na casa do Batista”.

Foto 22 - Companhia de Folia de Reis, Arinos/MG (1998). Capitão Juvenal Nogueira Gomes . [Foto: Juliana Saenger]

Na Folia de Reis, a voz é o elemento condutor numa narrativa cantada da visita dos três Reis Magos ao Menino Deus e o corpo é utilizado de acordo com os diferentes momentos da função: os *cantorios* devocionais, as atuações dos palhaços (quando existem)¹³⁸, as rezas cantadas (em que participam todos os presentes) e as danças ligadas à divindade. O Terno ou Companhia, nome dado a um grupo de foliões liderados por um guia, segue durante o *giro* da folia determinadas normas de comportamento. *Giro* é o percurso estabelecido para o cumprimento da função que é dividido em jornadas. A cada noite se cumpre uma jornada até a finalização da função com a entrega da folia. Estas normas são particularizadas; cada guia impõe ao seu grupo condutas que ele aprendeu de seus mestres e segue com seu grupo cumprindo a tradição. Em algumas folias o guia recebe outras denominações como *capitão*, *mestre de folia*, *tirador de folia* ou *folião-mestre*.

Na parte devocional a estrutura musical das folias segue um padrão estabelecido de canto-puxado e canto-resposta, à maneira dos *resposos*¹³⁹. Os assuntos são apresentados em forma de *quodras*¹⁴⁰ e relatam acontecimentos em torno da peregrinação dos três Reis

¹³⁸ “Nem entre os estudiosos de Folia de Reis e nem entre os foliões, existe um consenso a respeito da figura do palhaço.” (FONTOURA, 1997, p. 44).

¹³⁹ *Responso* – (do lat. *responsu*-). Na liturgia é propriamente uma recitação alternada entre o celebrante ou versiculário e o coro (BORBA & GRAÇA, 1963, p. 451).

¹⁴⁰ *Quadra* – “Fórmula de construção poética utilizando estrofes de quatro linhas ou pés (versos, em linguagem literária), no sertão. (ANDRADE, 1989, p. 414). “Como em toda a poética brasileira, nos reis predominam francamente as quadras setissilábicas ABCB.” (AUGUSTA, 1979, p. 22).

Magos¹⁴¹. Na região caipira identificamos dois tipos de folias: a de seis vozes, conhecida por alguns guias como folia *boiadeira*, e a de duas vozes, que é mais rara¹⁴².

Na folia de seis vozes, o guia *puxa* sozinho a toada e a resposta é feita pela 1ª e 2ª vozes. O contra-guia (que lidera a resposta) faz a 1ª voz e o seu ajudante faz a 2ª voz, mais grave, em dueto de terças. A 3ª voz pode também entrar na resposta, junto ou um pouco depois, geralmente, no acorde de subdominante e é mais aguda que a 1ª voz. Em algumas folias a 1ª voz pode duetar com o guia no final da frase cantada por este. Arrematando, outros três cantadores fazem o *ai, ai, ai* na região mais aguda da voz em tríades. A voz mais aguda deste arremate é chamada de *tipe* e, por sua dificuldade, quem a faz (não se usa o falsete) tem um destaque especial dentro do grupo.

Na folia de duas vozes, o guia e seu ajudante *puxam* as duas primeiras linhas da estrofe, em dueto de terças, para, em seguida, o contra-guia e seu ajudante responderem os mesmos versos, também em dueto.

Toada é a melodia usada para se cantar os versos. O guia de uma folia pode saber vários tipos de toadas, a maioria de domínio público, aprendidas com os foliões mais antigos. Todavia, uma das características das folias é que raramente o Guia muda de toada no decorrer de um giro. Assim, o *cantorio* adquire uma monotonia que funciona como uma espécie de *mantra*¹⁴³, envolvendo os presentes, devotos ou não.

Quando de minha pesquisa sobre Folia de Reis no ano de 1996, em Uberaba, os guias entrevistados narraram três formas de se cantar as toadas¹⁴⁴: uma das formas é identificada por *Reis Grande*, com a toada apresentada em quatro linhas, com os versos da estrofe cantados de uma só vez. Por exemplo “Os três Reis na sua porta / Arrecebe a Santa Guia / Eles vêm abençoando / É o dever da Companhia”. Para esta situação um desses guias, Paulo Cury, utiliza a expressão *toada trovada nos quatro cantos*. O *cantorio* é assim apresentado quando se quer que a função seja mais breve, demore menos. Esta forma exige muita atenção

¹⁴¹ O Dicionário de Frei Chico conta que na coleção *Carmina Burana* (sec. XIII), encontra-se um auto de natal que mostra as profecias, a anunciação, o nascimento, a viagem dos magos, Herodes e os líderes da sinagoga, a matança dos inocentes, a fuga para o Egito, um diálogo entre o demônio e os pastores e a morte de Herodes. E que na biblioteca de Toledo (Espanha) encontra-se um *Auto de los Reyes Magos*, também do séc. XIII (POEL, 2013, p. 441).

¹⁴² A folia de duas vozes é mais comum na região norte de Goiás e noroeste de Minas. Nestas regiões a folia de seis vozes é que se torna mais rara.

¹⁴³ *Mantra* - Instrumento para conduzir o pensamento (FERREIRA, 1999, p. 1276). É comum cada *cantorio* durar mais de 40 minutos, ou seja, a toada é repetida dezenas e dezenas de vezes sempre de uma mesma forma, o que acaba por acalmar os ânimos. Não existe pressa neste tipo de prática.

¹⁴⁴ Pesquisa realizada para o Arquivo Público de Uberaba. Na oportunidade, acompanhei doze Companhias de Reis nos meses de janeiro e agosto de 1996 gravando as toadas, de forma técnica (a cada toada o microfone era direcionado a um dos integrantes da Companhia), com o objetivo de escrever toda a instrumentação e as vozes dos cantadores. Confira as partituras das toadas *Adoração*, do Capitão João Batista de Moraes, e *Viagem dos Reis*, do Capitão Jorge Bernardes da Silva, no anexo F.

da resposta, que tem de responder com os mesmos quatro versos tirados pelo guia, mesmo que sejam versos já conhecidos ou versos da *tabela*.

Uma segunda forma é identificada por *Reis Dobrado* ou, também, por *Reis Grande*. A toada é apresentada em quatro linhas, mas com as duas primeiras linhas sendo repetidas, ou seja, os versos da toada são *desdobrados*. Por exemplo, “Os três Reis do Oriente / É cumpridô das profecia / Os três Reis do Oriente / É cumpridô das profecia”. Neste caso o tempo de duração da função é maior porque cada estrofe é desdobrada em duas, ou seja, a estrofe só é finalizada quando da repetição da toada.

Uma terceira forma é identificada por *Reis pequeno* ou *Reis curto*, com a toada sendo apresentada em três linhas, repetindo-se o primeiro ou o segundo verso, “Quero dar os parabéns / A este nobre capitão / A este nobre Capitão”. O Capitão Manuel Telles da Silva usa, para esta situação, a expressão *toada cortada*.

Os instrumentos fundamentais da folia são viola, caixa e pandeiro. Para alguns guias estes instrumentos são sagrados, pois eram os instrumentos que os três Reis Magos tocavam. Cada Terno de folia tem a sua própria bandeira, sob a guarda do alferes, e algumas levam consigo palhaços que pedem donativos e em troca cantam trovas ou dançam o lundu¹⁴⁵.

No giro, os foliões se apartam de suas famílias e cumprem um roteiro de visitas às casas de moradores devotos, geralmente do dia 26 de dezembro ao dia 6 de janeiro. Os giros são realizados durante a noite, em uma representação da viagem dos três Reis Magos à procura do menino Deus. De acordo com a história sagrada, os três Reis Magos viajavam seguindo uma estrela misteriosa, a estrela-guia, que aparecia para eles assim que escurecia.

Na casa de cada devoto, no interior de uma lapinha, o menino Deus está à espera da visita de adoração dos três Reis Magos. O devoto e sua família já participam do ritual na preparação da casa para este acontecimento. Na chegada os foliões fazem os diversos *cantorios* relacionados à divindade e os *cantorios* de circunstância, como, por exemplo, de agradecimento, de pedido de pouso, de desobriga¹⁴⁶. Neste ritual, simbolicamente, o menino Deus está recebendo naquela moradia a visita de adoração dos três Reis Magos – a casa e as pessoas que ali moram recebem, então, a graça do menino Deus.

Alguns guias, a partir de versos que aprenderam com os foliões mais antigos, vão improvisando versos de acordo com as circunstâncias encontradas durante o giro; outros cumprem à risca os versos que lhes foram passados oralmente ou aprendidos por *tabela*.

¹⁴⁵ O lundu é uma dança solo de *bate-pé*, cada qual mostrando suas habilidades. Sobre as diferenças entre as folias, confira POEL, 2013, p. 440-444.

¹⁴⁶ O *cantorio* de desobriga é o arremate das obrigações que o guia tem de cumprir em cada jornada.

De modo geral, nas visitas, antes do clarear do dia, o Terno de Reis encerra a jornada na casa do morador que dará o pouso, que fica com a guarda da bandeira e com a guarda dos instrumentos. Durante o dia os foliões repousam e, na parte da tarde, acontecem brincadeiras e danças relacionadas às folias, como lundus, curraleiras, catiras, entre outras, até o escurecer, momento em que o caixeiro¹⁴⁷ reúne os foliões para fazerem a despedida e partirem para outra jornada.

O *Catira*, que pode ser conhecido por *cateretê*, *guaiano* ou *bate-pé*, é a dança mais recorrente na região caipira. A função é formada por dois cantadores e por vários pares de dançadores, os *palmeiros*, que sapateiam e batem palmas, liderados por um deles. Em alguns lugares, o dançador de *Catira* é denominado “folgazão”. A viola é o instrumento básico, único e imprescindível e é sempre tocada por um dos cantadores, ou mesmo por ambos. A função é composta por coreografias definidas, que exigem do dançador conhecimento prévio. As evoluções, assim como os ritmos de pés e mãos, variam de região para região e mesmo de grupo para grupo.

No decorrer da função acontecem dois momentos de cantoria: a moda de viola e o Recortado. A moda de viola é narrativa extensa, história cantada em dueto¹⁴⁸, na maioria das vezes, com dez, doze ou mais estrofes. Seus temas são diversos e exprimem a vida, as paixões, a vida e a morte, o cotidiano e o fantástico do meio rural. Geralmente, a cada duas estrofes, os violeiros fazem o recorte na viola, uma *batida* ritmada, para os dançadores realizarem suas evoluções. Em alguns grupos, quando os cantadores finalizam a estrofe, alguns *palmeiros* entram com outras vozes, acima da primeira voz, entoando “a” ou “ai”. Em Bom Despacho/MG, tive a felicidade de assistir a um *Catira* antigo, em que toda a Moda era cantada a três vozes distintas. Quando se vai finalizar a Moda, para entrar no Recortado, os cantadores, antes da última estrofe, cantam um ou dois versos adicionais – às vezes, iguais aos primeiros da última estrofe – quase sempre em outro tom e com outra melodia, repletos de “lá-ri-lá-lais”. Esta peculiaridade, muito comum nas Modas-de-Viola tradicionais, recebe nomes distintos, *suspendimento*, *destravio*, *levante*, *fora de som*, e pode também acontecer em outros momentos da Moda. Alguns grupos de *Catira* utilizam-se deste recurso para sinalizar, aos *palmeiros* os momentos das evoluções mais elaboradas. Na moda de viola, quando os violeiros estão cantando, os dançadores permanecem em duas filas, uma de frente para a outra, aguardando, em silêncio e parados, o momento da dança.

¹⁴⁷ O caixeiro ou tocador de caixa é quem, rufando a caixa, “arreune” os foliões para as atividades como, por exemplo, o *cantorio* de mesa antes das refeições.

¹⁴⁸ O dueto é ocorrência muito comum na música tradicional caipira. É uma forma de cantar a duas vozes, geralmente com intervalos de terças ou sextas entre elas.

O Recortado acontece logo em seguida à Moda e caracteriza-se pela poesia mais simples, geralmente irônica ou satírica, abordando o assunto da Moda, ou não. A cantoria faz-se em cima do recorte da viola, e os dançadores costumam marcar o canto com palmas ou batidas de pés, sem repique, compassadamente.

A *Folia de Reis* e o *Catira* são práticas cuja forma e estrutura trazem os elementos básicos das demais práticas tradicionais em que as cantorias são acompanhadas pela viola caipira. As descrições que aqui fizemos compõem apenas um esboço deste enorme e variado universo cultural¹⁴⁹. Isto posto, retomemos à devoção, considerando que a dança está incorporada ao ritual da Folia de Reis.

Nesta manifestação ritualística, a narrativa cantada é o elemento condutor, mas tudo em volta faz parte de algo maior. O guia é a figura central e dele depende toda a condução do ritual. É importante destacar que este guia está conectado com a divindade e é assim que as pessoas da comunidade o veem. Neste contexto, apresentamos trecho de um canto invocativo da Folia do Reis: “Com os poder do Pai Eterno / Do Filho e do Divino Espírito Santo / Saudação eu vou fazê / E pelo amor dos três Reis mago / Não me deixa eu padecê”¹⁵⁰. Ou seja, durante o ritual, um espaço ficcional é criado e dele todos os presentes fazem parte, porque ali estão por causa e por conta do ritual. Em outras palavras, uma grande *performance* coletiva.

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai deste contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (DELL HYMES *apud* ZUMTHOR, 2000, p. 36)

Acreditamos que grande parte das práticas musicais tradicionais ainda existam por conta da devoção dos guias e tiradores de reza. Eles conhecem todo o processo das funções e cumprem a missão de, enquanto tiverem saúde e disposição, girarem com as folias e *tirarem* as rezas. No dizer de um folião, “enquanto tiver vida eu cumpro minha sina de todo ano girar com a Folia”. E assim, por conta da devoção rezas, danças e brincadeiras ainda estão sendo praticadas nos dias de hoje.

¹⁴⁹ Alguns aspectos das tradições variam de um grupo para outro. É até mesmo possível encontrarmos diferentes entendimentos para uma determinada questão dentro do próprio grupo. Minhas colocações expressam ações e estruturas de certa forma comuns e frequentes, buscando compor panorama representativo destas duas funções. Será muito possível, e até provável, encontrar foliões e catireiros que não concordarão com um ou outro ponto. Minha posição é a de que a versão de cada integrante das funções compõe a verdade de sua cultura.

¹⁵⁰ Esta estrofe foi a invocação que o guia de Folia de Reis, Sr. Rosa (Roselverte Antônio Pires), aprendeu de seu mestre Dilal. Conta Seo Rosa que Dilal ainda lhe disse: “A primeira coisa, Rosa, quando cê for guiá folia, cê bate a viola e olha os folião tudo, pr’ocê senti eles no seu coração. Ocê sente um amor neles. Ocê sentiu todo mundo, aquele amor no seu coração, cê pode cantá sem cisma.” (MARCHI; SAENCER; CORRÊA, 2002, p.186)

Em todo o processo existe *performance*, seja no ritual, nas danças, em tudo ao redor, pessoas e lugares (quase como cenários em constante transformação).

Como relata Paul Zumthor¹⁵¹, em seu trabalho *Performance, Recepção e Leitura*, a respeito de uma *performance* musical vista por ele quando criança:

O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esqueleto que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela *é* a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (ZUMTHOR, 2000, p. 33)

O autor afirma ainda que existe um elemento irredutível na noção de *performance*: a ideia da presença de um corpo. E mais, que a *performance* não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço.

Neste mesmo capítulo, Zumthor, referindo-se à teatralidade, remete ao artigo *La théâtralite*, de Josette Féral, publicado em 1988 na revista *Poétique*, “A ideia base desse artigo é de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da ‘teatralidade’; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção.” (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2000, p. 47).

No caso da Folia de Reis há uma teatralidade clara. As pessoas conhecem o ritual e participam, uma vez que a razão de estarem ali, naquele *espaço de ficção*, é pela vivência de uma *performance ritualística*, em outras palavras, de um tipo de ritual¹⁵².

Féral, citado por Paul Zumthor (2000, p. 47), “propõe a esse respeito [sobre o reconhecimento de um espaço ficcional] uma distinção entre ‘teatralidade’ (quando esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e ‘espetacularidade’ (quando não o faz)”.

No caso das práticas devocionais, como nas folias, o *espaço ficcional* está perfeitamente enquadrado. Há, por parte de todos, um encaixe neste espaço e, portanto, *teatralidade*. Em suas palavras:

Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e a teatralidade do lugar. [...] A presença do ator [no nosso caso, dos foliões] não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí [no nosso caso, os devotos em suas casas e as pessoas da comunidade que vivenciam o ritual] percebeu relações, uma encenação. (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2000, p. 48)

¹⁵¹ Paul Zumthor nasceu em Genebra, na Suíça, em 1915. Medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Zumthor viveu na França, na Holanda e no Canadá, onde faleceu em 1995. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/479/Paul-Zumthor.aspx>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

¹⁵² “[...] a Folia de Reis nada mais é que um teatro musical paralitúrgico onde a ação se desenvolve em termos grandiosos – durante vários dias e em um cenário que abrange uma vasta região.” (MOREIRA, 1983, p. 175).

Nos tempos atuais surge uma nova circunstância que, cada vez mais, vem adquirindo importância na região Centro-Sul do país – os Festivais e Encontros de Cultura Popular. Os organizadores preparam um determinado espaço, geralmente numa grande área descoberta, com palco, sonorização, iluminação, e contratam artistas conhecidos para atrair público. Antes do *show* principal, os grupos das práticas tradicionais se apresentam no palco, cada qual com a sua expressão musical.

Uma pergunta logo vem à tona. Nestes festivais, o aspecto ritualístico cede lugar a uma encenação artística?

Cremos que, de certa forma, pelo menos no início deste formato de evento, o aspecto ritualístico se mantém. O guia está presente e, independente do lugar, ele cumpre sua missão de representar o sagrado na Terra. O tempo é outro e as relações hierárquicas também, mas, independentemente da circunstância, na *roça* ou no palco, a essência devocional estará presente no guia. Ele está comprometido com sua devoção, seu papel na condução do ritual independentemente dos lugares. Aqui, entendendo por *roça* a região na qual, tradicionalmente, os foliões realizam seus giros. No dizer de um folião, quando de uma apresentação no palco, “aqui nós só representamos a nossa tradição”, ou seja, uma representação da *performance* ritualística, mas, ainda assim, um ritual de religiosidade.

No XII Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas, em meados de julho de 2013, os organizadores montaram, ao lado do palco, uma lapinha, permitindo aos foliões que realizassem seus *cantorios* de frente para ela, cantando para o menino Deus. Esta forma de apresentação é mais próxima da costumeira, diferentemente de outros encontros em que os foliões sobem ao palco e cantam de frente para uma plateia de espectadores.

Muitas perguntas ficam no ar: a *performance* ritualística, devocional, das Folias acabará perdendo o sentido com o desaparecimento aos poucos de seus guias devotos? Este novo espaço – o palco – trará modificações na condução das folias quando do giro na *roça*?

A partir das considerações colocadas por Féral, entendemos que mesmo que aconteça uma representação no palco da maneira que se faz na *roça* haverá *teatralidade*, visto que há um *espaço ficcional*, ou seja, existem pessoas ali que sabem o que vão ver e estão à espera da *performance* dos foliões. No entanto, existem outras que ali estão por acaso, transitam com outros interesses ou estão mesmo à espera do *show* principal, que pode ser um artista que nada tem a ver com as práticas musicais tradicionais. Para estas, o espetáculo das Folias pode ser apenas um acontecimento e, neste caso, *espetacularidade*.

Observa-se que o *espaço ficcional* é determinante nas significações fundamentais dos rituais devocionais, ou seja, tanto a *performance* dos foliões, como o lugar e as pessoas que ali estão, tudo é parte de um ritual religioso, de uma *performance ritual coletiva*.

Algumas práticas musicais tradicionais vêm adquirindo visibilidade e despertando vários tipos de interesse que resultam em documentários e gravações. Verifica-se, no entanto, que enquanto algumas são observadas, cultuadas e estudadas, outras permanecem ainda praticamente desconhecidas, restritas ao seu ambiente costumeiro.

Foi pensando nestas práticas desconhecidas pela grande maioria dos brasileiros que Mário de Andrade, em 1938, iniciou um projeto de mapeamento musical do Brasil pelas regiões Norte e Nordeste do país. Seu interesse em divulgar estas práticas resultou em discos que foram editados no ano de 1945. Quem também percebeu a importância dos documentos sonoros para documentação e divulgação das práticas musicais foi o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que no ano de 1942 registrou em discos as práticas musicais tradicionais do estado de Goiás.

Estes movimentos de registro e divulgação antecedem a iniciativa da Unesco, que após o término da Segunda Guerra liderou um movimento que procurava implantar mecanismos para documentar e preservar tradições culturais que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento. No Brasil, atendendo a esta diretriz, em 1947 criou-se a Comissão Nacional do Folclore, vinculada à Unesco.

Coincidentemente, na década de 1950, no campo da Etnologia, surge o conceito *Cultural Performance*, do americano Milton Singer:

O conceito de Singer desloca a noção, até então predominante nas ciências humanas do ocidente, de que a cultura é realizada apenas a partir de seus artefatos, ou seja através de textos e monumentos, “para o fato, de que a cultura também se realiza e se manifesta através de performances”. (FISCHER-LICHTE *apud* STOROLLI, 2009, p. 34)¹⁵³

E assim, retornando à Folia de Reis, que é a prática devocional que elegemos para estas reflexões, sem dúvida estamos diante de uma manifestação ritualística e, no sentido defendido por Milton Singer, de uma *Cultural Performance*.

Importante citar o estudo de Jane Ellen Harrison, de 1912, em que defende a teoria de que a tragédia grega se desenvolveu a partir dos rituais celebrados anualmente no *Festival de Dionísios*, sugerindo o ritual como manifestação primordial, anterior ao teatro e ao texto.

¹⁵³ Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13052009-104317/pt-br.php>>. Acesso em: 10 set. 2013.

Neste sentido, Antonin Artaud¹⁵⁴ (1984, p. 117) afirma que “importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada em um estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo”.

Nesta premissa do ritual como manifestação primordial, Storolli acrescenta a importância do corpo como agente e matéria-prima para os fazeres ritualísticos. A autora chama atenção a que, segundo Schechner, não se deve pensar o teatro como originário dos rituais, porém considerá-lo como um rito ou processo ritual.

Apesar de não ter sido devidamente comprovada, a teoria de Harrison não deixou de ter um impacto, pois ressalta a **relevância dos rituais e a importância do corpo**, o que é especialmente importante para o estudo dos gêneros performáticos. Os rituais aliam num único fazer manifestações de várias linguagens, representando provavelmente o exemplo mais antigo de *Arte da Performance*. Ao se deslocar as atenções para a questão do ritual, passa também a existir um interesse não somente pelo aspecto da performance, mas também pela questão da corporeidade, pois o corpo é o agente e a matéria-prima básica para as manifestações rituais. (STOROLLI, 2009, p. 37, grifo nosso)

Estes dois aspectos colocados por Wania Storolli, relevância dos rituais e importância do corpo, ressaltam a significância das práticas musicais tradicionais como referências para trabalhos performáticos de outras naturezas, pois, além de marcas culturais, trazem uma linguagem corporal apurada nas práticas centenárias.

4.3 A música do caipira na indústria fonográfica¹⁵⁵

Em 1929, o produtor e jornalista Cornélio Pires, de forma independente, inaugura o registro sonoro da música caipira em discos gravando, de uma só vez, seis discos, de uma série de cinquenta e dois, fabricados pela gravadora Colúmbia¹⁵⁶. Cornélio Pires, com esta iniciativa, torna-se o primeiro produtor independente do Brasil a custear ele mesmo cinco mil exemplares de cada disco. Ou seja, um total de 30.000 discos. A partir do sétimo disco, a

¹⁵⁴ Antoine Artaud – poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud>. Acesso em: 22 nov. 2013.

¹⁵⁵ De acordo com Marcos Negraes, empresário e colecionador de discos 78rpm de música caipira, teríamos, entre duplas, trios, duos, solos (Inezita, Ely Camargo, Dilu Mello, etc.), declamações, humorísticos, desafios, instrumental (viola e sanfona), folias, etc., algo próximo de 5.000 discos (aprox. 10.000 faces gravadas). O colecionador ressalta que neste universo de gravações incluiu sanfoneiros nordestinos como Luíz Gonzaga, Pedro Sertanejo, Zé Gonzaga, Gerson Filho, que participaram em gravações de duplas sertanejas, além de outros tais como Antenógenes Silva, Alberto Calçada, Mário Zan, Rielinho, Angelo Reale, Zé Bettio, Pirigoso, Zézinha etc. Ou seja, dentro deste “espectro musical” o colecionador se sentiu seguro em afirmar que o número de gravações situa-se entre 4.000 e 5.000 discos de 78rpm.

¹⁵⁶ Há discordância quanto ao número total de discos da Série Cornélio Pires. J. L. Ferrete (1985, p. 40) afirma que a série terminaria em meados de 1930 no número 20.047, ou seja, 48 discos. O pesquisador gaúcho Israel Lopes já apresenta um total de 52 discos e Ariowaldo Pires defende que foram 43 títulos (SOUSA, 2005, p. 88).

gravadora, percebendo a receptividade do público a este tipo de música, assume a produção da série em parceria com o produtor.

O selo azul da gravadora foi substituído pelo vermelho, além de contar numeração diferenciada, iniciando em 20.000 (os discos da gravadora partiam dos 5.000). A marca Colúmbia foi mantida no selo. Como a intenção de Pires não era gravar somente músicas, mas também seus famosos “causos”, ele dividiu a série em duas, uma parte humorística e outra folclórica. Os seis lançamentos de maio de 1929 foram: *Anedotas norte-americanas* e *Entre Italiano e Alemão* (anedotas, com Cornélio Pires) [20.000]; *Rebatidas de caipira* e *Astúcia de Negro Velho* (anedotas, com Cornélio Pires) [20.001]; *Simplicidade* e *Numa Escola Sertaneja* (anedotas, com Cornélio Pires) [20.002]; *Coisas de Caipira* e *Batizado do Sapinho* (anedotas, com Cornélio Pires) [20.003]; *Desafio entre Caipiras* e *Verdadeiro Samba Paulista (Turma Caipira Cornélio Pires)* [20.004]; *Anedotas Cariocas* e *Danças Regionais Paulistas* (cana-verde e cururu, com a *Turma Caipira Cornélio Pires*) [20.005]. (SOUSA, 2005, p. 85)

A *Turma Caipira Cornélio Pires* era formada por violeiros e cantadores de Piracicaba. Os historiadores contam que Cornélio abarrotou dois carros com os discos e saiu pelo interior realizando espetáculos e por onde passava ia vendendo os seus discos. Em pouco tempo os discos estavam esgotados e ele teve de encomendar nova prensagem.

Com a repercussão do sucesso de vendagem dos discos da Colúmbia, no mesmo ano, em outubro de 1929, a gravadora Victor investe no segmento caipira enviando equipamentos de gravação para a cidade de Piracicaba para gravar a dupla Lourenço e Olegário, que na ocasião registram dez músicas. No ano seguinte a dupla se transfere para a gravadora Parlophon adotando os pseudônimos de Mandy e Sorocabinha.

Como nos revela Walter de Sousa (2005, p. 89): “O sucesso das primeiras gravações de música caipira foi tão estrondoso, revelando um ávido público consumidor em pleno interior paulista, que as gravadoras concorrentes logo despertaram para o gênero”. O historiador J.L. Ferrete também comenta do propício cenário desta época para o consumo da música caipira.

A notícia da existência dos discos caipiras de Cornélio Pires no interior do estado alvoreçou o interior paulista, de Jundiá a Assis, de Sorocaba a São José do Rio Preto. Todos queriam essas gravações, mesmo com preço dois mil-réis mais alto. O próprio Byington Jr. reconheceu que havia errado em seus prognósticos e, desenhado, propôs ao patrocinador da série que sua empresa distribuisse os discos. Muitas lojas da capital os estavam reclamando insistentemente e havia gente que tentava comprá-los na fábrica. (Ferrete, 1985, p. 40)

Vale lembrar que as músicas levadas a disco por Cornélio Pires eram, de certo modo, uma *redução* das tradições musicais caipiras e não as práticas em si, como eram feitas em eventos devocionais e sociais nas comunidades rurais do interior paulista. No entanto, estas gravações foram determinantes para o estabelecimento e a popularização das duplas caipiras.

Assim começa a história da música caipira em discos, que teria o seu auge com as duplas caipiras, nas décadas de 1940 e 1950. Uma história de sucesso para as duplas, para as

gravadoras, para o rádio e para um público identificado com os artistas e apresentadores. A viola, que até então era o principal instrumento das duplas, na década seguinte, de 1960, com a adoção de outros estilos de música (com ritmos do Paraguai, do México etc.) pelas novas duplas e até mesmo por duplas antigas, foi sendo substituída por outros instrumentos, como sanfonas, violinos, harpas, trompetes e guitarras. Se por um lado, a viola é deixada de lado pelas novas duplas que surgiam, por outro, teria sua importância reconhecida com a expansão de seu uso para outros tipos de música e para outros públicos. A viola, sem deixar de ter importância para as práticas tradicionais e para as duplas caipiras, seria protagonista de um grande movimento musical cuja força estaria na diversidade de seu uso.

Havia um cenário propício para a ampliação e diversificação do mercado da música nesta década de 1960. Com relação ao rádio, numa pesquisa conduzida pela Unesco¹⁵⁷ em 1962, entre todos os países de língua portuguesa e espanhola, o Brasil ficou em primeiro lugar quanto ao número de transmissoras, com 934 prefixos, em segundo lugar ficou o México com menos da metade de prefixos. Com relação à receptores, o nosso país também ficou em primeiro lugar com 4 milhões e 700 mil receptores. Mensurando o poder de comunicação do rádio, em uma pesquisa levada a cabo no ano de 1963, na cidade de São Paulo, temos os seguintes números.

Segundo estimativas usadas por firmas pesquisadoras de mercado, há aproximadamente na cidade de São Paulo – área que nos interessa mais de perto – 760 mil residências com um ou mais de um aparelho receptor. Refinando-se mais esta estatística, ter-se-ia ainda a estimativa que prevê a existência de aparelhos receptores (um ou mais) em 80 a 85% dos domicílios da zona urbana interiorana, e em 90 a 95% dos domicílios da capital.¹⁵⁸ (PEREIRA, 2001, p. 62-63)

Para termos uma ideia aproximada destas porcentagens, de acordo com dados da SEADE – Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados, Secretaria de planejamento e desenvolvimento regional – Governo do estado de São Paulo, no ano de 1960 a população do estado de São Paulo era de 12.809.231 e no ano de 1970, a população era de 17.670.013¹⁵⁹.

Fazendo uma estimativa especificamente para a cidade de São Paulo, que em 1970, de acordo com a SEADE, estava com a população em torno de 5.885.475, se tivéssemos uma porcentagem de 90% de domicílios com aparelhos receptores neste ano de 1970 e considerando três pessoas por domicílio, iniciariamos a década de 1970 com 1.765.642 de público provável para a comunicação radiofônica.

¹⁵⁷ *World Communications*, 1964 *apud* PEREIRA, 2001.

¹⁵⁸ De acordo com João Baptista Borges Pereira, em nota de rodapé: “Estimativa referente ao mês de setembro de 1963; gentileza do Sr. João Hebal Gonçalves Lino, do Instituto de estudos Sociais e Econômicos (INESE)”.

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://www.seade.gov.br/produtos/500anos/index.php?tip=esta>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

4.4 As práticas tradicionais da região Centro-Sul na indústria fonográfica

Os discos de acetato começaram a ser fabricados no Brasil no ano de 1902, e esta mídia, que, de certa forma, registrava a música popular brasileira e a disponibilizava ao público como produto comercial, foi utilizada também para registrar a música tradicional de nosso povo.

Em 1902 (Frederico Singer, um tcheco de origem judaica, radicado nos EUA) passa a atuar também na gravação de música popular e seus primeiros artistas contratados são os cantores de serenata Antônio da Costa Moreira, o Cadete, e Manuel Pedro dos Santos, o baiano. Nesses primeiros trabalhos, foram registrados choros, lundus, modinhas, além de músicas executadas pela recém-criada Banda do Corpo de Bombeiros (formada pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros, em 1896). (Tinhorão *apud* Vicente, 2010, p. 79)

Com relação à música tradicional, podemos citar as gravações realizadas por Roquete Pinto, no ano de 1917, com cantos indígenas de Rondônia e, como já vimos, as gravações de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no estado de Goiás, no ano de 1942, quando da inauguração da nova capital daquele estado.

No ano de 1945, temos a edição de vinte e oito discos com o selo da Discoteca Pública¹⁶⁰. As gravações foram realizadas em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto do Departamento de Cultura, idealizado por Mário de Andrade.

Vale louvar a percepção de Mário de Andrade, que, dois anos antes, em 1936, quando convidado a redigir o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, propõe, como relata Flávia Camargo Toni, “que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem de cultura imaterial, uma vez que seriam gravadas, filmadas e inclusive catalogadas em livros de tombo”. E segue:

[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida, e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, *pois que são elementos recolhedores*. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez. (Andrade *apud* Toni, 2004, p. 45)

No entanto, o anteprojeto, infelizmente, não foi aprovado. Mário de Andrade transfere, então, para a Discoteca Pública o seu ideal de mapeamento musical do Brasil, o que de fato

¹⁶⁰ Mário de Andrade foi o primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1934-1937), hoje Secretaria Municipal de Cultura.

acontece em parte, com a viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938.

O desinteresse por parte do governo no mapeamento musical do Brasil acontece também com as gravadoras, que, por razões comerciais, não acreditam na viabilidade do produto. É importante citar o trecho do livro de J. L. Ferrete, *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*, a respeito desse desinteresse da indústria fonográfica.

Downey [Wallace Downey, diretor norte-americano da Gravadora Colúmbia em São Paulo no ano de 1929] encaminhou Cornélio Pires ao proprietário da empresa, Byington Jr. Este, para não fugir à regra geral do preconceito quanto ao “não-artístico”, rejeitou a proposta de Cornélio Pires para que se gravassem discos com material caipira autêntico em seu selo. “Não há mercado para isso, não interessa”. (FERRETE, 1985, p. 39)

A partir da segunda metade do século passado, no entanto, por uma circunstância política, a situação se reverte, e surge por parte das instituições ligadas ao governo interesse de se registrar a música tradicional do nosso povo. Mário de Andrade já expunha, bem antes, preocupação semelhante na sua coluna “Arte”, do *Diário Nacional*, publicada no ano de 1928.

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. (ANDRADE *apud* Toni, 2006, p. 72)

No Brasil, atendendo a esta diretriz, em 1947, criou-se a Comissão Nacional do Folclore vinculada à Unesco e, em 1958, instalou-se a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, a CDFB foi incorporada à FUNARTE como Instituto Nacional do Folclore (INF) e, em 2003, passa a integrar a estrutura do IPHAN como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)¹⁶¹. A CDFB, e posteriormente o INF, publica uma coleção de compactos e LPs com gravações de manifestações musicais tradicionais de algumas regiões do Brasil.

Em relação às gravadoras comerciais, excluindo o sucesso da música caipira levada ao disco a partir da iniciativa de Cornélio Pires, qual seria a recepção do público consumidor para os discos de manifestações tradicionais? Haveria demanda para este tipo de música que justificasse um investimento por parte das gravadoras?

Interessa-nos saber, então, como se deu o processo de apresentação das práticas tradicionais em disco para o público consumidor por parte das gravadoras, entendendo que, na maioria delas, a viola estaria presente. Para tentar responder a estas perguntas, vamos nos reportar aos primeiros discos comerciais lançados com material dito folclórico.

Vale lembrar que no final da década de 1940 surge o disco de vinil, o LP, e com a nova embalagem, mais espaço, informações sobre as gravações, os artistas, os músicos

¹⁶¹ Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1>. Acesso em: 11 mai. 2013.

puderam ser escritas nas contracapas destes discos. É a partir das contracapas dos discos citados a seguir que vamos analisar como se deu a inserção das práticas tradicionais nos discos comerciais.

No ano de 1956, a gravadora Copacabana lança o *LP Danças Gaúchas*, com Inezita Barroso, acompanhada por Titulares do Ritmo e Luiz Gaúcho no acordeom. O disco era parte essencial de um projeto de difusão das danças gaúchas, recolhidas e adaptadas por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, e complementar o livro *Manual de Danças Gaúchas*, destinado ao ensino primário, que explicava detalhadamente a execução dos passos e sapateios de cerca de 25 danças típicas sul brasileiras.

O serviço de pesquisas durou dois anos e meio, durante os quais Paixão Côrtes e Barbosa Lessa visitaram 62 municípios sul-rio-grandenses. Recolhido farto material, seguiu-se a reconstituição das coreografias pesquisadas, bem como – visando melhor receptividade por parte do grande público – a adaptação dos respectivos textos musicais. [...] Se há indiscutível mérito cultural no presente disco, não menos expressivo, por certo, é o seu valor artístico, visto que a execução vocal foi entregue a essa incomparável intérprete de nosso populário – **Inezita Barroso**, que aqui se faz acompanhar pelos **Titulares do Ritmo** e pelo acordeom de **Luiz Gaúcho**. Ninguém melhor que ela, alias, para transpor do plano estadual sul-rio-grandense para o plano nacional, esse rico patrimônio artístico-tradicional que o gaúcho nos desvenda. **Inezita**, mais uma vez, estará demonstrando que as tradições gaúchas não são menos brasileiras que as de outros Estados da Federação.¹⁶²

Dez anos depois deste lançamento, em 1966, é lançado no estado do Paraná o *LP Gralha Azul – Folclore do Paraná*, com a cantora Ely Camargo e Orquestração de George Kaszás, possivelmente inspirado na reedição do *LP Danças Gaúchas* de Inezita Barroso, em 1961, com arranjos para Orquestra de Hervê Cordovil.

Este disco, *Gralha Azul*¹⁶³, apresenta uma recriação da tradição musical paranaense, conquanto não haver nenhum participante oriundo das práticas tradicionais escolhidas, a saber: fandango, boi-de-mamão, ciranda e canto de trabalho. Em vez dos fandangueiros com seus tamancos de cepo de laranjeira, percutindo as diversas *marcas*, encontramos dançadores de catira; em vez dos tocadores de violas de fandango, adufes e rabecas, encontramos tocadores de viola caipira e violino; em vez dos cantadores dessas práticas, encontramos a cantora goiana Ely Camargo. O texto na parte interna do disco nos revela dados curiosos a respeito de sua produção.

Ao ser idealizado e produzido há 23 anos passados, Gralha Azul (Folclore Paranaense) nasceu de forma que pudesse alcançar amplas faixas de público e não apenas como um documento etnográfico, com o som original do folclore paranaense.

¹⁶² Trecho não assinado na contracapa do *LP Danças Gaúchas*, com Inezita Barroso, Grupo folclórico de Barbosa Lessa e Luiz Gaúcho à sanfona. Lançado no ano de 1956 pela gravadora Copacabana.

¹⁶³ Temas recolhidos da música tradicional do Paraná pelos pesquisadores: Fernando Corrêa de Azevedo, Inamí Custódio Pinto, Roselys Vellozo Roderjan, Thereza Ercília e Silva Soffiatti. O crítico musical, Aramis Millarch, fez a coordenação de textos e pesquisa para a segunda edição do disco *Gralha Azul*, lançado no ano de 1988.

[...] o produtor Inami Custódio Pinto¹⁶⁴ concebeu o disco como uma forma de alcançar o maior número de ouvintes e não apenas para um grupo de iniciados e estudiosos.

[...] Da primeira edição de mil exemplares, mais da metade foi distribuída gratuitamente. Posteriormente, houve segunda prensagem, já por iniciativa da própria Chantecler, mas excluindo o encarte. Esta vendeu razoavelmente bem.¹⁶⁵

Esta citação, literalmente, nos apresenta a opção dos produtores do disco de não gravar com os próprios fandangueiros supondo um desinteresse por parte do público consumidor. Além disso, encontramos duas informações dignas de comentário. A primeira diz respeito à última frase, “Esta vendeu razoavelmente bem” [a segunda prensagem do *LP* por conta e risco da própria gravadora]. Isso suscita a seguinte pergunta: qual seria a quantidade de discos lançados no mercado, na época, que cobriria os custos de produção e qual a margem de lucro que compensaria e justificaria o investimento por parte da gravadora? Em entrevista que nos concedeu, o então diretor artístico da Chantecler na época desta gravação, Biaggio Baccarin, nos revela: “Nossos custos de gravações na Chantecler eram muito baixos. Com a venda de 1.000 cópias já se pagavam. Isso facilitava o meu trabalho. Eu conseguia gravar um *LP* com 15 ou 20 horas de estúdio. Ao passo que as outras gastavam 100 horas, no mínimo”¹⁶⁶.

O segundo dado diz respeito à possibilidade de se contratar os serviços da gravadora para a produção de discos. Esta modalidade, praticada pela indústria com a denominação *matéria paga*, está relatada no artigo de Eduardo Vicente, *Chantecler: uma gravadora popular paulista*.

[...] A gravação e impressão de discos sob demanda não é um comportamento tradicional das gravadoras. Porém, a ação da Continental (na época, Colúmbia) em relação a Cornélio Pires, provavelmente pelo seu sucesso, levou a empresa a manter, durante boa parte de sua existência, um departamento destinado especificamente a oferecer esse tipo de serviço, denominado “matéria paga”. (Vicente, 2010, p. 79-80)
[...] Isto é a *matéria paga*, você faz por encomenda, usa o *know-how* da empresa, os arranjadores, o carimbo de “disco da continental” [...] Muita coisa, muito artista da Continental entrou como matéria paga.¹⁶⁷

Retornando ao tema do posicionamento das gravadoras com respeito à música tradicional, na contracapa da primeira edição do *LP* da Chantecler *Gralha Azul*, de 1965, o folclorista Rossini Tavares de Lima nos revela, de forma clara, a postura que a gravadora tinha para esse tipo de música.

¹⁶⁴ Inami Custódio Pinto, compositor e pesquisador das tradições culturais do Paraná.

¹⁶⁵ Trechos não assinados na parte interna do *LP Gralha Azul*, reeditado pela Secretaria da Cultura do Paraná, no ano de 1988. Supomos ser de Aramis Millarch, que na ficha técnica aparece como coordenador de textos, trabalho de pesquisa e atualização.

¹⁶⁶ Biaggio Baccarin foi diretor artístico da Chantecler de 1961 a 1973. Em 1973 a Continental comprou a Chantecler e Baccarin ficou responsável pela área sertaneja da Continental até 1978. Confira entrevista com Biaggio Baccarin (Braz Baccarin) no apêndice C.

¹⁶⁷ Trecho do depoimento de Pena Schmidt concedido a Eduardo Vicente em setembro de 2007, dentro do projeto *O Outro Lado do Disco: a Memória Oral da Indústria Fonográfica no Brasil*.

No atual lançamento, a Chantecler prossegue no seu intento de oferecer ao grande público, na programação de aproveitamento de material folclórico e nas possibilidades de disco comercial, o que existe de mais expressivo no domínio da música espontaneamente criada e aceita pelas diferentes coletividades brasileiras.¹⁶⁸

Com respeito à gravadora Chantecler, é digno de nota o papel desempenhado pelo diretor artístico Biaggio Baccarin, que produziu a *Série de Folclore Brasileiro* da gravadora, inaugurada com o *LP A Verdadeira Quadrilha de São João*. Na apresentação desse disco, o pesquisador Rossini Tavares de Lima o cita da seguinte forma:

Este disco nasceu de uma idéia que começou a germinar há um ano ou pouco mais. A idéia, porém, não é minha, mas do amigo Braz (Biaggio Baccarin), diretor artístico da Chantecler e entusiasta afeiçoado da música brasileira, erudita, popular ou popularesca e folclórica. Aliás, tornei-me seu amigo por essa razão e muito temos conversado sobre a possibilidade de divulgação do nosso folclore, mesmo através de arranjos.¹⁶⁹

Ainda sobre as tentativas de formação de um público consumidor, vale destacar duas iniciativas por parte da indústria fonográfica, no início da década de 1970, narradas por José de Souza Martins no seu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*.

Uma delas é o programa de televisão “Viola com Sortedada [sic]” (Canal 7, São Paulo, domingos, 9h), que tem uma parte dedicada a calouros com o júri formado por um alfaiate, um representante de sociedade de direitos autorais e dois compositores. Os compositores avaliavam a instrumentação e a interpretação, o alfaiate o vestuário e o outro jurado a letra da música.

A outra tentativa foi a gravação do *LP Nhô Look*¹⁷⁰, com direção e orquestração a cargo de Rogério Duprat. O produto pretendia apresentar a nova música sertaneja visando a atingir um grande público em potencial.

A técnica da junção (tentativa de levar a música sertaneja para a circunstância de uma classe “média” mais definida, tanto em termos de recursos quanto em termos de valores e concepções do mundo) é a da “limpeza” da música sertaneja, principalmente pela reeducação do compositor: eliminação da linguagem “deformada” e estigmatizada, eliminação da pieguice e sua substituição por uma saudade mais convenientemente pequeno-burguesa – a moderada saudade da cidade de origem ou o “sertão mítico”. (MARTINS, 1975, p. 126)

O que observamos, a partir das contracapas e partes internas dos *LPs* e de outros documentos citados no decorrer do capítulo, é que as gravadoras, inicialmente, não acreditavam que as práticas tradicionais pudessem atrair o público consumidor e, por conta

¹⁶⁸ Trecho assinado por Rossini Tavares de Lima na contracapa do *LP Gralha Azul* (Folclore do Paraná) com Ely Camargo, Orquestra de Cordas, Percussão, Regional do Miranda, Côro misto e o grupo Titulares do Ritmo, com a direção musical de George Kaszás. Lançado no ano de 1965 pela gravadora Chantecler.

¹⁶⁹ Trecho assinado por Rossini Tavares de Lima na contracapa do *LP A Verdadeira Quadrilha de São João*, de 1965. Temas recolhidos por Rossini Tavares de Lima e Oneyda Alvarenga, interpretados por Alberto Calçada e o conjunto Chantecler, tendo Moraes Sarmiento como marcador.

¹⁷⁰ *Nhô Look- As mais Belas Canções Sertanejas*, Orquestra e Coro, selo Fontana, FTLF 69.043, 1970.

disso, usaram de artifícios para tornar seus discos atrativos – cantoras conhecidas e arranjos orquestrais.

A gravadora Marcus Pereira, no entanto, na década de 1970, traz em seus discos práticas musicais da tradição, sem interferências musicais. Não vem ao caso, em nossa análise, se alguns destes discos eram patrocinados por governos de estados ou não, o que importa é que já se percebia interesse em divulgar as práticas populares tradicionais em discos comerciais, assim como a existência de um público consumidor para este tipo de música¹⁷¹. Na apresentação do *LP A música de Donga*, o jornalista e crítico musical Sérgio Cabral comenta:

[...] A Gravadora Marcus Pereira está se especializando em preencher lacunas na área de disco. Primeiramente, percorrendo o Brasil para gravar as músicas populares que até então não tinham merecido a atenção da nossa indústria fonográfica.¹⁷² Segundamente, gravando as obras dos grandes nomes da música brasileira. Começou com o fundador da Escola de Samba Estação Primeira, o grande Cartola que gravou aos 65 anos de idade o seu primeiro elepê, e agora Donga, o criador do primeiro samba gravado, que vê sua obra em LP, pela primeira vez, aos 83 anos de idade.¹⁷³

Esta citação está na contracapa da coleção *Música Popular da Região Centro-Oeste/Sudeste*, lançada em 1974, tendo como produtores Théo de Barros e J. C. Botezelli (Pelão). Na época, o produtor Pelão já se utilizava de um conceito inovador – o artista ou grupo era registrado na sua espontaneidade. Se havia alguma interferência do produtor era no sentido de favorecer a expressão do artista¹⁷⁴. Assim foi com Cartola, Donga, Carlos Cachça, Raul de Barros, Adoniran Barbosa, entre outros. No ano de 1973, em sua primeira produção, Pelão grava o disco de Nelson Cavaquinho com o próprio artista tocando violão, cavaquinho [primeiro registro de Nelson tocando cavaquinho] e cantando suas composições. Como explica o Pelão: “A voz dele era linda. Naquela rouquidão você via todos os balcões de bar onde ele encostou a barriga, ou melhor, o cemitério de frango”. Assim como vimos acima,

¹⁷¹ Sobre gravações em disco de práticas musicais da região caipira, confira os compactos da *Série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular [antigo INF]: *Fandango do Paraná*, nº 15, com o Mestre Manequinho da Viola e grupo, lançado em 1976; *Fandango/SP*, nº 35, com o grupo *Tropeiros da Mata/Sorocaba e Tatuí*, com Bento Palmiro Miranda [famoso artesão de viola], lançado em 1981; *Dança de Santa Cruz/SP*, nº 36, com o mestre Ataliba Camargo, lançado em 1981; *Ponteados da Viola - SP*, nº 43, com o mestre violeiro Antônio Baptista Camargo e grupo, lançado em 1986.

¹⁷² O projeto *Mapa Musical do Brasil* é composto de uma coleção de quatro LPs para cada uma das regiões do País: *Música Popular do Nordeste*, lançado em 1973, *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, lançado em 1974, *Música Popular do Sul*, lançado em 1975, e *Música Popular do Norte*, lançado em 1976. A gravadora Marcus Pereira gravou, além dos discos deste projeto, outros discos de práticas musicais tradicionais e populares.

¹⁷³ Trecho do texto de Sérgio Cabral para a apresentação do *LP A música de Donga* pela Gravadora Marcus Pereira, 1974.

¹⁷⁴ No primeiro disco de Cartola, de 1974, pela Gravadora Marcus Pereira, assim como no de Donga, gravado no mesmo ano, o produtor Pelão incumbiu o Maestro Horondino José da Silva (Dino 7 Cordas) dos arranjos e regência.

sobre a dificuldade de levar ao disco as práticas populares tradicionais, de certa forma, isto também acontecia na música popular urbana, havia uma resistência por parte das gravadoras de se registrar os artistas da periferia, da boemia, como eram e da maneira como interpretavam suas próprias músicas. Como diz o jornalista e crítico musical Tárík de Souza sobre os discos produzidos por Pelão: “A partir desses discos, eles deixaram de ser vistos como figuras folclóricas e caricatas. O trabalho do Pelão é absolutamente fundamental para se entender a música popular brasileira”¹⁷⁵.

Retomando o tema anterior, se as gravações das duplas caipiras iniciadas com Cornélio Pires no ano de 1929 não tiveram problemas de vendagem, inclusive inaugurando um novo filão de mercado (pois já havia um cenário propício para o consumo deste tipo de música), vimos que para as práticas musicais tradicionais da região Centro-Sul, a situação não era a mesma. O fato de as gravadoras convidarem as cantoras Inezita Barroso e Ely Camargo para cantarem as músicas destas regiões demonstra, claramente, a tentativa de aproximação ao público consumidor de música caipira.

É neste sentido que entendemos a importância de um violeiro dos antigos, Zé Coco do Riachão, da região norte de Minas Gerais, ser objeto de investimento de uma gravadora comercial, a Rodeio/WEA, para um contrato de três LPs. De certa forma, é como se a viola endossasse o que, de qualidade, dela viesse – duplas caipiras, cantadores ou violeiros. Reforçando esta reflexão, Biaggio Baccarin nos relata que quando a música caipira foi para o disco nos selos tinham de constar as palavras “moda de viola”, senão, de acordo com ele, não vendia. Sem dúvida, a experiência da gravadora Marcus Pereira mostrou que havia um público para este tipo de música, mas com uma diferença: enquanto lá se mesclavam grupos tradicionais ao lado de intérpretes conhecidos, aqui era apenas um artista popular do meio rural, completamente desconhecido, apresentando sua música em um disco comercial – um exímio violeiro que também era rabequeiro, compositor e artesão – Zé Coco do Riachão.

No final da década de 1970, estive com ele em duas ocasiões, na sua casa em Montes Claros, e fiquei admirado com sua habilidade de tocar somente com o polegar e o indicador. A viola que ele usava possuía cravelhas de madeira e, sem nenhuma dificuldade, ele passava de uma afinação para outra de forma tão natural que o manuseio das cravelhas parecia fazer parte de uma espécie de *performance*. Zé Coco do Riachão era também um exímio artesão. Suas violas e rabecas eram construídas para se tocar, não eram peças de artesanato. Ele se orgulhava de suas criações, tanto assim que não tinha um instrumento preferido, o

¹⁷⁵ Entrevista com Pelão colhida em 30 de novembro de 2013, por André de Oliveira – Especial para o Estado de São Paulo.

instrumento que tocava sempre estava à venda, pois ele construía outro com o mesmo cuidado.

[...] De quando eu cheguei em Montes Claros [por volta de 1976], fiquei bem uns ano só cunsertano sapato, máquina de costura ou, as vez, instrumento musical. Um dia, fiquei conheceno o Téo Azevedo¹⁷⁶, través do Si sanfona, um tocadô que morava no meu “barro”. O Téo foi lá em casa prumode eu cunsertá uma viola pr’ele e, na hora que ouviu eu tocá, ficou besta cum aquilo que tavaveno e priguntou se eu num quiria gravá.

- “Uai, se ocê acha que dá, eu tou nessa boca aí” – respondi.

Quando eu vi que ia entra mesmo no “sirviço de artista”, fiz mais um mucado de musga e peguei outras do povo, que inda num tinha sido gravado e o Téo – que é um **nego cavacadô** – levou pra gravadora lá em São Paulo. Quando ele achou colocação pras musga, me levou e eu gravei meu primeiro elepê, chamado “Brasil Puro”, cum a ajuda de muita gente boa, cumo o Carlos Filipe¹⁷⁷, que foi quem me batizou cum o nome de Zé Coco do Riachão. Eles gostou tanto que fez um “contrati” pra gravá treis disco meu. Só que, quando gravei o primêro, eu adoeci e fiquei muito rúim. Aí, cum medo d’eu morrê, a diretora da gravadora, chamada Virgina¹⁷⁸, me convenceu a gravá o sigundo, que fez mais sucesso ainda. Nesse meio eu sarei, mais a gravadora tinha sido vindida. Eu achei foi bão, pois num tive que gravá o tercêro: num tavateno retorno quase ninhum. Esse negoço de gravadora é a maió isploração!¹⁷⁹

Zé Coco do Riachão gravou dois *LPs Brasil Puro*, em 1980, e *Zé Coco do Riachão*, em 1981. Por motivo de saúde encerra seu contrato com a gravadora sem gravar o terceiro disco. Seis anos depois, já recuperado, grava o seu terceiro e último disco, *Vôo das garças*, em 1987, em uma produção independente.

Vale deixar registrado que antes de Zé Coco do Riachão, na cidade de Montes Claros, havia um violeiro afamado, Zezim da Viola. Quem o viu tocar conta de suas proezas com a viola. Uma delas era imitar o canto de vários pássaros da região. Este violeiro, infelizmente, não teve sua maestria registrada em discos. O que existe de registro da arte de Zezim da Viola é uma cópia em fita cassete de uma gravação realizada em um gravador Phillips, no ano de 1962, pelo médico e historiador Dr. Hermes de Paula, fundador do *Grupo de Serestas João Chaves*¹⁸⁰.

Esta fita cassete nos foi apresentada por Virgílio Abreu de Paula, filho do Dr. Hermes de Paula. Na carta que acompanha a fita, datada de 8 maio de 1995, Virgílio assim apresenta o

¹⁷⁶ Cantador, violeiro e pesquisador de cultura popular, autor de livros e discos, Téo Azevedo foi quem levou Zé Coco do Riachão para gravar em São Paulo.

¹⁷⁷ Carlos Felipe, jornalista e pesquisador das tradições musicais de Minas Gerais.

¹⁷⁸ Vergínia M. Guimarães, na época, em 1980, trabalhava na direção e coordenação dos discos da gravadora Discos Rodeio – WEA Discos LTDA.

¹⁷⁹ Entrevista colhida por José Edward e transcrita, na forma como foi falada, no livro de sua autoria *Artesão de Sons (Vida e obra do Mestre Zé Coco do Riachão)*, 1988.

¹⁸⁰ O *Grupo de Serestas João Chaves*, que tem gravado vários *LPs*, foi criado em 1967 por Hermes de Paula. Sobre João Chaves, cf. site <<http://montesclaros.com/joaochaves/img/livr/chaves.htm>>. Acesso em: 22 dez. 2013. Confira também a arte do violeiro e cantador Nivaldo Maciel no *LP Música Popular do Norte de Minas*, pela Gravadora Marcus Pereira, 1979. Na apresentação deste disco Marcus Pereira assinala com propriedade “As músicas que este disco reúne documenta o repertório tradicional de uma região do Brasil - que nós identificamos como norte de Minas Gerais - mas que se estende, com a imprecisão própria das manifestações artísticas”.

violeiro: “José Pereira da Silva nasceu em Barreiro da Raiz, município de Janaúba [Minas gerais], ainda menino aprendeu com o pai duas artes. A de marceneiro e a de tocador de viola. A primeira lhe dava algum dinheiro e a segunda o ajudava a gastar”. Junto à carta, nos envia cópia da reportagem do cronista Haroldo Lívio que narra o encontro do violeiro com o violonista Dilermando Reis.

Zêzinho executou para o famoso artista, um cateretê de sua autoria, a que deu o título de ‘Inhuma’, onde imitava a voz e contava a história de um pássaro dêsse nome. Dilermando registrou as notas em partitura, fêz-lhe alguns melhoramentos, introduziu arranjos ao seu estilo, e nasceu dêsse trabalho de ourives, uma graciosa página, ‘Oiá de Rosinha’, melodia silvestre e enternecedora.¹⁸¹

Se a maestria de Zezim da Viola não foi levada a disco, anotamos aqui um dado histórico: em 1913, constam na lista de gravações dos Discos Rio-grandense das Casas Hartlieb & Irmão quatro discos de um violeiro gaúcho. Estas gravações históricas, de exato um século atrás, são o primeiro registro de um violeiro na indústria fonográfica.

O violeiro em questão é Joaquim Lopes que, aos 72 anos de idade, grava as canções *O Monarca*, *A Tirana*, *O Dandão* e *Maruca, Olhai*¹⁸².

Ouvindo as gravações de *A Tirana*¹⁸³ e *Maruca, Olhai*¹⁸⁴, disponibilizadas pelo site do Instituto Moreira Salles, temos a impressão de que o instrumento utilizado é uma viola de fandango. Reforçando esta suposição, duas delas, *A Tirana* e *O Dandão*¹⁸⁵, comprovadamente são *marcas* de fandango. Pela levada da viola, com o soar da batida dos dedos no tampo do instrumento, presumimos que *Maruca, Olhai* também possa ser uma *marca* de fandango. Sobre a viola na música *A Tirana* transcrevemos trecho da nota explicativa do Anuário de Graciano de Azambuja para 1903.

É costume entre os gaúchos rio-grandenses, quando cantam, no fim de alguns versos emitirem um **ai** ! muito fraco e demorado como fim da frase musical. Os acompanhamentos são típicos, exatamente como são feitos no violão ou à viola. O acordes assinalados com uma pequena cruz [referindo-se à partitura apresentada no Anuário] significam as pancadas que todo tocador gaúcho costuma dar no tampo superior do instrumento com as pontas dos dedos. (AZAMBUJA, 1903 *apud* MEYER, 1975, p. 252)

Na época da gravação era costume se fazer, antes de cada música, uma fala de apresentação indicando o título da música, o gênero musical, o intérprete e a marca do selo.

¹⁸¹ *Sinfonia do cantador Zêzinho da Viola*, crônica de Haroldo Lívio, para a revista Encontro, datada de setembro de 1962.

¹⁸² *O Monarca* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.761 - 1913 - (um lado só); *A Tirana* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.762 - 1913 - (um lado só); *O Dandão* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.763 - 1913 - (um lado só); *Maruca, Olhai* - Canção Gaúcha, Joaquim Lopes (aos 72 anos de idade), Odeon Amarelo 120.764 - 1913 - (um lado só). (VEDANA, 2006, p. 38)

¹⁸³ Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2275>. Acesso em: 28 nov. 2013.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2276>. Acesso em: 28 nov. 2013.

¹⁸⁵ Estas músicas interpretadas pelo violeiro Joaquim Lopes soam parecidas com as *marcas* de fandango (tipos de danças) que registramos, em 2002, no litoral do Paraná, na Ilha do Valadares. Disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/cd/64>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

Assim, no início da primeira música ouvimos “*A Tirana*, canção gaúcha, cantada à viola pelo velho gaúcho Joaquim Roque, de 62 anos; discos da Casa Edson”. Na fala de apresentação da segunda música ouvimos “*Maruca, Olhai*, canção gaúcha, cantada pelo velho gaúcho Joaquim Lopes, de 62 anos de idade; discos da Casa Edson”. Com base na publicação de Hardy Vedana (2006, p. 38), verifica-se que o nome do violeiro é Joaquim Lopes e não Joaquim Roque como foi dito pelo apresentador na primeira música, o que se confirma na apresentação da segunda música, *Maruca, Olhai*, quando o apresentador diz Lopes em vez de Roque. Quanto à idade, o violeiro é apresentado como tendo 62 anos de idade, mas Verdana registra sua idade como sendo de 72 anos, e é desta forma que está anotado na ficha de apresentação destas duas músicas no *site* do Instituto Moreira Salles. Consta ainda, nas fichas de apresentação do Instituto, como *chula* o gênero musical dessas músicas, o que confirma ainda mais serem marcas de fandango do litoral sul do país.

Pela qualidade das gravações fica difícil identificar que tipo de viola Joaquim Lopes tocava. Sendo uma viola de cinco ordens, qual afinação e qual tipo de corda (arame ou tripa). Supomos ser uma viola de cinco ordens pois, no ano seguinte, em 1914, temos uma gravação, deste mesmo selo, cujo acompanhamento é realizado com viola, violão e cavaquinho¹⁸⁶. Ou seja, verifica-se aqui que o nome viola não é sinônimo de violão, mas fica, ainda, a dúvida sobre de que tipo seria este instrumento denominado por viola.

Sobre o fandango, o INF, atualmente Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no ano de 1981, realiza uma pesquisa sobre o fandango no estado de São Paulo. Nesta ocasião, os pesquisadores Aloysio de Alencar Pinto e Maria de Lourdes Borges Ribeiro registram, em Sorocaba, práticas musicais conduzidas pelo violeiro Antônio Baptista Camargo. Na oportunidade, foram registrados vários ponteados de viola¹⁸⁷ e danças com a participação de Lurdes B. Camargo, Benedito Vieira de Moraes e os filhos do violeiro. Na cantoria, Antônio Baptista Camargo teve como companheiro João Fará.

Antônio Baptista Camargo nasceu em Sorocaba no dia 2 de julho de 1915. Teve como parceiro o Manduzinho, com quem gravou alguns discos, e participou do *Trio Sorocaba* (com Manduzinho e Marmelinho) e do trio *Os Pioneiros Sorocabanos* (com Lima e Luisinho). O

¹⁸⁶ *Lembrança do Morro Negro*, canto gaúcho. Zeca Vidal com gaita (Moysés Mondadori), violão, viola e cavaquinho. Disco Gaúcho 563 - 1914. Confira entrevista com Miguel A. Azevedo (Nirez) no apêndice C.

¹⁸⁷ No ano de 1986 realizamos, para o Instituto Nacional do Folclore, uma análise técnico-musical e o registro em partituras das músicas do violeiro Antônio Baptista Camargo. O Instituto editou, neste mesmo ano, um compacto duplo, com algumas destas músicas, com o título *Ponteados de Viola - SP*, nº 43, série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*.

violeiro utilizava duas afinações, a afinação *Cebolão* em Ré¹⁸⁸ e a afinação *Do meio*, que é uma variação da afinação *Cebolão*, conhecida no estado de Minas Gerais como afinação *Boiadeira*.

Este registro¹⁸⁹ é fundamental para se ter uma ideia dos toques de viola da região considerada como o berço da cultura caipira, lembrando que *A Turma Caipira de Cornélio Pires* era formada por violeiros e cantadores de Piracicaba e região.

Assim, dos fazeres arcaicos que ainda se mantêm até os dias de hoje, das adequações que estas tradições caipiras sofreram quando levadas ao disco, tivemos na viola o elemento condutor e, quando algumas duplas caipiras, na década de 1960, a deixaram de lado, aconteceu, por outras vias, o seu avivamento.

5. O AVIVAMENTO DA VIOLA CAPIRA

Chegamos então ao ponto central e eixo deste trabalho. Verifica-se o avivamento da viola caipira a partir da segunda metade do século XX. Ou seja, a partir da década de 1960, observamos uma série de acontecimentos tendo a viola caipira como elemento gerador. São ações transformadoras, independentes entre si, que criam um novo cenário para o instrumento na música brasileira.

Para fins deste trabalho, estamos denominando de avivamento este movimento de expansão do uso da viola no Brasil, para outros estilos de música e para outros públicos. É disso que vamos tratar agora.

5.1 Um novo momento da viola caipira

Verifica-se que há movimentos musicais em torno da viola. Estes movimentos são singulares porque não derivam de um tipo de música e sim de um tipo de instrumento – a viola caipira – que traz consigo atavismos, lembranças, identidades, encantamentos e os mais

¹⁸⁸ O violeiro Antônio Baptista Camargo, assim como outros violeiros que conheci, afinavam a viola na afinação *Cebolão em Ré*. Por esta referência e por uma maior praticidade, passei a utilizar, desde 1990, a afinação *Cebolão* na tonalidade de *Ré*, em vez de *Mi*.

¹⁸⁹ Gravação realizada em 1981 na cidade de Sorocaba. Técnico de som: José Moreira Frade.

variados gêneros musicais da região Centro-Sul do Brasil. Um instrumento que permite executar um repertório musical que demanda tanto pouco esforço do executante, no caso das peças fáceis, como, de modo bem diferenciado, um trabalho incontornavelmente exaustivo, tendo em vista também as possibilidades de execução mais difícil ou complexa, sempre recorrentes no caso da viola. Neste sentido, temos desde violeiros solistas que atuam como os violonistas nas salas de concerto até crianças, jovens de todas as idades, adultos e até mesmo idosos participando de atividades sociais e culturais promovidas em especial pelas orquestras de viola. Neste processo de avivamento, a escritura da arte vem sendo construída através de novas composições para o instrumento, métodos de ensino, partituras com arranjos e composições para viola e orquestra.

Diversas ações em torno da viola vêm ocorrendo no Brasil. Vamos citar as mais relevantes com o intuito de mostrar a pluralidade e a abrangência destas ações. Não temos a pretensão nem é o nosso foco estudar cada uma delas. O que nos importa, para fins desta tese, é a identificação dos vários acontecimentos envolvendo a viola caipira para se justificar o que chamamos de *avivamento* – dezenas e mais dezenas de orquestras de viola, viola nos conservatórios, nas universidades, métodos de ensino, compositores escrevendo para o instrumento, viola nas orquestras de câmara, nas orquestras sinfônicas, produção de discos, documentários, rádio, televisão. Ou seja, no final do século XX e início do XXI temos no Brasil uma grande movimentação de pessoas, de todas as gerações – músicos, aprendizes, compositores, artesãos, professores, público – em torno da viola caipira.

5.2 Acontecimentos da década de 1960 – a gênese do avivamento

A partir de uma série de acontecimentos ocorridos na década de 1960, verifica-se que este período foi fundamental para o atual cenário da viola caipira. Foi uma época de germinação de tendências, a gênese do avivamento da viola caipira.

Nesta década, podemos destacar cinco pilares para a expansão da viola caipira. Iniciativas que se fizeram, de certo modo, respaldadas pelo sucesso da música caipira na indústria fonográfica, que, na década de 1950, atingiu seu esplendor com duplas como Tonico & Tinoco, Zé Carreiro & Carreirinho, Tião Carreiro & Pardinho e outras mais. Duplas que se apresentavam com viola caipira e violão, o chamado *casal de instrumentos*, típico para a música que faziam.

O primeiro acontecimento se deu logo no início da década, em 1960, quando o violeiro Tião Carreiro¹⁹⁰, já considerado um grande instrumentista, criou um novo ritmo denominado *pagode* – uma combinação rítmica sincopada de viola e violão, com ponteados inventivos na introdução e tendo na poesia, como temática principal, feitos fantasiosos, glórias de um violeiro soberano.

Há denominações recentes de *pagode*. Por um lado, trata-se de um tipo de samba produzido pela indústria da cultura. Por outro lado, temos também a denominação *pagode* para uma espécie de baile no meio rural caipira. Para não haver dúvida, no caso do gênero atrelado à viola caipira, adotamos a denominação *pagode de viola*. Utilizamos esta denominação pela primeira vez no livro *A arte de pontear viola* (Brasília: Viola Corrêa, 2000, p. 213), justamente com o objetivo de diferenciar o por nós definido *pagode de viola* tanto do gênero homônimo próximo ao samba como do baile rural, ambos não relacionados diretamente com a viola caipira.

O primeiro *pagode* gravado no Brasil como *pagode de viola*, intitulado *Pagode em Brasília*¹⁹¹, de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, foi gravado por Tião Carreiro & Pardinho em 1960. É considerado a primeira gravação do gênero, tornando-se um clássico da música caipira¹⁹². Sobre esta gravação nos conta Biaggio Baccarin¹⁹³: “Teddy Vieira pretendeu prestar uma homenagem ao Waldomiro Bariani Ortêncio, então dono de uma das melhores lojas de discos de Goiânia e Brasília, além de cliente de Cassio Muniz S/A [à qual pertencia a gravadora Chantecler]. O nome era *Bazar Paulistinha*”¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Tião Carreiro (1934-1993) teve vários parceiros, mas foi com Pardinho, seu parceiro mais constante, que sua dupla se consagrou. Gravou dois LPs de viola instrumental: *É isso que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira*, Chantecler (Alvorada) 2-10-407-164, 1976; e *Tião Carreiro em solo de viola caipira - O Criador e Rei do Pagode*, Continental (Caboclo) 1-03-405-290, 1979.

¹⁹¹ A letra diz o seguinte: Quem tem mulher que namora / Quem tem burro empacador / Quem tem a roça no mato / Me chame que jeito eu dou / Eu tiro a roça do mato / Sua lavoura melhora / E o burro empacador / Eu corto ele de espora / E a mulher namoradeira / Eu passo o couro e mando embora / Tem prisioneiro inocente / No fundo de uma prisão / Tem muita sogra encenqueira / E tem violeiro embrulhão / Pra o prisioneiro inocente / Eu arranjo advogado / E a sogra encenqueira / Eu dou de laço dobrado / E os violeiro embrulhão / Com meus versos estão quebrado / Bahia deu Rui Barbosa / Rio Grande deu Getúlio / Em Minas deu Juscelino / De São Paulo eu me orgulho / Baiano não nasce burro / Gaúcho é o rei das coxilha / Paulista ninguém contesta / É um brasileiro que brilha / Quero ver cabra de peito / Pra fazer outra Brasília / No estado de Goiás / Meu pagode está mandando / O bazar do Waldomiro / Em Brasília é o soberano / No repique da viola / Balancei o chão goiano / Vou fazer a retirada / E despedir dos paulistano / Adeus que eu já vou-me embora / Que Goiás tá me chamando.

¹⁹² Gravação lançada em agosto de 1960 pelo selo Sertanejo. Nº do disco: PTJ-10.113-A; Nº Matriz: S9-225; Ritmo: Pagode; Composição: Teddy Vieira - Lourival dos Santos; Intérprete: Tião Carreiro & Pardinho.

¹⁹³ Confira a entrevista com Biaggio Baccarin no apêndice C.

¹⁹⁴ Waldomiro Bariani Ortêncio nasceu em 1923, em Igarapava. Fundou, em Brasília, em 1958, o *Bazar Paulistinha*, especializado em discos de música. O *Bazar* funcionou em Brasília até 1983, com lojas no Núcleo Bandeirante, na Asa Sul e em Taguatinga, quando se transfere para Goiânia. Em conversa informal, Waldomiro nos confirmou que realmente Teddy Vieira quis fazer uma homenagem ao *Bazar Paulistinha* (a 6ª loja comercial a funcionar em Brasília) e como não se podia utilizar nas letras de música nome de estabelecimento comercial, o fez de uma outra forma: *Bazar do Waldomiro*.

Foto 23 - Selo (Sertanejo/Chantecler) do disco de 78rpm (1960) do pagode de viola *Pagode em Brasília*. [Foto: Marcos Negraes (2013)]

Foto 24 - Selo (Chantecler) do disco de 78rpm (1960) do pagode de viola *Pagode em Brasília*. [Foto: Marcos Negraes (2013)]

Realmente, foi a primeira gravação de *pagode de viola* em que aparece a típica *batida* sincopada da viola – acentuação rítmica proporcionada pelas *matadas*¹⁹⁵ na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo (num compasso 2/4). Antes desta gravação, contudo, e isto tem gerado algumas confusões, foi gravada, pela dupla Tião Carreiro & Carreirinho, em 1959, o *recortado*¹⁹⁶ intitulado *Pagode*, de autoria dos próprios Tião Carreiro e Carreirinho. No rótulo desta gravação, consta *Recortado mineiro* como gênero musical e a batida da viola ainda não apresenta o sincopado que caracteriza o ritmo *pagode de viola*.

Sobre a batida da viola, nos conta Braz Baccarin: “Certa vez eu perguntei ao Tião se o *pagode* nasceu de uma mistura da moda de viola e o cateretê. Ele pensou um instante e respondeu: ‘Você tem razão’. Contudo, acho que foi a viola do Tião que definiu a batida”¹⁹⁷.

Ainda neste ano [1960], gravam “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira/ Lourival dos Santos), música que representou o primeiro registro do gênero denominado pagode, que consiste na interessante combinação entre uma batida da viola com outra no violão, ritmo este que se tornaria a marca do artista que passou a ser considerado como “o criador e rei do pagode”. (PINTO, 2008, p. 36-37)

¹⁹⁵ Utilizamos o termo *batida* para designar a célula rítmica específica de um gênero musical ou ritmo, que é a denominação usual entre os violeiros. “O ritmo sincopado contém acentuações que estão em desacordo com o acento métrico normal do compasso” (MED, 1996, p. 144). Sobre *matadas* ver o capítulo 6.1.3, a notação das técnicas específicas da viola caipira.

¹⁹⁶ O *recortado* é uma levada na viola para dança do catira. Também é uma das partes ou aquela que finaliza o catira.

¹⁹⁷ Confira a entrevista com Biaggio Baccarin no apêndice C.

Pagode em Brasília

T. Vieira - L. dos Santos

The musical score is written for Viola and Violão in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems of staves. The first system shows the Viola playing a melody with accents (p, m) and the Violão playing chords (A7, D). The second system continues the melody and chords, with the Viola playing a more complex rhythmic pattern. The third system shows the Viola playing a series of chords (A7, D, A7, D) and the Violão playing a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notação musical 1 - Introdução de *Pagode em Brasília* (Teddy Vieira - Lourival dos Santos). [Transcrição: Roberto Corrêa]

Se antes já se sabia que a batida sincopada da viola devia ser conferida a Tião Carreiro, não se sabia anteriormente a esta tese, contudo, qual teria sido a origem da batida do violão. Na entrevista que o maestro Itapuã Ferrarezi nos concedeu, ele narra com detalhes como esta batida do violão foi *inventada*:

Tião Carreiro já era meu amigo bem antes do seu sucesso nacional. Mais tarde, Tião Carreiro e Pardinho faziam uma temporada de shows em Maringá e região. No Hotel Paulista do meu amigo Júlio Gerônimo dos Santos e Dona Tunica, no quarto [estava] Tião com sua viola, eu com meu violão, quando Tião me disse que tentara criar um ritmo novo na viola em entrelaçamento com um violão, mas que os

violonistas que conhecia até o momento não entendiam o espírito da ideia... Pedi então que tocasse pra mim o novo balanço... Por uns instantes ouvi o repique da viola e não pensei duas vezes, complementei no violão com o ritmo latino, a Rumba Espanhola, e aí, meu caro, foi amor à primeira vista, casamento perfeito. Nasceu naquele encontro o gostoso *pagode*. [...] Tião nunca disse publicamente que eu era seu parceiro na criação do pagode, mas três meses antes se sua morte fui visitá-lo no hospital com João Miranda (escolhido para doar um rim ao Tião), Aurélio de Presidente Prudente e o Chicão, secretário do Tião. Para nossa surpresa Tião nos chamou mais próximo dele, pegou minha mão e disse: 'quero que todos saibam que este moço é meu parceiro na criação do Pagode e nunca reivindicou o direito que tem nessa coroa'... a emoção tomou conta do ambiente e... três meses depois, Tião faleceu...¹⁹⁸

Este depoimento nos revela o momento em que acontece o encaixe do violão com a viola, dando ao *pagode* a sua forma conhecida. A perspicácia do maestro Itapuã Ferrarezi em encontrar a batida do violão merece reconhecimento e justifica o agradecimento de Tião Carreiro, pois, de fato, este *casamento* do violão com a viola é que dá ao *pagode de viola* toda a sua peculiaridade. Se a batida da viola, por si só, já apresenta uma novidade rítmica, uma síncope, a batida do violão soma-se à da viola, não para reforçá-la, mas sim para acrescentar novos elementos rítmicos potencializando a complexidade da *levada*¹⁹⁹.

Notação musical 2 - Viola e violão na batida do pagode de viola [Transcrição: Roberto Corrêa]

Na cabeça do compasso ou em seu primeiro tempo, na viola, temos um arraste ascendente, sem tocar a nota de chegada, e, no violão, uma matada percutida; no segundo tempo, na viola, temos um ligado descendente e, no violão, outra matada percutida. Ou seja, na cabeça do primeiro tempo e no segundo tempo a viola está soando sozinha, posto que no violão soa apenas o som percussivo da mão nas cordas (matada percutida)²⁰⁰.

Na levada do ritmo temos, ainda, na viola, uma matada seca, na quarta semicólcheia

¹⁹⁸ Confira a entrevista com o maestro Itapuã Ferrarezi no apêndice C.

¹⁹⁹ Utilizamos o termo *levada* para o resultado final da combinação rítmica dos instrumentos. O termo pode ser empregado também como sinônimo de *ritmo*.

²⁰⁰ No capítulo 6.1.3 apresentaremos as técnicas específicas para a viola.

do primeiro tempo, e uma matada rasgada ou seca, na segunda colcheia do segundo tempo. Por sua vez o violão soa na segunda colcheia do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo.

A respeito da referência para a batida do violão do maestro Itapuã Ferrarezi²⁰¹ ter sido a *rumba espanhola*, encontramos esta mesma batida em músicas caipiras gravadas anteriormente e até mesmo como sendo uma das variações da batida do lundu na viola. Por exemplo, no *Cururu Ai Rouxinha*, de 1959, gravado pela dupla Zé Carreiro & Pardinho, encontramos uma batida muito semelhante à utilizada no violão do *pagode de viola*.

Notação musical 3 - Células rítmicas da viola e do violão na batida do pagode de viola
[Transcrição: Roberto Corrêa]

Uma variação desta batida é encontrada no *Cururu Facão de Cristiano*, de 1958, gravado também pela dupla Zé Carreiro & Pardinho.

Notação musical 4 - Tipo de batida da viola no cururu [Transcrição: Roberto Corrêa]

* Batida percussiva nas cordas da viola, com os dedos esticados e juntos, próximo ao cavalete. Após a batida, sem desencostar os dedos das cordas, arrastam-se os dedos para cima fazendo soar as cordas da viola.

O violeiro João Paulo Amaral (2008, p. 87) ainda cita a música *Um cateretê na roça*, de Arlindo Santana, gravada em 1936, em que aparece, ao final da peça, uma batida semelhante a esta do violão. Para esta batida, ele utiliza a terminologia *cipó-preto*, que, ao que

²⁰¹ FERRAREZI, Ozório (Maestro Itapuã). Entrevista concedida a Saulo S. Alves Dias. Santa Carmem/MT, 28 set. 2013.

tudo indica, aparece pela primeira vez no método *Manual do Violeiro* do músico Braz da Viola (1999, p. 16). A denominação *cipó-preto* nos parece recente já que não é conhecida pelos violeiros das duplas com que tive contato, inclusive pelo pesquisador Luiz Faria (da dupla Luiz Faria & Silva Neto), que foi amigo de Tião Carreiro e também do Pardinho. Em consulta pessoal, Luiz Faria nos revelou que nunca ouviu esta denominação, mostrando-se surpreso, o mesmo acontecendo com o maestro Itapuã Ferrarezi.

O fato é que a denominação *cipó-preto* está praticamente consolidada nas novas gerações de violeiros, fruto das oficinas e métodos de ensino de Braz da Viola, assim como do violeiro Rui Torneze²⁰², que também a utiliza. Na entrevista com Rui Torneze, ele apresenta a seguinte explicação:

Quando comecei esse nome *cipó-preto* já circulava [...] nunca ninguém soube me explicar a sua origem e relação. Consultando os caipiras de plantão que aqui temos, e vim saber que o *cipó-preto* ou *praguá* (a planta mesmo, trepadeira), muito comum em toda a mata atlântica, é para o caipira um elemento de extrema importância. Na construção, onde os pregos e suas variedades são escassos, ele amarra e "junta" tudo: cercas, vigas, ripas etc. Além disso, com ele se fazem balaio, brinquedos, cestas e diversos utensílios domésticos. Pelo que sei ele faz a "amarração" e se junta ao pagode, seja na viola ou violão [...] é pelo que eu saiba o único ritmo da tradicional música caipira que se toca concomitantemente a outro [...] Acredito que possa ser esse o motivo de ser atribuído esse nome de "batismo" a esse ritmo. Já o ouvi em gravações antigas, muito mesmo antes da execução do pagode do jeito como o Tião Carreiro o estilizou [...] ele (o *cipó-preto*) de fato veio a se amarrar e estruturar o ritmo do pagode.²⁰³

Em entrevista concedida a Saulo Alves, a 14 de agosto de 2013, o violeiro Braz da Viola²⁰⁴, a respeito de como surgiu a história do *cipó-preto*, responde:

Eu não sei de história. De onde veio. Eu aprendi essa batida com o Seu Mimoso, que é um violeiro de São José dos Campos. Ele me ensinou essa batida com esse nome de *cipó-preto*. Eu já vi gente falando que chama *contra-recortado*. Já vi gente chamando isso de outros nomes.²⁰⁵

O segundo acontecimento é a escritura inédita de uma partitura para viola caipira, pelo compositor Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002). Paulista de Santa Rita do Passa Quatro, em 1962 e 1963, compõe série de prelúdios para a viola caipira solo, instrumento por ele denominado *viola brasileira*, bem como um *Concertino para viola brasileira e orquestra*. Temos em Ascendino Theodoro Nogueira, portanto, não só o primeiro compositor a escrever para viola caipira, como se trata da primeira partitura escrita para o instrumento de que se tem notícia. Não obstante a presença de seus instrumentos ancestrais no Brasil desde os primórdios da colonização, não se conhece solfa musical brasileira (ou arquivada no Brasil)

²⁰² TORNEZE, 2003 *apud* PINTO, 2008, p. 87.

²⁰³ Confira a entrevista com Rui Torneze no apêndice C.

²⁰⁴ Não obstante meus *e-mails* enviados ao colega Braz da Viola, infelizmente não foi possível uma correspondência efetiva, daí sua citação aqui por meio de entrevistas a terceiros.

²⁰⁵ VIOLA, Braz da. Entrevista concedida a Saulo S. Alves Dias. São Francisco Xavier, 14 ago. 2013.

destinada à viola. De certa forma, Ascendino Theodoro Nogueira retoma o caráter da música escrita de que os instrumentos similares gozavam em outras paragens desde o século XVI.

A motivação para Ascendino Theodoro Nogueira compor para viola caipira parte do então presidente da Comissão Paulista de Folclore, Rossini Tavares de Lima, que, junto a outros folcloristas, havia realizado uma viagem pelo interior paulista, no início da década de 1950, e se encantado com o potencial solista da viola paulista. Rossini o incentiva a escrever para o instrumento, contando com o aval do diretor artístico da gravadora Chantecler, Biaggio Baccarin, que se compromete com a gravação da obra. “Theodoro Nogueira foi o primeiro compositor a contribuir para a integração da viola caipira, sertaneja ou brasileira, na música erudita atual, escrevendo para esse instrumento *Prelúdios* e um *Concertino*, em que este dialoga com uma orquestra de câmara” (LIMA, 1964, p. 37).

Quanto à denominação viola brasileira, utilizada pelo compositor Ascendino Theodoro Nogueira, uma importante revelação nos faz Biaggio Baccarin, no texto *Viola Brasileira ou Viola Caipira* para o encarte do CD *Viola de Arame – Composições Brasileiras*.

[...] Aí aconteceu um incidente de percurso, tendo em vista que até então a viola não tinha intimidade com a música erudita. Era arriscado lançar o disco, *long-play*, com o título de *viola caipira*, por que poderia não ser bem recebido pela crítica e pelos apreciadores do gênero clássico. Sugeriu, então, denominar o instrumento de *viola brasileira*. Nogueira aceitou de pronto. Na contra capa assinada pelo saudoso Rossini Tavares de Lima, ele iniciou o texto com as duas palavras – *Viola Brasileira ou Caipira*.²⁰⁶

Nota-se aqui, claramente, o receio do diretor artístico de uma grande gravadora, a Chantecler, de usar a denominação viola caipira para o instrumento que, como observamos no decorrer de seu texto, já era identificado desta forma. Ou seja, havia naquela época, como ainda há nos dias de hoje, uma questão sobre a palavra caipira e, conseqüentemente, sobre a denominação viola caipira. Na contracapa do *LP Bach na viola brasileira*, no texto de apresentação do disco, Theodoro Nogueira acata a sugestão de Braz Baccarin e *batiza* a viola caipira com o nome viola brasileira, “sendo o instrumento predileto do nosso caipira ou sertanejo, batizei-a como o nome de viola brasileira e preparei para interpretar e executar, dois violonistas: Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro”²⁰⁷.

Foi neste contexto de 1962 que Theodoro compôs seis prelúdios para a viola brasileira (nos modos da viola) e um *Concertino para viola brasileira e orquestra de Câmara*. No ano seguinte, em 1963, compõe mais um prelúdio, o sétimo, fechando a série dos prelúdios. A

²⁰⁶ Confira o texto na íntegra no anexo C.

²⁰⁷ NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil. Texto da contracapa do *LP Bach na viola brasileira*, Fermata - 303 1002, 1971

gravação destas composições no *LP Viola Brasileira*²⁰⁸ foi realizada tendo como solista de viola caipira o violonista Carlos Barbosa Lima e, para o Concertino, contou ainda com a regência do maestro Armando Belardi. O lançamento oficial se deu em setembro de 1963, no teatro da Folha de São Paulo, na Alameda Barão de Limeira, contando com a apresentação do Professor Rossini Tavares de Lima, que, na ocasião, falou sobre a viola caipira. Biaggio Baccarin ainda nos conta que “O Concertino foi lançado no Teatro Municipal de São Paulo, com a Orquestra Sinfônica do Teatro e solo de Barbosa Lima”²⁰⁹.

Mas esta não foi a primeira vez que a viola ocupou um espaço nobre na capital paulista. José de Souza Martins (em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, a 1 de abril de 2013) narra fato anterior:

Foi no Theatro Provisório, na noite de 13 de outubro de 1887, uma quinta-feira, que a viola caipira saiu dos caminhos de roça e dos vilarejos do interior e subiu pela primeira vez a um palco de teatro na cidade de São Paulo. O teatro ficava na Rua Boa Vista. Seria demolido para no lugar se construir o Teatro Santana, em 1900. O violeiro Pedro Vaz levava nos braços seu “rústico pinho popular”, a viola de dez cordas de arame. Tocou cateretês, modinhas, valsas, fandangos e lundus, 12 de suas composições para um público culto. Dentre elas, *Saudades do Sertão*, um fandango sertanejo, e *Paulistana*, uma valsa dedicada aos paulistanos. Ele se apresentaria de novo, em 1900, no Salão do Grêmio, em Campinas, num “concerto de viola”. Pedro Vaz era fluminense de Resende e primo do poeta Fagundes Varela, que foi aluno da Faculdade de Direito e morou no Brás. Era professor de música. Apresentou-o ao público, em artigo de jornal, o poeta Ezequiel Freire, autor de *Flores do Campo*, que aqui vivia, também de Resende.²¹⁰

Já a apresentação do concerto no Teatro Municipal de São Paulo com obras para viola caipira do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, com a participação de orquestra, foi um importante marco no Brasil. Era de se supor que essas primeiras composições escritas para a viola e a consequente gravação de um disco inaugurassem, imediatamente, um novo estágio para o instrumento no Brasil, mas só na década de 1980 é que são escritas outras obras originais para o instrumento.

Certamente, um dos fatores que contribuiu para este hiato de tempo foi o fato de a viola, naquela época, estar vinculada somente às práticas populares, sem vínculo com a escrita musical. Bons violeiros havia, mas todos, pelo que sabemos, tocavam “de ouvido”, ou seja, desconheciam a escrita musical.

Por este motivo e talvez pela proximidade de Theodoro Nogueira com Carlos Barbosa Lima, seu aluno de harmonia e já um virtuose do violão, foi que o escolheram para interpretar as obras do compositor na viola caipira.

²⁰⁸ *LP Viola Brasileira* - Theodoro Nogueira, Chantecler - CMG-1019, 1963.

²⁰⁹ Confira a entrevista com Biaggio Baccarin no apêndice C.

²¹⁰ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,viola-caipira-,1015406,0.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

O compositor Theodoro Nogueira ainda insere a viola na sua *Missa a Nossa Senhora dos Navegantes*, junto com dois violoncelos, duas flautas e coro misto, e, finalmente, arrematando sua contribuição para o instrumento, realiza transcrições para a viola caipira de algumas obras de Johann Sebastian Bach: *Preludio*, *Loure* e *Gavotte*, da *Partita III*; *Fuga* da *Sonata I*; *Ciaccona* da *Partita II*, originais para violino solo, que foram transcritas para a viola caipira e interpretadas por Geraldo Ribeiro, ou seja, outro violonista tangendo a viola caipira²¹¹.

Foto 26 - Capa do LP *Viola Brasileira*, Composições de Ascendino Theodoro Nogueira, Carlos Barbosa Lima, Chantecler, 1963. [Foto: João Saenger]

Foto 25 - Capa do LP *Bach na viola brasileira*, Transcrições de Theodoro Nogueira, Geraldo Ribeiro, Fermata, 1971. [Foto: João Saenger]

²¹¹ LP *Bach na Viola Brasileira*, Fermata - 303.1002, 1971.

Foto 27 - Capa do LP Missa a N. Sra. dos Navegantes, Composição de Theodoro Nogueira, Coral e Grupo Instrumental São Paulo sob a regência de Miguel Arqueróns, Chantecler, s/d. [Foto: João Saenger]

Vale destacar que logo em seguida, em 1966, talvez influenciado por Theodoro Nogueira, o compositor César Guerra-Peixe (1914-1993) compõe uma obra para a viola brasileira intitulada *Ponteado*. Na verdade, a obra é para viola brasileira ou violão, como consta no capítulo *Catálogo de obras* do dossiê de 1971, que contém um resumo de suas atividades como compositor e pesquisador. Na apresentação da viola, Guerra-Peixe assinala: “o compositor Teodoro Nogueira considera *viola brasileira* o instrumento de 10, 11 ou 12 cordas usado na música folclórica pelos cantadores populares, tanto no nordeste como no centro-sul do Brasil”. (GUERRA-PEIXE, 1971: cap. VI, p.14, *apud* Clayton VETROMILLA, 2003, p. 84). No cabeçalho de uma das folhas de rosto de *Ponteado* (1966) que consta no acervo do Setor de Música da Biblioteca Nacional / Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS, Rio de Janeiro, RJ), encontra-se a afinação da viola escrita na clave de sol: A²-A¹, D³-D², G²-G², B²-B², E³-E³, portanto a mesma utilizada por Theodoro Nogueira com o terceiro par afinado em uníssono.

Outro fato importante nesta década é o surgimento da primeira orquestra de violas no Brasil²¹². Em Osasco, na grande São Paulo, em 1967, é fundada por Marino Cafundó, militar (tenente) e regente de coral, a partir de oito duplas de violeiros, a Orquestra de Violeiros de

²¹² Contrapondo a uma situação de formação musical coletiva como a Folia de Reis em que não existe uma situação deliberada de ensino – no caso aprende-se vendo, fazendo, e, raramente, perguntando. “Orquestra de viola é uma formação musical coletiva, integrada por mais de um tipo de tocador, sendo que há no grupo uma categoria de indivíduos sujeitos a ação educativa intencional de um ou mais agentes.” (DIAS, 2012, p. 98).

Osasco²¹³. Esta orquestra se apresentou em várias regiões brasileiras, gravou discos e realizou uma apresentação em 1979 no Teatro Municipal de São Paulo, com Sérgio Reis e Cacique & Pajé, além de Tonico & Tinoco.

No final da década de 1960, com a criação da Orquestra de Violeiros de Osasco, inaugura-se uma nova forma de difusão da viola caipira, através das trocas culturais de pessoas oriundas de diversos segmentos sociais, das experimentações musicais, do compartilhamento de saberes e da convivência de gerações. As orquestras de violas vêm cumprindo importante papel sociocultural. O termo *orquestra* se justifica pelo fato de se configurar como atividade de prática musical coletiva (talvez de modo espontâneo e mesmo sem conhecimento do fato, aproximando-se das convenções internacionais, que delimitam o número de até 11 músicos como prática camerística e, acima disso, como atividade de orquestra ou sinfônica). O papel do diretor artístico que, na maioria das vezes, é o próprio regente, torna-se importante para a arregimentação dos músicos, geralmente seus próprios alunos, bem como para a promoção da orquestra no cenário musical local e, até mesmo, nacional. Muitas orquestras recebem subsídios de seu município e algumas buscam manter-se por outros caminhos, transformando-se, por exemplo, em institutos culturais.

Merece destaque o trabalho que o maestro Rui Torneze vem desempenhando na direção da Orquestra Paulistana de Viola Caipira e o seu assessoramento na formação de outras orquestras de viola caipira na região Centro-Sul, a região caipira estendida de nosso país.

No levantamento realizado em 2012, Saulo Sandro Alves Dias (2012, p. 91-95) levantou a existência de 67 orquestras no estado de São Paulo, 20 em Minas Gerais, quatro no Paraná, três no Mato Grosso do Sul e uma no Distrito Federal. Em entrevista realizada no mês de novembro de 2013, sobre a quantidade de músicos por orquestra, o maestro Rui Torneze nos esclarece.

Pelo que tenho observado a média atual de violeiros em cada corporação gira em torno de 25 músicos, porém existem localidades nas quais esse contingente é facilmente ultrapassado, como na OGVC – Orquestra Gaúcha de Viola Caipira, com aproximadamente 50 integrantes; a OPVC – Orquestra Paulistana de Viola Caipira, hoje com 65 integrantes; OLVC – Orquestra Londrinense de Viola Caipira, com 35 elementos.²¹⁴

Somando-se a estas orquestras, somente com a atualização de orquestras assessoradas por Rui Torneze, podemos acrescentar, no Rio Grande do Sul, a Orquestra Gaúcha de Viola Caipira (Sapiranga); no Paraná, a Orquestra Londrinense de Viola Caipira Isaías Sávio

²¹³ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/orquestra-de-violeiros-de-osasco>>. Acesso em: 12 set. 2013.

²¹⁴ Entrevista completa com o maestro e diretor artístico Rui Torneze no apêndice C.

(Londrina); em Minas Gerais, a Orquestra Viola em Noite de Lua (Uberlândia); no Mato Grosso do Sul, a Orquestra Corumbaense de Viola Caipira (Corumbá) e, em São Paulo, as orquestras das cidades de Pinhalzinho e de Mogi Guaçu. Ou seja, mais de cem orquestras somando em torno de 2500 violeiros (tomando-se por base o número de 25 violeiros por orquestra).

Outro acontecimento que deu visibilidade à viola se deu no II Festival da TV Record, em 1966, quando *Disparada*²¹⁵, de Théó de Barros (música) e Geraldo Vandré (letra), dividiu o primeiro lugar com *A banda*, de Francisco Buarque de Holanda.

Sobre esta canção, José Ramos Tinhorão, em entrevista ao Correio Braziliense, assinala: “não é uma *Disparada* como seria feita em uma música do mundo rural. Ela já é uma música adaptada pelo arranjador para aparecer na grande orquestra”²¹⁶. Contudo, salvo a expressão de Tinhorão referente à “grande orquestra” ter sido num sentido figurado, sabemos que a canção *Disparada*, na voz de Jair Rodrigues, não foi acompanhada por orquestra, mas sim pelo Trio Marayá, formado por Acioly, Behring e Marconi, em conjunto com o grupo instrumental Trio Novo, formado por Heraldo do Monte (viola caipira), Théó de Barros (violão e compositor da música) e Aírto Moreira (percussão). Estes três últimos foram substituídos na apresentação final, por motivos de agenda, por Gianullo (violão), Ayres (viola caipira) e Manini (percussão).

Sobre o Trio Novo nos conta com maior precisão Zuza Homem de Mello (lembremos de que Théó de Barros, um dos componentes do Trio Novo, é, ao lado de Geraldo Vandré, autor de *Disparada*, bem como era o Trio Novo que justamente acompanhava Geraldo Vandré em suas turnês. A partir de 1967, o trio se transformaria no Quarteto Novo, com a entrada de Hermeto Paschoal, tendo atuado até 1969, quando o grupo se dissolveu):

Em 1966, no espetáculo *Mulher, este Super-Homem*, montado para a [multinacional francesa fabricante de produtos químicos] Rhodia, Livio Rangan²¹⁷ queria enriquecer o show com um som tipicamente brasileiro, para contrastar com o mais que batido trio de piano, baixo e bateria. Assim, nasceu a idéia de um grupo mais regional, arregimentado por Aírto Moreira, [que tocava] percussão sem bateria, [e atuando com outros dois músicos]: viola caipira com Heraldo do Monte e violão

²¹⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>. Acesso em: 12 set. 2013.

²¹⁶ “*O que eles pensam* – José Ramos Tinhorão”. Entrevista concedida ao jornal Correio Braziliense, 9 jun. 2013.

²¹⁷ Livio Rangan (1933-1984), italiano de Trieste, chega ao Brasil em 1953. Inicialmente atua como professor de latim do Colégio Dante Alighieri e repórter do jornal Fanfulla. Segundo Licínio de Almeida – amigo e sócio que o acompanhou da década de 1960 até o final da vida – ainda nos tempos em que trabalhava no Fanfulla e dava aulas de latim, Livio começou a organizar grandes espetáculos de *ballet* e, por isso, passou a percorrer empresas em busca de patrocínio. Apresentou seus projetos à Rhodia e ganhou a simpatia do então diretor da área Têxtil, Sr. Berthier, e foi contratado para atuar como gerente de publicidade, cargo que exerceu até 1970. Nesse período, impulsionou a produção e as vendas de sintéticos através da publicidade. Cf. Depoimentos de Licínio de Almeida, São Paulo, 10-01-2003 (ver: Maria Claudia Bonadio. *Dignidade, celibato e bom comportamento: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960*. Campinas: UNICAMP, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a04.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

com Théo [de Barros]. Livio batizou-os de Trio Novo, para tocar temas folclóricos com um tratamento mais sofisticado (MELLO, 2003, p. 130)

Por este relato de Zuza Homem de Mello, não obstante ter sido ou não seu enfoque, observa-se como a indústria da cultura promove não raramente “produtos ilustrados com eventuais simulacros locais” (RICCIARDI, 2006)²¹⁸, ou seja, temos um projeto de *marketing* de uma multinacional francesa que se utiliza de elementos da música regional para o sucesso comercial de seus *shows*, promovendo a identificação brasileira de seus produtos. No caso da relação da Rodhia com o Trio Novo (lembremo-nos de que Livio Rangan não só idealizou o projeto como batizou o grupo, em projeto patrocinado pela Rodhia), temos um exemplo bem sucedido desta estratégia de *marketing* a favor da canção popular brasileira. Poderíamos quem sabe ainda indagar se sem a estratégia de marketing da Rodhia talvez sequer houvesse o Trio Novo e mesmo a canção *Disparada*? E não podemos negar a importância do Trio Novo para a composição e elaboração de *Disparada*.

Franco Paulino²¹⁹ aponta para trabalho anterior (no sentido de precursor) de Geraldo Vandré (letrista de *Disparada*), ao compor a trilha musical para o filme de Roberto Santos, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), baseado no conto homônimo de João Guimarães Rosa:

A importância deste trabalho é que ele revela uma experiência nova e também pioneira de Geraldo Vandré. Trata-se da utilização – pela primeira vez em termos urbanos – de instrumental autêntico da moda de viola do Centro Sul do país. Os temas são desenvolvidos de maneira original, com bastante criatividade. E é na medida deste desenvolvimento que a moda de viola ganha condições de conquistar o público das cidades. [...] O caminho atual de Vandré resulta de um trabalho iniciado quando ele foi chamado a compor as músicas do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*. No *Réquiem para Matraga*, por exemplo, foi mantida a mesma linha de instrumentação usada no filme (viola, violão e triângulo).²²⁰

No entanto, ao se ouvir a trilha do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*²²¹, cuja ficha técnica apresenta – música: Geraldo Vandré; violão e viola brasileira: Luiz Roberto Oliveira; flauta: Nenê; vozes: Geraldo Vandré e Ary Toledo (Trio Marayá) e coral sob a regência de Walter Lorenzon –, percebe-se que Vandré utiliza em todos os números musicais não mais que dois acordes alternados de maneira sempre regular e previsível a cada dois

²¹⁸ Expressão de Rubens Russomanno Ricciardi, que assim definiu as paisagens de Goiás reproduzidas no filme *Os filhos de Francisco*. Nosso orientador chama a atenção para este tipo de distorção, para que não se confira uma identidade automatizante ou mesmo falsa como no caso desse filme, atrelando-se os múltiplos significados da zona rural ou paisagens coloniais goianas – como da histórica Meia Ponte (hoje cidade de Pirenópolis) – com fonogramas da indústria da cultura. O telespectador desprovido de um espírito crítico, ao visualizar as belíssimas paisagens goianas, mas ouvindo ao fundo os fonogramas de Zezé Di Camargo e Luciano, pode concluir numa falsa relação que aquela música seja representativa ou mesmo um elemento de forte identidade para aquela paisagem.

²¹⁹ Franco Paulino, na época, escrevia no jornal *Última Hora*, de São Paulo.

²²⁰ Contracapa do *LP Geraldo Vandré: 5 anos de canção*, lançado em 1966.

²²¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-Wq77nTRtvs>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

compassos, cujas fundamentais invariavelmente estão distantes um tom ou semitom, variando apenas no modo (acorde maior/acorde menor ou acorde maior/acorde maior, por exemplo, Mi maior e Fá# menor, ou Mi menor e Fá maior, ou ainda Mi maior e Fá# maior, entre outras combinações similares)²²². Neste filme, com a minutagem de 1:10:30 até 1:12:00, e, mais adiante, de 1:30:40 até 1:31:10, ou seja, por cerca de 2 minutos, temos timidamente a viola caipira num duo com o violão, em acordes típicos das canções de Vandrê (nesse caso com o acorde de Mi maior e depois, um tom acima, o acorde de Fá# maior, alternando-se sempre a cada dois compassos), acordes estes que, contudo, são incomuns no repertório da viola caipira de então. Portanto, esta insignificante presença da viola caipira na trilha de Geraldo Vandrê compromete a hipótese de Franco Paulino de que tal feito seja precedente ou inspirador para *Disparada*. Para a composição de *Disparada*, a participação de Théó de Barros e do Trio Novo foi, com certeza, muito mais essencial como resgate da viola.

Ainda sobre *Disparada*, Zuza Homem de Mello relata que:

quando a trupe [Trio Novo] atingiu São Paulo, Vandrê ouviu de Solano Ribeiro: “Por que você não faz uma moda de viola?”. Convicto de que em canção popular a música devia ser uma funcionária despudorada do texto, Vandrê criou então, numa viagem em que retornava de Catanduva, uma letra quilométrica de tom regional, mas sem se prender a uma zona determinada. Dias depois, mostrou-a a Théó e lhe pediu que fizesse a música, que foi feita em duas ou três noites. Mesmo cortando algumas frases, a canção ficou bem comprida e ganhou o subtítulo “Moda Para Viola e Laço”. (MELLO, 2003, p. 130-131)

Em entrevista que nos concedeu, Théó de Barros revela que o Trio Novo cumpria contrato com a Rhodia para uma turnê pelo Nordeste que coincidia, justamente, com a data estipulada para a final do II Festival da Record em 1966. Nesta circunstância, para a apresentação pela TV Record, os componentes do Trio Novo prepararam e ensaiaram seus substitutos Gianullo, Ayres e Manini, tendo sido estes três que se apresentaram na final da Record. Quando os integrantes do Trio Novo estavam em Natal, no Rio Grande do Norte, receberam a notícia de que *Disparada* havia conquistado o primeiro lugar.

No desdobramento desta entrevista, Théó também nos contou sobre a elaboração da canção, e, em especial, sobre a marcante introdução: “A introdução foi um pouco minha e um pouco de Heraldo [do Monte], assim como aquela ponte de acordes a cada duas estrofes. A idéia de começar num andamento mais lento foi do Hilton Accioly (Trio Marayá)”²²³. Na contracapa de seu primeiro *LP*, Théó de Barros apresenta mais informações sobre esta canção: “A intenção era compor uma *moda-de-viola* baseada no folclore da região Centro-Sul, porém,

²²² No entanto, mesmo em canções com poucos acordes, Geraldo Vandrê consegue realizar no *LP Das terras de Benvirá* um belíssimo trabalho. Em algumas canções o compositor se ampara numa teia de vozes, cantadas por ele mesmo, com um resultado surpreendente (*LP Das Terras de Benvirá*, Philips, Paris, 1970).

²²³ Confira entrevista com Théó de Barros no apêndice C.

nossas raízes se infiltraram no processo e resultou uma catira de chapéu de couro” (SEVERIANO & MELLO, 1998, p. 99). Lembrando que Théo de Barros nasceu no Rio de Janeiro, Heraldo do Monte em Recife e Geraldo Vandré em João Pessoa.

Neste mesmo ano de 1966, a gravadora Chantecler, aproveitando-se da repercussão de *Disparada* no Festival da Record, lança um compacto simples com a dupla Tonico & Tinoco, contendo a referida canção. A jornalista Rosa Nepomuceno afirma em seu livro *Música Caipira: da roça ao rodeio*, de 1999, que a canção foi gravada por insistência da gravadora e contrariamente aos desejos e intenções da dupla, no dia seguinte à final do Festival. Indagado sobre esta gravação, Biaggio Baccarin, diretor artístico da gravadora Chantecler na época, nos revela em entrevista²²⁴:

Quanto à gravação de *Disparada* com Tonico e Tinoco, primeiro que não foi gravada no dia seguinte e sim algum tempo depois. Não posso precisar esse tempo. Na ocasião, o Tinoco me disse que queria gravar essa obra, e eu fui contra porque achava que não era para a dupla. Ele insistiu e gravou. Mas não ficou boa essa gravação. Para mim ficou uma porcaria. A dupla teve muita dificuldade e levou algumas horas de estúdio. Não me lembro de todos os músicos que participaram dessa gravação, mas quem tocou viola foi o Bambico.²²⁵

A repercussão da canção *Disparada* no mundo dos violeiros foi, de certa forma, emblemática. A maioria das duplas residia em grandes cidades do estado de São Paulo, tinham vida urbana, mas o tipo de música que faziam ainda não se conectava com a canção popular. Neste sentido, a importância desta canção para a difusão da viola para outros públicos foi considerável.

Um relato sobre a importância deste fato encontramos, tendo como base os depoimentos de Tonico & Tinoco, no livro-documento *Da beira da tua ao teatro municipal: Tonico e Tinoco*, organizado por Élcio Perez e José Caetano Erba: “Além disso, com a vitória da música *Disparada*, no Festival da Record de 1966, o gênero sertanejo passou a ser muito considerado, melhorando bastante a situação dos artistas” (TONICO e TINOCO, 1984, p. 61).

O solo inicial – e também todo o modo protagonista de acompanhamento – da viola, na canção *Disparada*, influenciou de imediato a composição de dois clássicos da música caipira: *Em tempo de avanço*²²⁶, de Lourival dos Santos e Tião Carreiro (1969), e a toada

²²⁴ Confirma entrevista com Biaggio Baccarin no apêndice C.

²²⁵ No entanto, ouvindo *Disparada* com a dupla Tonico e Tinoco, acompanhada pela viola de Bambico, percebe-se que a canção adquire uma outra dimensão – rústica, acaipirada – transformando-se numa bela canção caipira.

²²⁶ “O destino aqui me trouxe / Cantar pra vocês eu vou / Eu só trouxe coisa boa / Foi meu sertão quem mandou // No Lugar que tem tristeza / Eu vou levar alegria / Vou levar sinceridade / Onde existe hipocrisia / No lugar que tem mentira / Eu vou levar a verdade / Vou levar amor sincero / Onde existe falsidade / Quando eu daqui sair / Vocês vão sentir saudade // A terra hoje balança / Vou aguentar o balanço / Quem espera sempre alcança / Eu espero e não me canso / Cantando a gente avança / Para depois ter descanso / Cheguei trazendo esperança / Cantando em tempo de avanço // Vou soltar o inocente / Não tem culpa quem prendeu / Vou castigar quem matou / Vou rezar pra quem morreu / Vou defender quem apanha / Batendo em quem bateu / Vou tomar de

*Viola cabôcla*²²⁷, composição de Piraci e Tônico (1970). A primeira é composta em duas partes, claramente inspirada na estrutura musical de *Disparada*, em que além da imitação da introdução se utiliza uma queixada de burro na percussão. A segunda canção descreve a viola conquistando seu lugar na cidade. No arranjo desta canção encontramos também referências à introdução e à percussão de *Disparada*.

Retomando, portanto, os principais acontecimentos dos anos 60 do século passado para o avivamento da viola caipira, o quinto acontecimento foi a gravação de discos de viola instrumental por violeiros já acostumados a trabalhar nos meios de comunicação de massa, como as rádios e as gravadoras, quer sejam cantores em duplas ou instrumentistas de estúdio. Mas antes destas gravações outros violeiros já se destacavam no meio. Em entrevista a João Paulo Amaral, o violeiro e pesquisador Luiz Faria comenta:

O primeiro a valorizar mais a viola chama-se Zé Pagão, foi o primeiro violeiro que tirou o instrumento do obscurantismo e trouxe alguns ponteados que até hoje a gente ouve. [...] Ele era da turma do Cornélio [Pires], como o Zé Pagão e o Zé Mané, depois formou dupla com Faustino, que era um grande violonista. Formaram uma dupla instrumental muito boa. Depois do Zé Pagão, o próximo violeiro que veio dar uma roupagem importante para a viola foi Laurício Pedroso, da dupla Irmãos Divino, de Sorocaba, Joãozinho e Laurício Pedroso. Esse Laurício foi quem morreu com o Teddy Vieira no acidente de carro, em 1966. Logo a seguir, em 1957 ou 58, surgiu o Julião, tocando a viola dinâmica e se intitulou o “rei da viola”. Ele tinha um trio: Julião, Mandu e Canhotinho.²²⁸

Julião foi o primeiro a gravar um LP de viola instrumental, em 1960, intitulado *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*²²⁹. Dois anos depois, em 1963, grava seu segundo LP, *De Norte a Sul – Uma Viola Matuta*²³⁰. De acordo aqueles que o conheceram, o violeiro Julião utilizava uma viola dinâmica e a sonoridade de sua viola era diferenciada. Reforçando este aspecto, foi lançado um curioso compacto duplo, provavelmente no mesmo ano de seu primeiro disco solo, com o título *Julião e sua viola eletrônica*²³¹. Um outro LP seria lançado, ainda, com o título *Julião “o rei da viola” e conjunto – Prelúdio para Cordas*, pelo selo Califórnia. Não

quem roubou / Tirando o que não é seu / Vou jogar com quem ganhou / Vou ganhar pra quem perdeu / E para quem não tem nada / Vou dar o que Deus me deu / Se eu der tudo que eu tenho / Não acaba o que é meu //

²²⁷ “Viola cabocla não era lembrada / Veio pra cidade sem ser convidada / Junto com os vaqueiro trazendo a boiada / Com cheiro de mato e o pó da estrada / Fez grande sucesso com a disparada // Viola cabocla feita de pinheiro / Que leva alegria pro sertão inteiro / Trazendo saudade dos que já morreram / Na noite de lua tu sai no terreiro / Consolando a mágoa do triste violeiro // Viola de pinho é bem brasileira / Sua melodia atravessou fronteira / Mostrando a beleza pra terra estrangeira / Do nosso sertão é a mensageira / É o verde amarelo da nossa bandeira // Viola de pinho seu timbre não faia / Criado no mato como a samambaia / Veio pra cidade de chapéu de paia / Mostrou teu valor vencendo a bataia / Voltou pro sertão trazendo a medaia //

²²⁸ Entrevista de Luiz Faria da Silva *apud* João Paulo do Amaral Pinto. São Paulo, 15 de outubro de 2007.

²²⁹ *Viola Sertaneja, Em Alta Fidelidade*, Julião, solo de viola com conjunto. RCA CAMDEN, CALB - 5007, 1960.

²³⁰ *De Norte a Sul – uma viola matuta*. Solista: Julião. MGL - MINAS GRAVAÇÕES LTDA, MGLP - 2012, 1963.

²³¹ *JULIÃO e sua viola eletrônica*. CALIFORNIA, C. D. 543, s.d.

conseguimos ter acesso a este *LP* para verificar se consta a data de seu lançamento²³². Julião era apresentado como o *Rei da Viola* e incluía em seu repertório choros e músicas da fronteira, como polcas paraguaias, rasqueados e guarânias, além de clássicos da música brasileira²³³.

Foto 29 - Capa do LP *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*, Julião solo de viola, RCA Camden, 1960.
[Foto: João Saenger]

Foto 28 - Capa do Compacto duplo *Julião e sua Viola Eletrônica*, Julião, Califórnia, s/d.
[Foto: João Saenger]

²³² Disponível em: <http://www.joaovilarim.com.br/discografias/juliao,preludio_para_cordas>. Acesso em: 18 dez. 2013.

²³³ Julião Amâncio da Silva, de nome artístico Julião, ou Julião Saturno, nasceu em Colina, em 1925.

Foto 30 - Capa do LP *De Norte a Sul - uma viola matuta*, solista Julião, RCA Camden, 1963. [Foto: João Saenger]

Outro violeiro que gravou um disco de viola instrumental, nesta mesma década, foi Zé do Rancho. Seu primeiro *LP* foi gravado em 1966, pelo selo RCA CAMDEN, com o título *Zé do Rancho – A viola do Zé – Disparada e mais*²³⁴.

Fechando a década, em 1967, o Quarteto Novo, formado por Théó de Barros, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e Aírto Moreira (sucessor do Trio Novo), grava um *LP* de música instrumental intitulado *Quarteto Novo*²³⁵. No grupo, Heraldo do Monte se dividia entre a guitarra e a viola caipira. Em um depoimento para a *Revista e* do SESC, Heraldo nos conta sua súbita passagem da guitarra elétrica jazzista para a viola caipira nos primórdios do Trio Novo:

Nessa excursão pelo país [a banda acompanhava um desfile de modas, o já citado projeto da Rodhia, idealizado por Livio Rangan], tive meu primeiro contato com a viola caipira, o Theo com o violão e o contrabaixo, e o Aírto com uma porção de instrumentos novos [de percussão]. Enquanto viajávamos, já fomos construindo a filosofia do Quarteto Novo. Quando acabou esse trabalho, convidamos o Hermeto para incorporar-se ao grupo.²³⁶

O grupo instrumental Quarteto Novo, formado em 1966, gravou um único disco, em 1967, pela Odeon, e se desfez em 1969. Em 1967, o grupo participou do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, acompanhando Edu Lobo e Marília Medalha na canção *Ponteio* (Edu Lobo e Capinam) – e o mesmo time de músicos ganharia o primeiro

²³⁴ João Isidoro Pereira, de nome artístico Zé do Rancho, nasceu em Guapiaçu-SP, no ano de 1927. Gravou ainda os *LPs* de viola instrumental: *Viola da Moda*. Continental - 1-27-407.018, 1976; *As Mais Belas Músicas Sertanejas*. RCA CAMDEN - 106.0120, em 1981; e *Viola Enluarada*. Gravações Elétricas S/A, em 1988.

²³⁵ *LP Quarteto Novo*, do grupo instrumental *Quarteto Novo*, selo Odeon, MOFB 3503, 1967.

²³⁶ Entrevista de Heraldo do Monte para a *Revista E*, na coluna *Depoimentos*, Publicação mensal do SESC São Paulo. Outubro de 2012, nº 4, ano 19, p. 38.

prêmio em dois festivais seguidos, em 1966, como Trio Novo e, em 1967, como Quarteto Novo. O único *LP* do Quarteto Novo seria ainda premiado, em 1967, com o troféu Roquette Pinto e com o Troféu Imprensa²³⁷.

5.3 Acontecimentos a partir da década de 1980 – o estabelecimento do avivamento

Podemos afirmar que o avivamento da viola se consolida, de fato, a partir da década de 1980, porém temos de destacar, no reconhecimento da viola como instrumento de concerto, o importante papel desempenhado pelo violeiro Renato Andrade, que na década de 1970 grava discos instrumentais de viola e realiza concertos no Brasil e no exterior. Se na década de 1960 aconteceram importantes eventos musicais, independentes entre si, tendo em comum a utilização da viola em suas diversas possibilidades e na década de 1970 surge o violeiro concertista Renato Andrade, é da década de 1980 em diante que presenciamos o estabelecimento da viola como poderoso instrumento de múltiplas linguagens musicais.

Respalando esta afirmação podemos citar os seguintes fatos: a viola continua sendo o principal instrumento das duplas caipiras e o seu potencial como instrumento solista é evidenciado nos trabalhos de novos violeiros; o instrumento passa a constar na grade curricular de escolas de música, fundações, conservatórios e universidades; os professores passam a ter, cada vez mais, suporte em livros e métodos de ensino continuamente lançados no mercado, tanto na linguagem musical por partituras como por outras formas de repasse, como tablaturas associadas a discos e vídeos. Outro fato positivo para a viola caipira foi a constituição de grupos de violeiros que se organizam numa espécie de agremiação com o nome de *orquestra de violas*. Uma prática musical coletiva que vem se multiplicando pelo Brasil afora e cumprindo importante papel sociocultural.

Neste processo, a viola, que até o início do século XX mantinha as características das violas de séculos anteriores, principalmente a escala rasa com o tampo, sofre modificações seguindo as evoluções do violão. Com isso, o instrumento adquire maior tessitura, ganho de sonoridade e especificidades para a diversidade de demandas decorrentes do cenário atual da música no Brasil. Como bem afirma Edelson Gloeden a respeito da evolução do violão, e que se aplica perfeitamente à viola, referindo-se ao ressurgimento do violão no século XX:

²³⁷ Disponível em: <<http://botecodosbloggers.blogspot.com.br/2009/12/quarteto-novo-quarteto-novo-1967.html>> e <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>>. Acesso em: 19 dez. 2013.

nenhuma revolução, seja qual for, é feita sem armas. Este princípio se aplicou a Antonio Torres, que apresentou uma saída para o instrumento em um momento crucial de sua história, fazendo a arte da luteria violonística sair da marginalidade e proporcionar uma base para o Ressurgimento. (GLOEDEN, 1996, p. 165)

A arte da violaria no Brasil se apropriou então dos avanços da luteria violonística e ainda segue incorporando inovações. Geralmente, o *luthier* que constrói violões também constrói violas e é natural que vá incorporando à viola as inovações do violão. A viola também, tal como ocorre com o violão, vem sendo amplificada para atender às demandas de palcos abertos e interação com outros instrumentos eletrificados.

Em lugares mais isolados, ainda se encontram artesãos construindo violas nos moldes antigos, mas esta prática está desaparecendo com a morte destes velhos artesãos e com a pouca demanda para este tipo de instrumento.

É importante destacar, neste processo de avivamento, o papel dos programas de televisão que lidam com a música do mundo caipira. Estes programas são semanais e, por conta da receptividade de público, permanecem no ar durante décadas. Vamos citar três deles pela importância que têm na divulgação de artistas caipiras. O mais antigo é o *Viola Minha Viola*, com abrangência nacional, no ar desde o ano de 1980, pela *TV Cultura do estado de São Paulo*²³⁸.

Outro programa longo é *Frutos da Terra*, no ar desde 1983, pela *TV Anhanguera*, afiliada à *Rede Globo de Televisão*. Atinge todo o estado de Goiás, do Tocantins e ainda as regiões fronteiriças de Minas Gerais, Pará, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul²³⁹.

Finalmente temos o programa *Caminhos da Roça*, no ar desde 2002, pela *EPTV*, rede de emissoras afiliadas à *Rede Globo de Televisão*, três no estado de São Paulo e uma no sul do estado de Minas Gerais²⁴⁰.

Ainda na televisão, três novelas deram para a viola caipira uma grande visibilidade, tendo o violeiro e compositor Almir Sater²⁴¹ no papel de violeiro: *Pantanal* (1990) e *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990/1991)²⁴², da extinta *TV Manchete*; e *Rei do Gado* (1996/1997)²⁴³, da *Rede Globo de Televisão*.

Finalizando a década de 1990, tivemos o projeto *Violeiros do Brasil*, que integra o *Projeto Memória Brasileira*, da produtora Myriam Taubkin, que teve sua primeira edição

²³⁸ Inicialmente a apresentação era de Moraes Sarmiento e Nonô Basílio. Inezita Barroso, cantora e pesquisadora, assume o lugar de Nonô e, com a morte de Moraes Sarmiento, segue apresentando o programa até os dias de hoje.

²³⁹ A apresentação é do jornalista e compositor Hamilton Carneiro.

²⁴⁰ O programa conta com uma parte musical apresentada pelo violeiro Mazinho Quevedo.

²⁴¹ Além de vários discos como cancionista, Almir Sater gravou dois importantes LPs de viola instrumental: *Instrumental*, Som Da Gente SDG-025/85, 1985; e *Instrumental dois*, Estúdio Eldorado 200.90.0611, 1990.

²⁴² Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pantanal_\(telenovela\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pantanal_(telenovela))>. Acesso em: 30 set. 2013.

²⁴³ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rei_do_Gado>. Acesso em: 30 set. 2013.

entre agosto e setembro de 1997, no SESC Pompéia, com espetáculos, oficinas e exposição de violas. Os *shows* foram gravados e filmados pela *TV Cultura de São Paulo*, que realizou um documentário com o material colhido²⁴⁴. Esta década ficou marcada também com o surgimento de Helena Meirelles (1924-2005), representante da música fronteiriça e uma das melhores violeiras do Brasil. Nesta década de 1990, grava três CDs: *Helena Meirelles*, gravadora Eldorado, 1994; *Flor da Guavira*, gravadora Eldorado, 1996; e *Raiz Pantaneira*, gravadora Eldorado, 1997. Em 1993 foi escolhida pela *Guitar Player* americana como uma das cem melhores instrumentistas do mundo. Por sua atuação nas violas de 6, 8, 10 e 12 cordas²⁴⁵.

Na primeira década do século XXI tivemos, em 2003, o *I Encontro Nacional dos Violeiros do Brasil*, realizado em Ribeirão Preto, com reedições nos anos seguintes, 2004, 2005 e 2006, e, em 2009, é realizado o *V Encontro Nacional dos Violeiros do Brasil*. Apesar de constar o mesmo nome do projeto anterior, *Violeiros do Brasil*, o *Encontro* é uma outra iniciativa liderada pelo violeiro e compositor Pereira da Viola, que em 2004 cria a *Associação Nacional dos Violeiros do Brasil – ANVB*.

Com relação à música instrumental, tivemos em 2004 a primeira edição do *Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola*, festival competitivo de composições para a viola solo, que é reeditado no ano seguinte. A curadoria ficou a cargo do violeiro e compositor Ivan Vilela.

No primeiro semestre de 2008, tivemos o *I Seminário Nacional de Viola Caipira*, realizado pela *Associação Nacional dos Violeiros do Brasil* em Belo Horizonte, com palestras, debates, *shows* e exposição de violas mineiras antigas.

A segunda edição do projeto *Violeiros do Brasil*, idealizado por Myriam Taubkin, acontece em 2008 e, desta vez, além dos *shows* há a produção de um DVD e um livro.

Esse renascimento da viola e a valorização dos grandes artistas que apontaram os caminhos mostram a enorme vitalidade musical do país. E, ao mesmo tempo, faz ver que o povo não desfruta do que produz. Tanta coisa surgindo de lugares os mais inesperados, e nem um por cento disso chega aos ouvidos do público. A excepcional safra de novos violeiros não foi assimilada pela indústria fonográfica. (NEPOMUCENO, 1999, p. 51-52)

²⁴⁴ Em 1998 foi lançado o CD *Violeiros do Brasil* pelo selo *Núcleo Contemporâneo* com músicas dos violeiros e grupos que participaram do projeto Violeiros do Brasil (Adelmo Arcoverde, Almir Sater, Folia de Reis Alto da Baeta, Grupo de Catira Às de Ouro, Ivan Vilela, Braz da Viola com a Orquestra de Viola Caipira de São José dos Campos, Passoca, Paulo Freire, Pereira da Viola, Renato Andrade, Roberto Corrêa, Tavinho Moura, Zé Coco do Riachão e Zé Mulato & Cassiano).

²⁴⁵ Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/helena-meirelles>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

Entre 2010 e 2012, tivemos duas edições do *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola*²⁴⁶. Um festival idealizado e concebido para dar visibilidade ao movimento em torno da viola em várias regiões brasileiras. Um movimento espontâneo a partir de uma série de eventos que, como vimos, tiveram origem na segunda metade do século XX. Estes eventos vêm expandindo a utilização da viola caipira, diversificando o seu uso e consolidando o instrumento na atual cena da música brasileira.

O *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola*²⁴⁷ buscou mapear este movimento, ao mesmo tempo em que procurou ampliá-lo com ações visando a conferir uma maior visibilidade ao que vinha ocorrendo com os diversos tipos de violas brasileiras. Como exemplo, podemos citar os seminários com temas de interesse para os violeiros, promovendo uma visão crítica do atual momento da viola no Brasil. No primeiro seminário, o maestro violeiro Rui Torneze nos apresentou um dado bem concreto sobre a expansão do uso da viola no Brasil. Entre 2000 e 2005, a Rozini, fábrica paulistana de instrumentos musicais, produziu 4.939 violas. Logo em seguida, entre 2006 e 2010, a fábrica já produzia 37.049 violas. Sem dúvida um indicativo consistente do avivamento da viola no Brasil.

Avaliando o resultado do *VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola*, com foco no avivamento do instrumento, apresentamos dados que mostram a predominância da viola caipira sobre as demais violas brasileiras e a região predominante dos trabalhos selecionados.

²⁴⁶ VOA VIOLA – Festival Nacional de Viola. Coordenação Geral: Juliana Saenger; Curadoria: Paulo Freire e Roberto Corrêa; Jurados: J. C. Botezeli (Pelão), Calos Eduardo Miranda (Miranda), Tárik de Souza, Arthur de Faria, José Paes de Lira (Lirinha), Paulo Freire e Roberto Corrêa.

²⁴⁷ O Festival Nacional de Viola – VOA VIOLA, teve duas edições, nos anos de 2010/2011 e 2011/2012, com seminários e espetáculos buscando traçar um panorama da viola no Brasil.

Tabela 2 - Dados das duas edições do VOA VIOLA - Festival Nacional de Viola (2010 e 2011/2012).

/TIPOS DE VIOLA REPRESENTADOS

Violas: caipira, de cocho, de fandango, de buriti, machete e de cantoria.

/OS ARTISTAS SELECIONADOS

2.ª EDIÇÃO

1. **Alysson e Adysson** [Caldas – MG]
2. **Bilora** [Contagem – MG]
3. **Caçapa** [Recife – PE]
4. **Chico de Assis e João Santana** [Ceilândia – DF]
5. **Cordas de Pareia** [Rio de Janeiro – RJ]
6. **Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa** [Recife – PE]
7. **Felipe & Fernando** [Porto Ferreira – SP]
8. **Grupo Chão de areia** [Tramandaí – RS]
9. **Grupo Folclórico Raízes Cuiabanas** [Cuiabá – MT]
10. **Hugo Linns** [Recife – PE]
11. **J. Prado & Marcos Henrique** [Campo Grande – MS]
12. **Joilson e Juliano** [Casa Branca – SP]
13. **Levi Ramiro e Marcos Azevedo** [Pirajuí – SP]
14. **Manoel de Oliveira – Mestre Manelim** [Urucuia – MG]
15. **Marcelo Loureiro** [Campo Grande – MS]
16. **Neymar Dias** [São Paulo – SP]
17. **Orquestra Paulistana de Viola Caipira** [São Paulo – SP]
18. **Papalo Monteiro** [Vitória da Conquista – BA]
19. **Renato Anesi** [São Paulo – SP]
20. **Sidnei Duarte** [Cuiabá – MT]
21. **Tietê e Passaúna** [Curitiba – PR]
22. **Victor Gulin** [Curitiba – PR]
23. **Viola Arranjada** [Campinas – SP]
24. **Viola da Terra** [Cascavel – PR]

1.ª EDIÇÃO

25. **Arnaldo Freitas** [São Paulo – SP]
26. **Badia Medeiros** [Formosa – GO]
27. **Bruna Viola** [Cuiabá – MT]
28. **Carrigo** [Manaus – AM]
29. **Catireiros do Araguaia** [Barra do Garças – MT]
30. **Conversa Ribeira** [Campinas – SP]
31. **Daniel de Paula** [Cuiabá – MT]
32. **Duo Viola e Acordeon** [Caxias do Sul – RS]
33. **Duo Viola e Cravo** [Campinas – SP]
34. **Fabio Barros** [São Paulo – SP]
35. **Família Pereira** [Guaraqueçaba – PR]
36. **Fernando Sodré** [Belo Horizonte – MG]
37. **Folias, Foliões e seus Instrumentos Musicais** [São Francisco – MG]
38. **Galvan e Galvãozinho** [Anápolis – GO]
39. **Índio Cachoeira** [São Paulo – SP]
40. **Irmãos Vieira** [Novo Gama – GO]
41. **José Mauro** [Uberlândia – MG]
42. **Julio Seda e Rafael** [São João da Boa Vista – SP]
43. **Os Favoritos da Catira (Seo Oliveira)** [Guarulhos – SP]
44. **Ronney e Susano** [Uberlândia – MG]
45. **Samba Chula de São Braz** [Salvador – BA]
46. **Tião Mineiro** [Campinas – SP]
47. **Tradição do Jalapão** [Mateiros – TO]
48. **Wilson Dias** [Belo Horizonte – MG]

/INSCRIÇÕES

REGIÃO	1.ª EDIÇÃO	2.ª EDIÇÃO
NORTE	1%	2%
NORDESTE	6%	7%
CENTRO-OESTE	17%	17%
SUDESTE	64%	58%
SUL	12%	16%
TOTAL DE INSCRIÇÕES:	389	339
TOTAL DE ESTADOS:	20	22
TOTAL DE CIDADES:	144	140

/SELECIONADOS POR ESTADO

1.ª EDIÇÃO	2.ª EDIÇÃO
AM: 1	BA: 1
BA: 1	DF: 1
GO: 3	MT: 2
MG: 5	MG: 3
MT: 3	MS: 2
PR: 1	PE: 3
RS: 1	PR: 3
SP: 8	RJ: 1
	RS: 1
	SP: 7

Temos ainda na cena da música contemporânea obras originais escritas para a viola por compositores que se dedicam ao repertório de concertos. Neste sentido, destacamos o trabalho que os violeiros e musicólogos Marcus Ferrer e Gustavo Costa²⁴⁸ desempenharam junto a novos compositores.

Complementarmente, temos a viola caipira reintroduzida na música de períodos mais remotos, como o Renascimento, o Barroco e os contemporâneos da geração do Classicismo Vienense (sem excluir estilo galante, barroco tardio, pré-classicismo e outros nomes que podem designar esta grande e misteriosa transição do Barroco para o Romantismo), com destaque para os violeiros Fernando Deghi²⁴⁹ e Gustavo Costa. No que diz respeito à escritura para a viola de cinco ordens, tivemos também trabalhos de adaptações ou mesmo de invenções a partir de tablaturas antigas. Neste sentido, merecem destaque especial os violeiros e musicólogos Gisela Nogueira²⁵⁰ e Rogério Budasz²⁵¹.

Ou seja, podemos dizer de um cenário bastante diverso da música de viola em nosso país. É importante salientar que o avivamento da viola caipira vem despertando em músicos, estudiosos, e até mesmo numa parcela do público, interesse por outros tipos de violas brasileiras, assim como para a música de outros tempos. Existe um processo identitário em curso, tanto por parte de músicos como por parte do público, e uma visão crítica deste momento é fundamental para nortear ações no sentido de avivar ainda mais a viola caipira no Brasil. Em outras palavras, conhecer bem onde estamos com a viola para ousar mais em outras frentes.

6. A ESCRITURA DA ARTE

6.1 A notação musical

O processo de transmissão oral nas práticas musicais perdura até os dias de hoje em locais remotos, onde o acesso à informação é precário e, até mesmo, como conceito cultural. A transmissão de conhecimento oral do mestre para os aprendizes é presencial e demanda, por

²⁴⁸ Disponível em: <http://www.ffclrp.usp.br/musica/gustavo_curriculo.html>. Acesso em: 29 dez. 2013.

²⁴⁹ Disponível em: <<http://www.fernandodeghi.com.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

²⁵⁰ Disponível em: <http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/gisela.html>. Acesso em: 29 dez. 2013.

²⁵¹ Disponível em: <<http://music.ucr.edu/people/faculty/budasz/>>. Acesso em: 29 dez. 2013.

parte do aprendiz, uma grande disponibilidade de tempo. Os caminhos do aprendizado envolvem memorização, resistência, constância e paciência. O processo de imitação do aprendiz é desenvolvido até o momento da ruptura, quando deixa de ser aprendiz e passa para a categoria *dos-que-já-sabem*. Em algumas artes alguns se reinventam buscando a excelência e se tornam virtuosos, em outras cumprem o papel que lhes cabe dentro de determinadas funções. Como exemplo, temos de um lado o violeiro solista que dedica horas e horas para o aprimoramento técnico e, de outro, o violeiro que domina os fundamentos necessários para as práticas musicais devocionais e para as práticas musicais de distração, como acompanhamentos de cantorias e marcações rítmicas para funções que envolvem danças (catira, curraleira, fandango, lundu etc.).

São encontradas poucas explicações a respeito dos signos de ornamentação nas fontes de alaúde da primeira metade do século XVI. Para explicar isso, Poulton postula a existência de uma tradição instrumental oral (1980, 354), que tornaria desnecessário o registro de determinadas classes de informação nas partituras. (SOUZA BARROS, 2008, p. 25)

Ao lado desse processo de aprendizado puramente imitativo, temos registros de anotações, já no início do século XVI, numa tentativa de representar a execução da música em *cifra* ou *tablatura* para diversos tipos de instrumentos²⁵². De acordo com o violonista e musicólogo Emilio Pujol (2005, p. 59), todas as obras para guitarra, escritas pelos autores dos séculos XVI e XVII, estão escritas em tablatura:

A tablatura para guitarra, alaúde ou viola, consiste em um sistema de notação convencional, escrito sobre uma pauta de tantas linhas horizontais quantas ordens de cordas contém o instrumento e sobre as quais se indicam por meio de números ou letras, os trastos em que deverão pressionar-se as cordas para obter as notas. As figuras de valores rítmicos colocadas acima da pauta representam a duração de cada nota ou acorde escrito abaixo delas; considerando como regra geral, que o valor assinalado para um acorde ou nota, deverá prevalecer, enquanto não apareça outra figura acima da pauta. Segundo a época ou o instrumento, país, gênero de música (rasgada ou ponteada) e autor, varia a tablatura (tradução nossa)²⁵³.

Vale ressaltar que esta forma de escrita, a tablatura, foi utilizada até o século XVIII para instrumentos como guitarra, teorba e alaúde (e demais similares, como a viola quinhentista e/ou barroca), cedendo lugar, a partir de então, para a notação ordinária, tal como das demais músicas do universo do *canto de órgão* ou notação da polifonia mensurada

²⁵² Las tablaturas españolas e italiana, contrariamente a la francesa, consideran la línea inferior como la cuerda más aguda, o sea la prima (*cantino* en italiano) y la línea superior, como la más grave. (PUJOL, 2005, p. 63).

²⁵³ PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra**: libro 1º, 1º ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2005, p. 61: “La tablatura para guitarra, *luth* o vihuela, consiste en un sistema de notación convencional, escrito sobre una pauta de tantas líneas horizontales como órdenes de cuerdas contiene el instrumento y sobre las cuales se indican por medio de números o letras, los trastes en que deberán pisarse las cuerdas para obtener las notas. Las figuras de valores rítmicos puestas encima de la pauta, representan la duración de cada nota o acorde escrito debajo de ellas; considerando como regla general, que el valor señalado para un acorde o nota, deberá prevalecer, mientras no aparezca otra figura encima de la pauta. Según la época o el instrumento, país, género de música (*rasgueada* o *punteada*) y autor, varía la tablatura”.

(pensando-se aqui no vocabulário da época, estamos separando o universo do *canto de órgão* – ao qual sempre se inseriu a viola, mesmo com sua escrita própria com tablatura até o século XVIII – do universo do *cantochão*, então as duas formas de escrita e demais formação musical). Atualmente, é comum se utilizar tanto da partitura como da tablatura para anotação da música. Ou seja, com o auxílio de gravações, vídeos e tablaturas, o estudante que não conhece a notação ordinária consegue acompanhar as lições e mesmo tirar músicas complexas utilizando-se desta combinação – tablatura com vídeo e/ou áudio²⁵⁴. Mas a tablatura ainda pode ser utilizada, em certos casos, como ferramenta de estudo, como justifica o violonista Nicolas de Souza Barros, defendendo sua praticidade ainda hoje:

A tablatura é empregada atualmente por muitos didatas clássicos, também como em metodologias de cordofones populares. Uma das suas utilidades reside na maneira que resume a notação musical convencional, permitindo que a atenção do instrumentista seja voltada mais exclusivamente ao mecanismo técnico. (SOUZA BARROS, 2008, p. 85)

Não sabemos ao certo quando se deu a passagem da tablatura para a notação no contexto do então universo de canto de órgão. Quem nos apresenta uma pista de que esta passagem possa ter ocorrido no século XVIII (pelo menos na França) é Jean-Jacques Rousseau, em seu *Dictionnaire de Musique*, publicado em Paris, pela livraria Duchesne, em 1768. Rousseau cita a *tablature* no contexto de instrumentos tais como “le Luth, la Guitarre, le Cistre & autresois le Théorbe & la Viole” (p. 497), ou seja, “o alaúde, a guitarra, o cistro e antigamente a teorba e a viola [da gamba]”. Portanto, no terceiro quartel do século XVIII, a viola da gamba e a teorba já eram instrumentos considerados antigos para Rousseau enquanto prática de tablatura. Rousseau completa alegando que “como a maioria dos instrumentos nos quais se aplicava a *tablatura* estão em desuso [entre eles as citadas *le Théorbe & la Viole*], e como naqueles que ainda se utiliza [como no caso dos também citados *Luth, Guitarre & Cistre*] mostrou-se mais cômoda a notação ordinária²⁵⁵, a *tablatura* está abandonada quase por completo, ou serve somente para as primeiras lições dos principiantes” (p. 498).

Rousseau elabora ainda no apêndice de seu *Dicionário de Música* uma tabela explicativa com as letras representando as notas nos trastos (Prancha M, Figura 4)²⁵⁶. Por sua vez, no *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, de Johann Gottfried Walther

²⁵⁴ Confira no apêndice C a exposição deste assunto pelo violonista Eustáquio Grilo.

²⁵⁵ No original temos: “*la Note ordinaire*”. Na tradução do *Dictionnaire de Musique* de Rousseau do francês (p. 498) para o espanhol (p. 409) encontramos “*la notación ordinaria*”. A palavra *ordinaria* em espanhol tem o mesmo significado que *ordinária* em português. “Que está na ordem usual das coisas, habitual, useiro, comum”. (FERREIRA, 1999, p. 1453). Temos ainda esta mesma citação de Rousseau traduzida para o inglês em Thomas F. Heck (1995, p. 141), no capítulo *Notational Aspects of Giuliani’s Music*, onde “*la Note ordinaire*” aparece como “the ordinary note”.

²⁵⁶ Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_1768.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2014.

(músico e organista na Igreja de São Pedro e São Paulo em Weimar, Turíngia), publicado em Leipzig, pelo editor Wolfgang Deer, em 1732, temos mencionados, no contexto da tablatura, além dos instrumentos de teclado (com técnicas específicas para notação de notas e figuras de tempo), o alaúde, a guitarra, a teorba e a viola da gamba. Walther também não informa se tais técnicas de escrita estavam ou não em desuso (p. 592). Uma vez lembradas as questões de notação do passado, vamos ao nosso presente recente.

6.1.1 Notação musical de Theodoro Nogueira

Em 1962, o compositor Ascendino Theodoro Nogueira inaugurou a escrita musical para a viola caipira com uma notação musical própria, utilizando-se das claves de Sol e de Fá. Escolheu para suas composições a afinação Natural (A_2 - A_1 , D_3 - D_2 , G_2 - G_2 , B_2 - B_2 , E_3 - E_3 – com a viola em posição de tocar – do céu para a terra) com o terceiro par afinado em uníssono²⁵⁷.

O compositor destinou para a clave de Fá os dois bordões com suas respectivas oitavas. As notas oitavadas dos bordões, ele as marcava em tamanho menor e sem a notação rítmica. Ou seja, para fins de notação musical, é como se a viola tivesse duas ordens oitavadas (4º e 5º pares) e três ordens simples²⁵⁸.

No ano de 1962, ele compôs os seis prelúdios (*Nos modos da viola*) e no ano seguinte fechou a série com mais um prelúdio, o sétimo.

O pesquisador Rossini Tavares de Lima, no capítulo “Notas sobre a afinação da viola de dez cordas”, de seu livro *Folclore de São Paulo*, depois de apresentar várias afinações, conclui: “A afinação da viola existe em função das execuções. Quando se pergunta a um violeiro o que é **Cebolão**, êle nos apresenta as harmonias usadas nessa afinação e nunca o som das diferentes cordas.” (LIMA, s/d [1954], p. 127). Antes desta conclusão ele cita os violeiros José Barbosa de Lambarí do Meio e Antonio Jorge e Barbosão que concordaram em dizer através de José Barbosa que “afinações são tons ou modos da viola”.

²⁵⁷ A afinação Natural com o terceiro par em uníssono é também encontrada nas Violas de Samba do Recôncavo Baiano, tanto no *Machete* como na *Três-quartos*. A violeira Inezita Barrozo utiliza a afinação *Cebolinha* (G_2 - G_1 , D_3 - D_2 , G_2 - G_2 , B_2 - B_2 , D_3 - D_3 - com a viola em posição de tocar - do céu para a terra) também com o terceiro par afinado em uníssono. No entanto, a afinação que se firmou e pode até ser considerada como *afinação caipira* é a Cebolão com o terceiro, o quarto e o quinto pares afinados em oitavas e o primeiro e segundo pares em uníssono.

²⁵⁸ No anexo A apresentamos os manuscritos de Theodoro Nogueira e, no apêndice A, as transcrições com a notação musical atualmente utilizada – Clave de Sol 8ª acima e sem as notas uníssonas e oitavadas.

Creemos que o compositor Ascendino Theodoro Nogueira tenha se inspirado nestas citações quando escreve, na folha de apresentação dos manuscritos *6 Preludios (Nos modos da Viola, 1962)*, uma série de acordes para cada um dos modos. Abaixo ele escreve “Serie de acordes usados pelos violeiros de S. Paulo, Minas e Goiás”. O que confirma esta hipótese é a citação que o compositor faz no texto de apresentação, na contracapa do *LP Bach na Viola Brasileira*: “Além das afinações há os modos da viola: são acordes tradicionais sôbre I, IV e V graus”. E ainda: “O melhor trabalho divulgado no país sôbre os modos da viola, foi realizado por Rossine [sic] Tavares de Lima em Piracicaba. Aproveitando êsses acordes, compuz 6 prelúdios nos modos da viola”.

Notação musical 5 - Trecho do *Prelúdio nº 4* para viola brasileira de Ascendino Theodoro Nogueira (1962).

6.1.2 Possibilidades de notação musical hoje

No início da década de 1980, na falta de repertório escrito para a viola caipira, começamos a encomendar aos compositores que escrevessem obras para o instrumento. O violonista e compositor Marco Pereira se interessou e logo surgiu a questão da notação musical, já que a viola caipira possuía pares oitavados e uníssonos. Na época, não conhecíamos a notação musical de Theodoro Nogueira e escolhemos uma notação musical semelhante à do violão, na clave de Sol (escrita oitava acima) e sem as notas dobradas (uníssonas e oitavadas), ou seja, como se a viola fosse um violão de cinco cordas. Este tipo de notação apresentava algumas vantagens:

- 1 - a partitura não ficava sobrecarregada com as notas repetidas;
- 2 - a notação musical continuava a mesma para viola com ordens simples, duplas ou triplas;

3 - era possível indicar no cabeçalho da partitura quais ordens eram simples, duplas ou triplas e, também, quais eram uníssonas, oitavadas ou duas vezes oitavadas²⁵⁹;

comissionada por Marcus Ferrer

vago e florido firmamento de notas
para viola-de-arame
maurício dottori (2007)

Afinação
(Rio-abaixo com corredeira):

Notação:

viola-de-arame

Notação musical 6 - Trecho de *Vago e florido firmamento de notas* para viola-de-arame de Mauricio Dottori, 2007.

4 - no caso das notas do bordão sem a oitava, podia-se utilizar anotações específicas como as empregadas por Mauricio Dottori, no exemplo anterior, e pelo compositor Jorge Antunes em *Prelúdio em Mi*.

²⁵⁹ Nas violas brasileiras as ordens triplas, que são pressionadas ao mesmo tempo por um só dedo, podem se apresentar de duas formas: o bordão pode vir acompanhado de duas cordas oitavadas, lisas, de igual calibre (quarto e quinto pares da viola de Queluz); ou o bordão pode vir acompanhado de uma corda encapada mais fina, afinada oitava acima, e outra, lisa, afinada duas oitavas acima (quinto par da viola Repentista).

Notação musical 7 - Trecho de *Prelúdio em Mi*, para viola caipira, de Jorge Antunes, 1984.

Assim como no trecho abaixo, extraído do *Concerto para viola caipira e orquestra* (2009), de José Gustavo Julião de Camargo.

Notação musical 8 - Trecho do *Concerto para viola caipira e orquestra* de José Gustavo Julião de Camargo, 2009.

Os compositores Ricardo Tacuchian e Mauricio Dottori²⁶⁰, assim como a maioria dos compositores, utilizam-se desta forma de notação, como se a viola fosse um violão de cinco cordas. Como vimos acima, para as situações de utilização de somente uma corda do par, como, por exemplo, os bordões sem as suas oitavas, há formas de se anotar sem prejuízo da escrita.

²⁶⁰ CD *viola em concerto* - Marcus Ferrer, 2009.

dedicado a /dedicated to Manuel Morais

Castanha do Caju

Cashew-nut

para Viola de Arame (Viola caipira)
for Brazilian plucked five-course guitar

Ricardo Tacuchian (2006)

Afinação /Tuning: Natural ou violada/ EE/BB/GG/DD/AA

LARGO ca 72

Viola de Arame

f

ALLEGRO ca 86

p *mf*

Notação musical 9 - Trecho de *Castanha do Caju*, viola de arame (viola caipira)¹ de Ricardo Tacuchian, 2006.

O compositor Jorge Antunes explora, na parte introdutória de sua obra *Prelúdio em Mi*, circunstâncias “extra-musicais” da lida do violeiro com o seu instrumento. A afinação utilizada pelo compositor é a Cebolão em Mi²⁶¹. A afinação inicial apresenta nas duas cordas do segundo par um intervalo de segunda maior e no quinto par a corda lisa em uníssono com o bordão. Na mão direita, preso entre os dedos anular e mindinho, um chocalho de cascavel²⁶². O compositor ainda explora o som da madeira do tampo com um efeito percussivo indo da boca do instrumento até o cavalete²⁶³.

²⁶¹ No ano de 1983 convenci o compositor Jorge Antunes a escrever para a viola caipira. Na época, eu usava a afinação Cebolão em Mi e fazia alguns recitais de viola no campus da UnB. Jorge Antunes me fez várias perguntas sobre o mundo dos violeiros, pediu uma viola emprestada e, no ano seguinte, em 1984, entregou-me sua composição *Prelúdio em Mi*, que me deixou agradecido e perplexo com sua engenhosidade.

²⁶² No Brasil Central, praticamente todo violeiro traz, no interior de sua viola, um chocalho de cascavel, para sua proteção e do instrumento. Conta-se que, antigamente, nas disputas de violeiros, alguns possuíam o poder de quebrar as cordas da viola do outro, e, até mesmo, de rachar o instrumento. Acredita-se que a *magia do guizo* anula qualquer mau-olhado. (CORREA, 2000, p. 53)

²⁶³ No anexo B apresentamos a partitura completa de *Prelúdio em Mi*, de Jorge Antunes. O áudio está disponível em: <<http://robertocorreia.com.br/obras/cd/147>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

A ROBERTO NUNES CORREA

PRELÚDICO EM MI

PARA VIOLA-CAPIRA

JORGE ANTUNES
1984

Afinação inicial

$\text{♩} = 132$

30" *polpa* mf *gliss.* *p*

15" *polpa sempre* *ppp* *ff*

20" *ff* *p*

SIMILI -----

© COPYRIGHT 1984 by SISTRUM — BRASÍLIA — BRASIL

Notação musical 10 - Introdução da obra musical *Prelúdio em Mi*, para viola caipira, de Jorge Antunes, 1984.

O compositor Eli-Eri Moura, por sua vez, na obra *Crusmática*, de 2007, apresenta um quadro com uma convenção de sinais. Vale reparar na sinalização para a mão direita da polpa dos dedos, do dedo mínimo e do arpejo ferindo apenas uma corda de cada par²⁶⁴.

Notação

① ② ③ ④ ⑤	Cordas.	Ord	Modo ordinário.
MD	Mão direita.	SP	<i>Sul Ponticello.</i>
ME	Mão esquerda.	ST	<i>Sul Tasto.</i>
<i>p, i, m, a, u</i>	Dedos da mão direita (polegar, indicador, médio, anular e mínimo, respectivamente).		Ligado (apenas a primeira nota é tocada; a segunda é emitida com a batida ou retirada de algum dedo da mão esquerda).
Arpejo rápido - para baixo e para cima, respectivamente.		Nota produzida com o bater do dedo sobre o espelho.
Ataque <i>rasgueado</i> - para baixo e para cima, respectivamente.		Portamento (arraste) entre notas - a segunda nota não é tocada.
Cordas feridas individualmente e sequencialmente pelos dedos indicados.		Portamento (arraste) entre notas - ambas as notas são tocadas.
Dedos agrupados para ferir cordas de uma só vez.		Nota tocada com a mão esquerda (a corda é ferida pelo dedo).
Com a unha.		<i>Laissez vibrer.</i>
Com a polpa do dedo.		<i>Vibrato</i> com movimento vertical do dedo.
Transição gradual entre dois tipos de execução.		<i>Glissando</i> - nota final indefinida.

Notação musical 11 - Convenção de sinais do compositor Eli-Eri Moura em *Crusmática*, para viola-de-arame, 2007.

O violeiro Braz da Viola, em seu livro *Manual do Violeiro*, apresenta sua convenção de sinais que denomina *Gráficos de alguns ritmos*. Em seu método, utiliza-se de tablatura e de um CD de áudio. Diferentemente da maioria dos violeiros que adotam a tablatura francesa, Braz emprega a tablatura espanhola (ou italiana). Desta forma, a linha superior é o quinto par da viola e não o primeiro par, como seria na tablatura francesa. Como ele não anota como os pares se apresentam, se oitavados ou não, só com o áudio é possível saber se o terceiro par é afinado em uníssono ou em oitava.

²⁶⁴ CD *viola em concerto* - Marcus Ferrer, 2009.

No arraiá do busca-pé

Braz da Viola

Padrão: troca de pares

Aplicações: rasta-pé, xamamé e outros

Notação musical 12 - Trecho de *No arraiá do busca-pé* do violeiro Braz da Viola, 1999.

O violeiro Fernando Degui, em seu álbum *Ensaio para viola brasileira*, utiliza-se de um sistema de partitura e tablatura (francesa). Na anotação da afinação Cebolão em Ré, ele escreve o nome das notas para cada ordem de corda, mas não indica quais pares são oitavados e quais estão em uníssono.

à D'Carro
Ensaio
3
viola brasileira

Fernando Deghi
11/03/1999

Afinação Cebolão em Ré
5 4 3 2 1
la re fa# la re

♩ = 140

polegar.....até o fim

Notação musical 13 - Trecho de *Ensaio 3*, para viola brasileira, de Fernando Deghi, 1999.

O fato de os violeiros Braz da Viola e Fernando Deghi não se preocuparem em anotar para a afinação Cebolão quais pares são uníssonos e quais são oitavados decorre, simplesmente, de já estar convencionado que primeiro e segundo pares são afinados em uníssonos e terceiro, quarto e quinto pares, afinados em oitavas. Isto está consolidado. O que ainda está por estabelecer é a altura da afinação Cebolão. O que temos atualmente é que, de forma geral, os violeiros solistas a preferem em Ré, os violeiros das duplas caipiras em Mi ou em Mi bemol e as orquestras de viola em Mi. Uma pergunta se impõe: uma padronização de altura seria ideal para uma maior difusão do repertório da viola caipira? Cremos que sim, mas atualmente, em meados da segunda década do século XXI, esta é a realidade que se apresenta para o meio violeiro.

Quando publiquei o livro *Viola Caipira*, em 1983, eu adotava a afinação Cebolão em Mi, que era a altura adotada pela dupla Tonico & Tinoco. Porém, no ano de 1986, ao realizar as transcrições musicais do violeiro Antônio Baptista Camargo, de Sorocaba, observei que o violeiro utilizava a afinação Cebolão em Ré e não em Mi. Somando-se a isto o fato de Tião Carreiro & Pardinho terem gravado algumas músicas na Cebolão em Ré, inclusive *Pagode em Brasília* (1960), e a necessidade de ter uma afinação versátil na interação com outros músicos, acabei por adotar a afinação Cebolão na tonalidade de Ré.

Com a afinação Cebolão em Ré temos nas cordas soltas as notas Lá e Ré, comuns a muitos instrumentos, o que facilita a interação da viola com estes instrumentos. Outra vantagem é a opção de se utilizar o capotrasto para deixar as cordas soltas em outras tonalidades. Por exemplo, com o capotrasto na primeira casa temos Mi bemol nas cordas soltas e com o capotrasto na segunda casa temos a afinação cebolão em Mi. Curiosamente, a viola afinada em Cebolão em Ré com o capotrasto da segunda casa é análoga às antigas violas que apresentavam dez trastos até o bojo superior do instrumento.

A notação musical que tenho adotado atualmente, principalmente nos métodos de ensino, é o sistema partitura/tablatura. O exemplo a seguir é um estudo em que apresento a técnica do trêmulo da viola.

Estudo 23
Beija-flor

Roberto Corrêa

Notação musical 14 - Técnica do trêmulo na viola. Estudo progressivo 23 - *Beija-flor*, Roberto Corrêa.

6.1.3 Notação das técnicas específicas da viola caipira

Os recursos técnicos de um instrumento podem variar de acordo com o tipo de música que se faz ou mesmo com a incontornável idiossincrasia de cada instrumentista. O tocador de rabeca Siba²⁶⁵, ao justificar aspectos de sua expressão musical com a rabeca, disse em determinada ocasião, “tudo que os violinistas jogam no lixo eu pego pra mim”. Esta frase diz muito da busca deste músico por um sotaque próprio cujo caminho o levou a desconstruir o estabelecido, reinventando outro tipo de sonoridade.

De maneira geral, a busca de instrumentistas por uma expressão musical própria implica experimentações sonoras, desenvolvimento de técnicas próprias e busca de um tipo de sonoridade que os identifique. No caso da viola, por ser um instrumento cujo processo de escrita só muito recentemente se (re)estabelece, esta busca incessante a diferencia de todos os demais instrumentos cujas escrituras, *poïesis* e *práxis* encontram-se já muito mais consolidados. Nesta perspectiva, o que parece ser algo novo pode, na verdade, ser descoberta comum a quem ousa novas formas de tocar, ou seja, outros músicos podem ter seguido pelo mesmo caminho, o que não significa a mesma sonoridade, mas recursos técnicos semelhantes.

Entendemos, e sempre tivemos isso em mente, que a descoberta de algo novo na lida com o instrumento, certos tipos de sonoridade, ornamentações diferentes, entre outros detalhes, pode não ser original, isto é, pode já ter sido utilizado por outros instrumentistas do passado. Afinal, temos para a viola uma história de mais de 500 anos. Neste sentido, a falta de sinalização para detalhes técnicos nas tablaturas antigas, ou mesmo em algumas partituras, não significa uma inexistência, mesmo porque pode ter sido proposital a não revelação destes detalhes ou mesmo ter havido uma dificuldade em transcrevê-los.

Sobre ornamentos, “[...] mas como estes não podem ser demonstrados através da fala ou da escrita, então seria melhor que você imitasse algum instrumentista cheio de artifícios” (BESARD *apud* SOUZA BARROS, 2008, p. 25)²⁶⁶. Há violeiros ainda que não revelam detalhes de sua técnica para que outros não as utilizem, porém, em algum momento, estes detalhes são desvendados por músicos de boa percepção auditiva, ainda mais quando existem

²⁶⁵ Siba é compositor, poeta, cantador e tocador de rabeca. Participou do grupo *Mestre Ambrósio* e, até pouco tempo, do grupo *Fuloresta do Samba*. Em 2009, gravamos juntos o CD *Cara de Bronze*.

²⁶⁶ “but seeing they cannot by speech or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player” (DOWLAND, 1956, p. 3). DOWLAND, Robert. *Varietie of Lute lessons*. Londres, 1610. Editado em fac-símile com introdução de Edgard Hunt. Londres, Schott, 1956. Tradução de John Dowland das informações encontradas no *Thesaurus Harmonicus* de Jean Baptiste Besard. Cologne, 1603.

gravações de tais instrumentistas. Em todo caso, é mais do que sabido: o que é tocado pode ser imitado²⁶⁷.

É na posição de professor de viola caipira que sentimos necessidade de nominar as técnicas específicas de velhos violeiros que encontramos em nossas pesquisas, assim como as técnicas que fomos desenvolvendo na lida com o instrumento. Entendemos que facilitar o repasse dessas técnicas contribui consideravelmente para o desenvolvimento do instrumento e de sua música. Isto posto, apresentaremos as técnicas específicas para a viola caipira usando denominações colhidas, aqui e ali, em pesquisas de campo e inventando símbolos para todas elas. Pode ser que algumas estejam escritas com outras simbologias, em algum tratado ou método, mas como não as encontramos, lançamos mão à inventividade. O que importa, no nosso modo de ver, é que técnicas específicas ou gerais de qualquer instrumento sejam conhecidas e sinalizadas para que intérpretes e criadores as entendam e utilizem com propriedade.

Esticada

Efeito produzido pelo esticamento das cordas, para baixo ou para cima, e retorno para a posição inicial. O resultado seria o som da nota ou notas sofrendo uma ligeira alteração para o agudo e, em seguida, retornando para a nota ou notas de origem.

Notação musical 15 - Efeito *Esticada*, Roberto Corrêa, 2014. DVD A Arte de Pontear Viola (lançamento previsto para 2014).

²⁶⁷ Verdade ou não, um caso acontecido há mais de duzentos anos. Na Capela Sistina do Vaticano, vez por outra, um coro entoava uma música que a todos encantava, *Miserere*, de Allegri (1582-1652). O papado proibiu que qualquer cópia das partituras desta obra deixasse a Capela sob pena de severas punições. Certo dia Mozart, em visita à capela, ouve a música e quebra o monopólio a escrevendo de memória (Encarte do CD *ALLEGRI Miserere*, The Tallis Scholars – directed by Peter Phillips. Gimell CDGIM 339, 1990).

Parada (Pausa)

É a pausa obtida com a mão direita ou com a mão esquerda interrompendo a vibração das cordas.

É a pausa obtida com o quarto dedo da mão esquerda.

É a pausa obtida com os dedos da mão esquerda.

É a pausa obtida com o polegar da mão direita.

É a pausa obtida com a mão direita.

Notação musical 16 - Efeito *Parada* (CORRÊA, 2000, p. 85-86).

Rabanada

ou

ou

É um dos efeitos do Pagode-de-Viola, no qual os dedos da mão direita, a partir do anular, ou do quinto dedo, descem um após o outro e, imediatamente, o indicador ou o polegar sobe, arrematando o movimento. O movimento é muito rápido e é realizado, geralmente, nos pares superiores, podendo ser somente no quinto par; no quarto e quinto; ou nos terceiro, quarto e quinto pares, como está escrito na pauta das lições.

Notação musical 17 - Efeito *Rabanada* (CORRÊA, 2000, p. 89).

Matada Percutida

É obtida com a mão direita fechada, batendo-se com o dorso dos dedos e unhas perpendicularmente às cordas. O ruído é produzido tanto pela batida dos dedos nas cordas quanto pelas cordas nos trastos.

É obtida batendo-se os dedos da mão esquerda, ou apenas um dos dedos (1, 2, 3 ou 4), matando o som e produzindo ruído.

É obtida batendo-se a mão direita, ou algum dedo da mão direita nas cordas (**p**, **i**, **m** ou **a**), matando o som e produzindo ruído.

Matada Seca

É obtida ferindo-se as cordas de cima para baixo, com um ou mais dedos da mão direita, abafando-se o som com a borda interna da mão direita.

Notação musical 19 - Efeito *Matada Seca* (borda da mão) (CORRÊA, 2000, p. 87).

É obtida ferindo-se as cordas de cima para baixo, com um ou mais dedos da mão direita, abafando-se o som com todo o lado do polegar.

Notação musical 20 - Efeito *Matada Seca* (lateral polegar) (CORRÊA, 2000, p. 87).

Matada Rasgada

É obtida soltando-se os dedos de cima para baixo, um após o outro, em movimento denominado “rasgado”, lembrando a abertura de um leque. O movimento inicia-se a partir do quinto dedo (**q**, **a**, **m**, **i**), abafando-se o som com a borda interna da mão.

Notação musical 21 - Efeito *Matada Rasgada* (borda da mão) (CORRÊA, 2000, p. 88).

É obtida soltando-se os dedos de cima para baixo, um após o outro, em movimento denominado “rasgado”, lembrando a abertura de um leque. O movimento inicia-se a partir do quinto dedo (**q**, **a**, **m**, **i**), abafando-se o som com todo o lado do polegar.

Notação musical 22 - Efeito *Matada Rasgada* (lateral polegar) (CORRÊA, 2000, p. 88).

Matada Sutil

Percute-se as cordas do par com o médio e o anular, em um movimento de rasgueio, abafando-se o som com o dorso da unha do indicador. O efeito é bem suave, apenas para “ritmar” a melodia.

Notação musical 23 - Efeito *Matada Sutil* (CORRÊA, 2004, p. 11)

O domínio dos fundamentos técnicos resulta em melhores *performances* e, por decorrência, maior liberdade para a criação seja na improvisação ou na composição. Por outro lado, a preparação do instrumento faz parte deste processo, pois implica diretamente a *performance*. No capítulo 3.4, “Características da viola na região caipira”, apresentamos o recurso da entonação, imprescindível para que o instrumento soe afinado. Outro procedimento que facilita o dedilhado nos pares oitavados é alinhar as duas cordas do par (a encapada e lisa) por cima. Ou seja, aprofundar mais o sulco no osso do cavalete da corda mais grossa, de modo que a parte de cima das duas cordas, a lisa e a encapada, estejam no mesmo nível. Este procedimento facilita o toque da unha dos dedos indicador, médio e anular nas duas cordas do par.

6.2 A viola nas escolas de música e na Universidade

A partir da década de 1980, com o processo do avivamento, a viola caipira tem seu processo de escolarização iniciado. A prática da viola, que até então vinha sendo repassada através da oralidade, começa a ter uma metodologia de ensino. No início, ainda pelo processo de imitação (tocando de ouvido), como foi o caso da Escola de Viola Gaspar Corrêa, em Uberaba. Esta escola de viola, que era mantida pela Fundação Cultural de Uberaba, começou suas atividades em 1981 e teve como primeiro professor Claudionor da Silveira, que além de violeiro era compositor de música caipira. Claudionor teve muitas de suas músicas gravadas por seus irmãos, que compunham a dupla Silveira & Silveirinha.

Em 1985, foi a vez da Escola de Música de Brasília, mantida, na época, pela Fundação Educacional do Distrito Federal. Nesta ocasião, fomos convidados pelo diretor Carlos Galvão para compor o quadro de professores do Núcleo de Música Popular, que estava sendo formado naquele ano, assumindo a cadeira de Viola Caipira. Na metodologia que utilizamos

para o aprendizado da viola caipira, constatamos que o uso de ambas as formas de leitura – partitura e tablatura – era mais adequado para atender os alunos interessados no instrumento.

Em pesquisa realizada por Saulo Sandro Alves Dias (2012, p. 101-104), encontramos uma relação das escolas de música que oferecem curso de viola. No total, o autor identifica 38 escolas que oferecem o curso. Dessas, uma para o ensino da viola de cocho e outra para o ensino da viola nordestina, sendo as demais para o ensino da viola caipira. Em relação aos impressos sobre viola caipira, Alves Dias identifica um total de 21 para a viola caipira e mais dois para a viola de cocho.

No ano de 2005, a Universidade de São Paulo (USP) inaugura em uma iniciativa pioneira o curso de Bacharelado em Viola Caipira. Esta conquista para o instrumento foi fruto do empenho do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, na ocasião coordenador do Curso de Música de Ribeirão Preto da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP²⁶⁸. Numa entrevista ao *Jornal da Tarde*, em agosto de 2004, Ricciardi justifica que “o novo curso permitirá que a universidade cumpra seu papel de resgatar aspectos históricos e culturais do país. A viola, com suas cinco cordas duplas, tem uma longa história no Brasil”. O curso de viola caipira teve como primeiro professor o violeiro Ivan Vilela, que, atualmente, é responsável pela cadeira de viola caipira no *campus* da capital, tendo assumindo seu lugar na USP de Ribeirão Preto o violonista e violeiro Gustavo Costa.

Temos observado que o avivamento da viola caipira vem despertando interesse por outros tipos de viola além da caipira, como é o caso da viola de cocho, que vem passando por um processo semelhante. Outras violas brasileiras, como a Viola Repentista, a Viola de Samba do Recôncavo Baiano e a Viola de Fandango do Litoral Sul, também estão despertando interesse, ainda que localizado; o mesmo não se dando com a Viola de Buriti, da região do Jalapão de Tocantins, que ainda não tem nenhum tipo de estudo e, pelo que notamos até o presente momento, ainda não tem despertado o interesse de músicos da região nem de pesquisadores.

²⁶⁸ Portal do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=53861&c=5&q=Bacharelado+em+viola+caipira+na+USP>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

6.3 A construção de um repertório

O violonista Andrés Segovia declarou certa vez que desde sua juventude sonhava em tirar o violão do baixo nível artístico em que se encontrava. No momento oportuno, ele escreve, com a decisão mais firme e com as intenções mais claras, dedicou sua vida a algumas tarefas essenciais. Em suas palavras:

Desde mi juventud soñé con levantar a la guitarra del bajo nivel artístico en que se encontraba. Al comienzo, mis ideas eran vagas e imprecisas, pero al crecer en años y hacerse mi afición más intensa y vehemente, mi decisión fue más firme y más claras mis intenciones. Desde entonces he dedicado mi vida a cuatro tareas esenciales:
 1 - Separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico. 2 - Dotarla de un repertorio de calidad con trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquesta, piano, violín, etc.
 3 - Hacer conocida la belleza de la guitarra entre el público de música selecta de todo el mundo. 4 - Influir en las autoridades de los conservatorios, academias y universidades para incluir la guitarra en sus programas de estudio al mismo tiempo que el violín, cello, piano, etc. (Carlos USILLOS, *Andrés Segovia*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1977 *apud* Edlton GLOEDEN, 1996, p. 88-89)

Uma delas, portanto, foi abastecer o instrumento de um repertório de qualidade, com trabalhos de valor musical intrínseco, procedentes de compositores acostumados a escrever para orquestras e instrumentos de forma geral.

Atualmente, temos um considerável repertório de composições solo para a viola caipira provindo dos próprios violeiros. Um repertório de qualidade musical condizente com o alto nível da música instrumental brasileira. No entanto, considerando o que Segovia coloca sobre a importância das contribuições de compositores de outras tendências musicais, o que de fato é fundamental, fizemos um levantamento de compositores não violeiros que escreveram para o instrumento, no sentido de dar a conhecer e destacar suas contribuições²⁶⁹:

Antônio José Madureira: *Improviso*³;

Ascendino Theodoro Nogueira: *7 Preludios (Nos modos da viola)*²;

Edino Krieger: *Ponteando*¹;

Edson Zampronha: *Capriccio*¹;

Eli-Eri Moura: *Crusmática*¹;

Eustaquio Grilo: *Rapsódia Caipira*²;

Frederico Richter: *Cantos expressivos*¹;

Guerra-Peixe: *Ponteado*;

²⁶⁹ ¹Músicas gravadas no *CD viola em concerto* - Marcus Ferrer, 2009; ²Músicas gravadas no *CD Viola de Arame - Composições Brasileiras* - Roberto Corrêa, 2012; ³Música gravada no *LP Aralume* - 1976; ⁴*Cabra-cega e Lenço-atrás* gravadas no *CD Guitares du Brésil* - Paulo Bellinati, s.d.

Jorge Antunes: *Em casa de Ferrer, viola de pau*¹;
 Jorge Antunes: *Prelúdio em Mi*²;
 Marco Pereira: *Forrozal*²;
 Marcos Lacerda: *Memória do nada*¹;
 Marisa Rezende: *Psssssiu!....*¹;
 Maurício Carrilho: *Juriti Azul*²;
 Maurício Dottori: *Vago e florido firmamento de notas*¹;
 Paulo Bellinati: *Suite Jogos de Rua (Mão-na-mula/ Lenço-atrás/ Cabra-cega/ Esconde-esconde/ Queimada)*⁴;
 Pedro Kröger: *Seresta*¹;
 Ricardo Tacuchian: *Castanha do caju*;
 Roberto Velasco: *Viola Volpi*¹;
 Roberto Victório: *Prelúdio X*¹;
 Roberto Victório: *Preludio XIX*;
 Rufo Herrera: *Andinas nº3 - puna*¹;
 Sérgio de Vasconcellos-Corrêa: *Suite paulista (Moda caipira / Moda paulista / Pendenga / Louvação)*.

Vale destacar que os *sete prelúdios* de Ascendino Theodoro Nogueira foram gravados, primeiramente, por Carlos Barbosa Lima no *LP Viola Brasileira*, Composições de Ascendino Theodoro Nogueira, Chantecler, 1963. Assim como *Forrozal*, gravado, primeiramente, por Marco Pereira, no *LP Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*, Som da Gente, 1985.

Assim finalizamos nossa tese com a sensação de que muito já se fez e muito se tem feito neste processo de avivamento, mas, ao mesmo tempo, com a sensação do muito a se fazer. Se o desenvolvimento da viola caipira está bem consistente com os cancionistas e com as orquestras de viola, ainda não está para a música de concerto. Esperamos que este trabalho contribua para uma visão crítica mais ampla sobre o que se tem feito na diversidade de ações deste avivamento e que estimule intérpretes e compositores a consolidarem a escritura da arte.

7. CONCLUSÃO

A viola está presente no Brasil desde os tempos coloniais. Apesar de bastante citada na documentação deste período, não sabemos ao certo a qual tipo de viola os autores se referiam, pois o instrumento não era descrito em seus pormenores. Da mesma forma, relatos de viajantes do século XIX pelo Brasil citam a viola, mas sem precisar detalhes do instrumento. Por outras fontes sabemos da existência de uma viola construída em Lisboa no século XVI, em um museu de Londres, com o cravelhal contendo dez cravelhas, assim como de violas construídas no século XVIII com o cravelhal contendo doze cravelhas. Ou seja, com estas referências e com violas colhidas, tanto aqui como em Portugal, ao longo do século XX, podemos afirmar que algumas características estruturais foram mantidas, como, por exemplo, a escala dividida em dez trastos e rasa com o tampo.

Na região Centro-Sul do Brasil, na tese *região caipira estendida* (pelos variados tipos de influência paulista nesta região, ao longo do tempo), este tipo de instrumento, identificado por viola caipira, já no início do século XX, passa a receber inovações da luteria violonística e tem seu uso expandido para outros tipos de músicas e para outros contextos musicais. Para se conhecer como eram as violas nos moldes antigos, apresentamos fotos e medidas de seis instrumentos colhidos ao longo do século XX na região Centro-Sul do Brasil. Instrumentos que consideramos serem referências para se conhecer modelos e detalhes das violas dos antigos violeiros.

Neste processo de expansão da viola caipira e de suas práticas, a indústria fonográfica e a difusão radiofônica muito contribuíram e até mesmo definiram uma forma de apresentação desta música para os ouvintes. Havia um público consumidor em potencial e isto foi determinante para o sucesso da música de viola, ao ponto de se ter clássicos nacionais caipiras, o que seria impensável sem os meios de comunicação. Com relação aos discos de práticas musicais tradicionais, mostramos, tendo como fonte de pesquisa as informações contidas nas contracapas dos discos, a importância de diretores e produtores artísticos no sentido de viabilizar este tipo de música.

Este percurso evolutivo do instrumento, inevitavelmente, trouxe à tona o tema do preconceito que, desde o século XIX, de forma ostensiva ou subliminar, vem contaminando o reconhecimento de uma valiosa cultura brasileira, a cultura caipira. Neste sentido jogamos luz nas diversas formas de manifestações preconceituosas e tentamos mostrar que preconceitos arraigados, ou de qualquer natureza, não condiziam com o caipira antigo e não condizem com

o caipira contemporâneo. Para uma visão crítica deste tema, com relação, especificamente, à música, apresentamos a pergunta “música caipira – o que é e o que não é?” para estudiosos do mundo do caipira com o objetivo de saber onde estamos na compreensão deste universo.

A esta expansão do uso da viola caipira, para além das práticas populares e para uma nova música, estamos denominando de avivamento. O processo de avivamento teve sua gênese na década de 1960 com cinco fatores que, nos desdobramentos, consolidaram a viola como importante instrumento da música brasileira da atualidade. Estes acontecimentos, independentes entre si, mas originários do sucesso das duplas caipiras na indústria da cultura, foram: 1) o lançamento de um novo gênero musical, o pagode de viola, no qual a viola tem papel preponderante; 2) a viola é alçada a instrumento de concerto com as composições de Ascendino Theodoro Nogueira e recebe assim uma notação musical própria; 3) vários discos de viola instrumental são lançados no mercado, com destaque para os discos do violeiro Julião; 4) surge a Orquestra de Violeiros de Osasco, a primeira das inúmeras orquestras de viola espalhadas pela região Centro-Sul; 5) a viola conquista o público da música popular brasileira com sua utilização, de forma marcante, na canção *Disparada* (Théo de Barros e Geraldo Vandré), que conquista a primeira colocação, junto com *A banda*, de Chico Buarque de Holanda, no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

Nas décadas seguintes, principalmente a partir da década de 1980, o avivamento é consolidado por uma conjunção de fatores e tem sua culminância com a viola caipira na universidade. Uma conquista que efetiva de forma incontestável sua importância como representante da cultura caipira contemporânea e como instrumento antigo cuja história remonta aos primeiros séculos do nosso país.

Verificamos, enfim, a história de um caminho construído através dos tempos e de linguagens musicais diversas: dos tempos coloniais aos dias de hoje; da prática popular à escritura da arte; do ensino imitativo, na oralidade, ao ensino formal; de instrumento acompanhador de modinhas, cantorias, danças e rezas à condição de instrumento solista em orquestra sinfônica. A mesma viola na mão calejada no trato da roça, na mão fina de um jogador de baralho, na mão trabalhada de um violeiro concertista. A viola de todos os segmentos sociais e de todas as gerações – a viola caipira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁷⁰

ALMEIDA, José Alfredo Ferreira. **A viola de arame nos Açores**. Separata de “Despertar”- Boletim Paroquial da Ribeira Chã, ano XIV, n. 100, dez. 1989. Ponta Delgada: Edição do autor, 1990.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. *In: Obras Completas de Gregório de Matos*. Salvador: Janaína, 1969. V. I.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 [1ª ed. francesa 1967].

ANCHIETA, José de. **Poesias**. São Paulo: EDUSP, 1989 [1ª ed.: Casa Ed. O Livro, 1920].

ANDRADE, Julieta de. Pesquisa de folclore no Mato Grosso. *In: Cultura*, 7 (25). Brasília: MEC, p. 88–96, abr./jun. 1977.

_____. **Cocho mato-grossense**: um alaúde brasileiro. Escola de Folclore. São Paulo: Ed. Livramento, 1981.

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

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. Coleção reconquista do Brasil. 2. Série; v. 162.

_____. **Música final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Reimpresso em: COLI, Jorge. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

ANJOS FILHO, Abel Santos. **Viola-de-cocho**: novas perspectivas. Cuiabá: Editora universitária, 1993.

²⁷⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023, 2002.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Instrumentos musicais e implementos. **Revista do Arquivo Municipal**. 20 (157), São Paulo, jul./dez., 1953.

_____. Viola. **Folclore Nacional**, p. 433–451. São Paulo, 1964. V. II.

_____. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 2007 [1973] .

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AUGUSTA, Anna. **Cantigas de reis e outros cantares**. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1979.

AULETE, Caldas. **Diccionario Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Lisboa: Typographia da Parceria Antônio Maria Pereira, 1925.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pela província do Rio grande do Sul**. Trad. Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980 [Leipzig - 1859].

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. A moda de viola. **Cultura política**, 3 (32), Rio de Janeiro, set. 1943, p. 181-184.

_____. Violas de Goiás. **Cultura política**, 3 (34), Rio de Janeiro, p. 293–296, nov. 1943.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728. 8v.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de Música** (ilustrado). Edições Cosmos-Lisboa. Livraria Luso-Espanhola e Brasileira, L.^a. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, 1963 [1^a ed. 1958].

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

BRAZ DA VIOLA. **Manual do violeiro**. São Paulo: Ricordi, 1997.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiaí no meio artístico sertanejo. Uberlândia: EDUFU, 2010.

BUDASZ, Rogério. **O cancionero ibérico em José de Anchieta** – um enfoque musicológico. Tese de Mestrado. São Paulo: ECA, USP, 1996.

_____. **The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries.** Tese de Doutorado. Califórnia (USA): University of Southern California, 2001.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora:** música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Nacional, 1977.

_____. **O que é a música sertaneja.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, p. 155, 1980. V. 13. Coleção Reconquista do Brasil.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **Literatura oral no Brasil.** 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Contos tradicionais do Brasil.** 16. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Terra Brasilis)

CASTAGNA, Paulo Augusto. **Fontes Bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII.** Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1991. Vol. I, II e III.

CASTAGNA, Paulo; SOUZA, Maria José Ferro de; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica. In: LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Ruy Vieira. **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime:** repertórios, práticas e representações; colóquio internacional, Lisboa, 7 a 9 de junho de 2008. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p. 667-704.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de (org). **Missão de pesquisas folclóricas:** cadernetas de campo. 1. ed. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010. 96p.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola caipira**. 1. ed. Brasília: Musimed, 1983.

_____. **Viola caipira**. 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

_____. **A Arte de Pontear Viola**. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

_____. **Composições para viola caipira**. Brasília: Viola Corrêa, 2004.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997.

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

_____. **Ensaio para viola brasileira**. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1ª ed. francesa 1967].

DIAS, Saulo Sandro Alves. **O processo de escolarização da viola caipira**: novos violeiros in(ventano) modas e identidades. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2012.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783 - 1792)**. Rio de Janeiro: ICONOGRAFIA. Volume I: GEOGRAFIA (Estampa 54). Conselho Federal de Cultura, 1971.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

FONTOURA, Sonia Maria; CELLURARE, Luiz Henrique; CANASSA, Flávio Arduini. **Em nome de Santo Reis** - Um estudo sobre Folias de Reis em Uberaba. Arquivo Público de Uberaba, 1997.

GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX**: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia. Tese de Mestrado. São Paulo: ECA, USP, 1996.

GOULART, José Alípio. **Tropas e tropeiros na formação do Brasil**. Rio de Janeiro: Conquista, 1961. p. 139, V. 4. Coleção Temas Brasileiros.

HECK, Thomas F. **Mauro Giuliani**: Virtuoso Guitarist and Composer. Columbus (OH – EUA): Editions Ophée, 1995.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: ERUS, 1979. [1ª ed. 1912].

_____. **Costumes do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: ERUS, 1979 [1ª ed. 1883].

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. **Aspectos da sociabilidade gaúcha**. Porto Alegre, 1985.

LIMA, José Edward Vieira. **Artesão de Sons** (Vida e obra do Mestre Zé Coco do Riachão). Belo Horizonte: Rona Editora, 1988.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folgedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. Estudo sobre a viola. **Revista Brasileira de Folclore**. Ano IV, Rio de Janeiro: MEC/CDFB, p. 29-38, jan./dez., 1964. V. 8, 9 e 10.

_____. **Folclore de São Paulo (melodia e ritmo)**. São Paulo: Ricordi, s/d [1954].

MACHADO, Raphael Coelho. **Diccionario Musical**. 2. edição aumentada pelo seu autor. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana Corrêa; CORRÊA, Roberto Nunes. **Tocadores**: homem, terra, música e cordas. Curitiba: OLARIA projetos de arte e educação, 2002.

MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja e dissimulação na linguagem dos humilhados. *In: Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975. p. 103-161.

_____. A dupla linguagem na cultura caipira. *In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. (Coord.). Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Estudos e Investigações 32*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. p.189-226.

_____. **Viola caipira**. Jornal Estado de São Paulo, C6, 1 de abril de 2013.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MELLO, Zuzi Homem de. **A era dos festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença / Instituto Nacional do Livro / Instituto Estadual do Livro-RS, 1975.

MILLARCH, Aramis. **30 anos de jornalismo musical**. Organizadores: Samuel Ferrari Lago, Rodrigo Barros Homem d'El Rei e Luiz Antonio Ferreira. Curitiba: Nossa Cultura, 2009.

MITRE, Bartolomé. **Armonías de la pampa** (1854). Rimas texto completo de la tercera edición (1891) corregida y considerablemente aumentada por el autor. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1916.

MORAIS, José Eduardo Siqueira de. Música sertaneja goiana: algumas observações. **Revista goiana de artes**, 1 (2), Goiânia, 1980. p. 213-219.

MORAIS, Manuel. A viola de Mão em Portugal (c.1450-1789). **Nassarre**: Revista Aragonesa de Musicología, Zaragoza, n. 22, 2008. p. 393-462.

_____. Os instrumentos populares de corda dedilhada na Madeira. **A madeira e a Música: estudos** (c.1508 - c.1974), Achegas para a história da música na Madeira (c.1584 - c.1897), Coleção Funchal 500 anos [20], p. 23-97, 2008.

MOREIRA, Yara. Música nas folias de reis “mineiras” de Goiás. *In: Revista Goiana de Artes*, 4 (2): p. 173-188, jul./dez., 1983.

MURICY, José Cândido da Silva. **Viagem ao País dos Jesuítas**. Curitiba: Imprensa Oficial, 1975.

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

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil. In: **Gazeta**, 24 agosto de 1963.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com alma**: uma construção simbólica. UNESP. Tese de Doutorado, ECA/USP, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

PEDREIRA, Esther. **Lundus e modinhas antigas**: século XIX. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, Profissão e Mobilidade**: O Negro e o Rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniela; CORRÊA, Joana (org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PINTO, J. P. do A. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. UNICAMP. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s. n.], 2008.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. [Fac-símile da 1ª ed., São Paulo, 1921]. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

_____. **Sambas e Cateretês**. Itu (SP): Ottoni Editora, 2004.

POEL, van der Francisco (Frei Chico). **Dicionário da Religiosidade Popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra**: libro 1º. 1. ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2005.

RIBEIRO, Manoel da Paixão. **Nova arte de viola**: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre. [Fac-símile da 1. ed., Coimbra, 1789]. Genève: Minkoff Editeur, 1985.

RICCIARDI, Rubens Russomano. **Manuel Dias de Oliveira** – um compositor dos tempos coloniais. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2000

_____. Os dois filhos de Francisco e o filho de Francisco. *In*: Ribeirão Preto: **Gazeta de Ribeirão**, 20 de agosto de 2006.

_____. A música na madrugada do destino – por uma poética musical para o século XXI. *In*: **Quatro ensaios sobre música e filosofia**. Organização de Ricciardi, Rubens & Zampranha, Edson. Ribeirão Preto: Coruja, 2013. p.13-78.

ROAUNET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Diccionario de Música**. Edición de José Luis de la Fuente Charfolé. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2007 [1. ed. francesa 1768].

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Universidade de São Paulo, 1976. [1. ed. francesa 1851]

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília/SP: Unimar; São Paulo: Arte & Ciência, 2000.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. **Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964)**. 5. vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

SARDINHA, José Alberto. **Viola campaniça**: o outro alentejo. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica Lda, 2001.

SEQUEIRA, Ângelo de. **Botica preciosa e thesouro precioso da lapa**. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1754.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias**: estudo do caçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. vol. 2, 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza** – recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVEIRA, Valdomiro. **Os Caboclos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SIQUEIRA, Baptista. **Modinhas do passado**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956.

SOUSA, Walter. **Moda inviolada: Uma história da Música Caipira**. Coord. Ricardo O. Oliveira. São Paulo: Quiron, 2005.

SOUZA, Andréa Carneiro. **Viola Instrumental Brasileira**. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1ª ed. 1982].

SOUZA BARROS, Nicolas de. **Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão**. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

STOROLLI, Wania Mara Agostini. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TABORDA, Marcia. **Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001. 192p.

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

TONI, Flávia Camargo. Eu Victrola, tu victrolas, ele victrola. *In: A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC São Paulo / SESC São Paulo, 2004. p.25-50.

_____. **Mário de Andrade – missão de pesquisas folclóricas – 1938**. Ensaio do livreto da coleção de CDs. São Paulo: SESC SP/ Prefeitura da cidade de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura / Centro Cultural de São Paulo, 2006. p.100-139.

TONICO E TINOCO. **Da beira da tua ao teatro municipal**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

TORNEZE, Rui. **Viola Caipira**: estudo dirigido. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

_____. **Cancioneiro de viola caipira**. Vol. I. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

_____. **Cancioneiro de viola caipira**. Vol. II. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). *In: SANTOS, G.; VELHO, G. (Org.). Artífício & Artefactos - entre o Literário e o Antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.115-134.

TRAVASSOS, Elizabeth; CORRÊA, Roberto Nunes (org.). **Viola de cocho**. Rio de Janeiro: FUNARTE, INF, 1988 (Sala do Artista Popular; 43).

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: scp, 2006.

VETROMILLA, Clayton. Ponteados ou Prelúdios: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. **PER MUSI**: Revista de Performance Musical. V. 8, p. 84-93, jul.-dez. 2003.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *In: Revista USP*, n. 87, São Paulo: set./nov. 2010.

WADDEY, Ralph Cole. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo Baiano. *In: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: Iphan, 2006. p. 104-188. (Dossiê Iphan: 4)

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ALLEGRI. **Miserere**, The Tallis Scholars - directed by Peter Phillips. England: Gimell, 1990. 1 *CD*.

ANDRADE, Renato. **A fantástica viola de Renato Andrade na música armorial mineira**. São Paulo: Chantecler, 1977. 1 *LP*.

_____. **Viola de Queluz**. São Paulo: Chantecler, 1979. 1 *LP*.

_____. **O violeiro e o grande sertão (A viola que vi e ouvi)**. Belo Horizonte: Bemol Ltda, 1984. 1 *LP*.

_____. **A Magia da viola**, São Paulo: Chantecler, 1987. 1 *LP*.

_____. **A Viola e minha gente**. Belo Horizonte: Lapa discos, 1999. 1 *CD*.

_____. **Enfia a viola no saco**. Belo Horizonte: Lapa discos, 2002. 1 *CD*.

ANDRADE, R.; CORRÊA R. **Instrumental no CCBB - Renato Andrade e Roberto Corrêa**. São Paulo: Tom Brasil, 1993. 1 *CD*.

ARMORIAL, Quinteto. **Aralume**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 *LP*.

BARROSO, Inezita. **Danças gaúchas**. São Paulo: Copacabana, 1956. 1 *LP*.

BARROSO, Inezita. **Danças gaúchas**. Regravação com arranjos de Hervé Clodovil. São Paulo: Beverly, 1961. 1 *LP*.

BELLINATI, Paulo. **Guitares du Brésil**. São Paulo: GHA, s/d. 1 *CD*.

CAIPIRA: raízes e frutos. São Paulo: Estúdios Eldorado Ltda., 1980. 1 *LP*.

CALÇADA, Alberto. **A verdadeira quadrilha de São João**. São Paulo: Chantecler, 1965. 1 *LP*.

CAMARGO, Ely. **Gralha azul** (Folclore do Paraná). São Paulo: Chantecler, 1966. 1 *LP*.

_____. **Gralha azul** (Folclore Paranaense) [Reedição]. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1988. 1 *LP*.

CARREIRO, Tião. **É isso que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira**. São Paulo: Chantecler (Alvorada), 1976. 1 *LP*.

_____. **Tião Carreiro em solo de viola caipira - O criador e rei do pagode**. São Paulo: Continental (Caboclo), 1979. 1 *LP*.

CARREIRO, Tião & CARREIRINHO. **Pagode** (Tião Carreiro e Carreirinho), Recortado Mineiro. São Paulo: RCA Victor, 1959. 1 disco de 78rpm.

CARREIRO, Tião & PARDINHO. **Pagode em Brasília** (Teddy Vieira - Lourival dos Santos). Pagode. São Paulo: Chantecler (Sertanejo), 1960. 1 disco de 78rpm.

CARTOLA. **Cartola**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*.

CORRÊA, Roberto. **Viola de arame - composições brasileiras**. Brasília: Viola Corrêa, 2012. 1 *CD*.

CURURU e outros cantos das festas religiosas – MT. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1988. 1 *LP*.

DANÇA de Santa Cruz/SP, Mestre Ataliba Camargo. Rio de Janeiro: INF-036, 1981. 1 compacto duplo.

DONGA. **A música de Donga**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*.

FANDANGO do Paraná, Mestre Manequinho da Viola e grupo. Rio de Janeiro: CDFB-015, 1976. 1 compacto duplo

FANDANGO/SP, Tropeiros da Mata de Sorocaba e Tatuí, com Bento Palmiro Miranda. Rio de Janeiro: INF-035, 1981. 1 compacto duplo.

FERRER, Marcus. **Viola em concerto**. Rio de Janeiro, 2009. 1 *CD*.

FESTIVAL dos Festivais. São Paulo: Philips, 1966. 1 *LP*.

JULIÃO. **Viola sertaneja em alta fidelidade**. São Paulo: RCA Camden, 1960. 1 *LP*.

_____. **De norte a sul - uma viola matuta**. São Paulo: MGL, 1963. 1 *LP*.

_____. **Julião e sua viola eletrônica**. São Paulo: CALIFORNIA, s/d. 1 compacto duplo

LIMA, Carlos Barbosa. **Viola brasileira**. Composições de A. Theodoro Nogueira. São Paulo: Chantecler, 1963. 1 *LP*.

LOPES, Joaquim. **A tirana** - Canção (um lado só). Porto Alegre: Odeon Amarelo, 1913. 1 disco sonoro de 78rpm.

_____. **Maruca, olhai** - Canção Gaúcha (um lado só). Porto Alegre: Odeon Amarelo, 1913. 1 disco sonoro de 78rpm.

MÚSICA Popular do Centro-Oeste/Sudeste. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*. v. 1: Modinhas - Modas - Canções - Cururu - Catira.

MÚSICA Popular do Centro-Oeste/Sudeste. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*. v. 2: Samba - Congadas - Jongo - Moçambique - Cantos Religiosos.

MÚSICA Popular do Centro-Oeste/Sudeste. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*. v. 3: Folias - Calango - Ciranda - Coreto.

MÚSICA Popular do Centro-Oeste/Sudeste. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 *LP*. v. 4: Modas de Viola - Toadas - Fandangos - Dança de Santa Cruz - Dança de São Gonçalo.

MÚSICA Popular do Sul. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. 1 *LP*. v. 1: Compositores e intérpretes gaúchos.

MÚSICA Popular do Sul. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. 1 *LP*. v. 2: Milongas - Música Missioneira - Cantos Religiosos - Música de Inspiração Indígena.

MÚSICA Popular do Sul. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. 1 *LP*. v. 3: Cantos de Trabalho - Folclore de Santa Catarina - Ditos - Pajadas e Declamações.

MÚSICA Popular do Sul. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. 1 *LP*. v. 4: Fandangos - Chotes - Rancheira - Bugio - Vanerão.

MÚSICA Popular do Norte de Minas. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979. 1 *LP*.

MEIRELLES, Helena. **Helena Meirelles**. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 *LP*.

_____. **Flor da guavira**. São Paulo: Eldorado, 1996. 1 *LP*.

_____. **Raiz pantaneira**. São Paulo: Eldorado, 1997. 1 *LP*.

NHÔ LOOK - As mais Belas Canções Sertanejas, Orquestra e Coro. São Paulo, Fontana, 1970. 1 *LP*.

NOVO, Quarteto. **Quarteto Novo**. São Paulo: ODEON, 1967. 1 *LP*.

POLY. **Músicos maravilhosos**: Poly homenageia músicos e compositores de todos os tempos. São Paulo: Chantecler, 1972. 1 *LP*.

PONTEADOS da Viola - SP, Mestre violeiro Antônio Baptista Camargo e grupo. Rio de Janeiro: INF-43, 1986. 1 Compacto duplo

RANCHO, Zé do. **A viola do Zé - Disparada e mais**. São Paulo: RCA Camden, 1966. 1 *LP*.

_____. **Viola da moda**. São Paulo: Continental, 1976. 1 *LP*.

_____. **As mais belas músicas sertanejas**. São Paulo: RCA Camden, 1981. 1 *LP*.

_____. **Viola enluarada**. São Paulo: Gravações Elétricas S/A, 1988. 1 *LP*.

RIACHÃO, Zé Coco do. **Brasil puro**. São Paulo: Rodeio/WEA, 1980. 1 *LP*.

_____. **Zé Coco do Riachão**. Rodeio/WEA, 1981. 1 *LP*.

_____. **Vôo das garças**. Belo Horizonte: Independente, 1987. 1 *LP*.

RIBEIRO, Geraldo. **Bach na viola brasileira**. São Paulo: Fermata, 1971. 1 *LP*.

RODRIGUES, Jair. **O sorriso do Jair**. São Paulo: Philips, 1966.

SATER, Almir. **Instrumental**. São Paulo: Som Da Gente, 1985. 1 *LP*.

_____. **Instrumental dois**. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1990. 1 *LP*.

SERTÃO Ponteadó - Memórias Musicais do Entorno do DF. Brasília: Viola Corrêa, 1998. 1 *CD*.

VANDRÉ, Geraldo. **Geraldo Vandrê: 5 anos de canção**. São Paulo: Som Maior, 1966. 1 *LP*.

_____. **Das terras de benvirá**. Paris: Philips, 1970. 1 *LP*.

VIOLEIROS do Brasil. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. 1 *CD*.

VIVA o Festival da Música Popular Brasileira. São Paulo: Artistas Unidos /Rozemblit, 1966. 1 *LP*.

APÊNDICE A – Transcrição dos sete prelúdios de Ascendino Theodoro Nogueira para a notação ordinária. [Editoração: Samuel Silva]

Viola Brasileira

A. Theodoro Nogueira

6 Prelúdios (nos modos da viola)

- 1962 -

- 1) Lentamente
- 2) Bem ritmado
- 3) Lento - Animado - Lento
- 4) Vagaroso
- 5) Vivo
- 6) Moderado - Ligeiro

Série de acordes usados pelos violeiros de S. Paulo, Minas e Goiás.

Preludio n° 1

1962

A. Theodoro Nogueira

Lentamente ♩ = 46

p

5

10

14

18

22

26

31

mf

rall...

p

Preludio n° 2

1962

A. Theodoro Nogueira

Bem ritmado ♩ = 88

8 *f* Rasq... Pont... Rasq... Pont...

5 *p*

9

14 Rasq... Pont...

18

22

26 *cresc.*

30

34

38

42

46

50

pizz.

natural

p

pp

The musical score consists of five staves of music in treble clef, key of D major (F# C# G# D), and 3/8 time. The first staff (measures 34-37) features a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with eighth notes. The second staff (measures 38-41) continues the melody with a slur over measures 39-40 and a fermata at the end. The third staff (measures 42-45) includes a 'pizz.' marking above measure 42 and a dynamic accent (>) below measure 42. The fourth staff (measures 46-49) shows a continuation of the melody and bass line. The fifth staff (measures 50-53) includes a 'natural' marking below measure 50, a dynamic marking of 'p' below measure 52, and a 'pp' marking with a dynamic accent (>) below measure 53.

Preludio n° 3

1962

A. Theodoro Nogueira

Lento $\text{♩} = 46$

p

Animado $\text{♩} = 88$

rall.

p

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a 'Lento' tempo marking and a quarter note equal to 46 bpm. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. A dynamic marking of 'p' (piano) is present. The second staff continues the melody, with a tempo change to 'Animado' (88 bpm) at measure 5. It includes a triplet of eighth notes and a 'rall.' (ritardando) marking. The third staff shows a change in the melodic line, with a 'rall.' marking. The fourth staff continues the melody. The fifth staff shows a change in the melodic line. The sixth staff continues the melody. The seventh staff shows a change in the melodic line, with a dynamic marking of 'p' (piano). The eighth staff continues the melody, with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

35

39

43

rall.

Lento ♩ = 46

3

Preludio n° 4

1962

A. Theodoro Nogueira

Vagaroso ♩ = 60

8 *p*

7 8 *mf*

13 8 *p*

18 8 *mf*

24 8

30 8 *p*

36 8 *mf*

Preludio n° 5

1962

A. Theodoro Nogueira

Vivo ♩ = 96

8 *f* *p* Pont. *f*

6

11

16

20

26 *f*

32

38 *p*

Fonte: Fotocópia de manuscrito autoral.

44

50

56

61

f

f

Preludio n° 6

1962

A. Theodoro Nogueira

Moderado ♩ = 80

8 *f*

5

10

15 *f* *pp*

20 Ligeiro ♩ = 88 *p*

25 Φ *f* *f*

29

33

37

41

45

49

53

56

f

f

f

f *p* *rall.*

f

f

Preludio n° 7

21-5-1963

Bem chorado ♩ = 54

A. Theodoro Nogueira

The musical score for Preludio n° 7 is written for a single melodic line on a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Bem chorado' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 indicated at the start of their respective staves. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features several triplets. The dynamics vary throughout, including mezzo-forte (*mf*), decrescendo (*dim.*), and a final rallentando (*rall.*). The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence in measure 36.

Fonte: Fotocópia de manuscrito autoral.

APÊNDICE B – Entrevistas: Música caipira – o que é e o que não é?

Entrevistado: Biaggio Baccarin.

Data da resposta: 1 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Resposta: até a década de 50, não se falava em música sertaneja e sim em música caipira. Quando surgiu a Chantecler, no final da década de 50, um dia o Palmeira, que era diretor artístico da Chantecler, entrou na minha sala, sentou, leu os comentários que eu fazia sobre os lançamentos e disse: de hoje em diante, não usa mais a palavra música caipira e, sim, música sertaneja. Eu perguntei por que e ele respondeu: não se pode considerar música caipira as canções rancheiras, os boleros, os tangos brejeiros, as guarânias e outras coisas. Ainda mais, disse: eu registrei um selo sertanejo para lançar essas coisas. De fato, foi lançado o selo Sertanejo pela Chantecler, que ficou no mercado até 1993. Enfim, essa é a história que eu vivi e que tem um fundamento, mesmo porque essa transformação do gênero ocorreu na década de 50. Talvez o marco dessa história tivesse começado com o bolero *Boneca Cobiçada*, gravado por Palmeira e Biá.

Continuação: Biaggio Baccarin.

Data: 9 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Resposta: são importantes essas reflexões. Vamos às respostas. Não posso afirmar com toda certeza, mas acredito que o vocábulo foi criado por Cornélio Pires. Caipira é o homem inculto, analfabeto, mas inteligente e esperto. Sabia dedilhar as cordas de uma viola. Eu mesmo conheci e convivi com alguns. Eram analfabetos, mas dançavam a catira, compunham modas de violas e cantavam, principalmente nos festejos juninos. O homem caipira era da região paulista de Sorocaba, Piracicaba e região de Tietê, principalmente. O tipo de música que compunham eram modas de violas, cateretês, cururus e desafios, o rasqueado, a moda campeira (criada pelo Palmeira). Quando essas músicas foram para o disco, teve uma curiosidade pouco pesquisada: nos selos dos discos tinham que constar as palavras “moda de viola”, senão não vendia. Como exemplo, posso lembrar a *Moda da Mula Preta*, do Raul Torres. Saiu no disco como moda de viola, mas, na verdade, é um cururu. Esses discos eram vendidos no estado de São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Enfim, música caipira era aquela composta por caipira. O Raul Torres, que foi cantor de embolada nordestina, foi quem começou a mudar o curso do gênero. Evidentemente que temos algumas pessoas, principalmente professores primários, que embarcaram nesse barco como pesquisa folclórica.

Como é o caso do Lauriano, que era professor, e o conheci pessoalmente na Continental na década de 70. Nessa época, ele era diretor de um grupo escolar em Santos.

Vamos à segunda pergunta. Não é música caipira a canção rancheira, de origem mexicana; a guarânia de origem paraguaia; os tangos brejeiros; as toadas; os boleros sertanejos (*Boneca Cobiçada* foi o primeiro); iê-iê-iê ; baladas, fox etc. Essas coisas não são rotuladas de música caipira. Uma curiosidade: o *Pagode Em Brasília*, de Teddy Viera e Tião Carreiro, não é música caipira.

Entrevistado: Benedito Sevierio²⁷¹.

Data da resposta: 31 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Resposta: Minha vida. É onde o caboclo consegue expor seus verdadeiros sentimentos e devemos respeitá-la. Faz parte até da história do Brasil, onde tudo começou... Ela é pura e verdadeira, muito sincera.

Não é depravação, escândalo. Música caipira é uma coisa muito séria, muito honesta.

Entrevistado: Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão.

Data: 18 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é?

Música caipira - Alvarenga & Ranchinho

Música sertaneja - Tião Carreiro & Pardinho

Música caipira: o que não é?

Música country ou brega – tudo o que veio depois de Chitãozinho & Chororó (pelo menos o passarinho é com *ch* e não com *x*).

Se quiser saber mais venha passar uns dias na Rosa dos Ventos.

Entrevistado: Chico Lobo.

Data: 11 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é? O que não é?

Para mim, música caipira é a música que vem do interior do Brasil e do interior de nossa alma. Do sertão geográfico e do sertão coração e metafísico. Se caipira vem de *caa* e *pir*, duas palavras indígenas que significam aquele que corta mato, que junta os modos às tradições de grupos de pessoas que começaram a povoar nosso interior, a música caipira

²⁷¹ A entrevista foi possível graças à ajuda da radialista e empresária Vanice Carvalho, que intermediou o processo.

representa essa essência. Hoje ela é a música que fala de valores de amizade, fé, amor, *cumpadricidade*, de amor a nossa terra, a nossa aldeia. Valores que ainda teimam em existir em meio à globalização; música que marca nossa identidade cultural, a identidade de um povo, e que é bem expressa nas cordas de uma viola, instrumento que sobrevive ao tempo e está aqui desde o início de nosso Brasil.

O que não é música caipira: justamente a música que não tem essa conexão com a terra, com o interior e com os sentimentos que o povoam. Músicas que já trazem elementos de influência moderna e de uma vida urbana que desagrega os valores primários de amizade, fé, *cumpadricidade*. Uma música de entretenimento e artificial!

Entrevistado: Gilberto Rezende.

Data: 06 ago. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é?

Para mim, música caipira é toda aquela que fala do sertão, poeira, gado, riacho, mata, luar, floresta, porteira e naturalmente com o ritmo caipira – toadas, modas, cururu e tudo acompanhado de uma viola.

Música caipira: o que não é?

O que não é caipira são as músicas "urbanejas", ritmos importados e instrumentos orquestrais.

Entrevistada: Inezita Barroso.

Data: 22 out. 2013. **Formato:** *e-mail*²⁷².

Música caipira: o que é?

A música caipira tem origem na cultura do interior brasileiro durante o processo de colonização dos portugueses. A mistura de culturas dos europeus, dos jesuítas, dos índios moldou novas expressões caboclas e caipiras. A música é uma delas. Portanto, música caipira é a expressão artística resultante das influências da viola e do canto portugueses com os temas e ritmos ameríndios. A evolução dessa música se tornou o distintivo do homem do campo, dos colonos, dos trabalhadores das fazendas. Música caipira é um estilo que comporta muitos tipos de voz. Esse universo, vale dizer, foi preponderantemente masculino por influência dos índios e dos jesuítas. Mas o engraçado é que os homens imitavam vozes femininas para cantar acompanhados da viola, porque o volume das vozes agudas é maior. Não havia microfone,

²⁷² A entrevista com Inezita Barroso foi colhida através de seu produtor Aloisio Milani.

então cantar assim ajudava para ser ouvido. A temática da música caipira é outra característica marcante. As letras versam sobre a terra, os bichos, a vida na roça e a religiosidade. As vozes, os ritmos e as melodias resultaram em diferentes gêneros caipiras: modas de viola, folias de reis, cururus, catiras, entre outros. Um aspecto muito interessante da cultura musical caipira é a autoria das músicas. Com raríssimas exceções, a música caipira se desenvolveu como criação coletiva. O folclore é dinâmico, mas um lado importante é que tudo era feito coletiva e anonimamente, sempre reproduzido e alterado pela tradição oral. A autoria das músicas é uma coisa que se desenvolveu com a indústria fonográfica a partir de meados do século XX. Enfim, música caipira é originalmente a poesia do homem do campo, acompanhada de violas com cantos em terças. E, hoje, ela, a raiz da música caipira, está nas composições que se aproximam dessa origem, mesmo que um pouco modificadas pelas atuais gerações.

Música caipira: o que não é?

O bom exercício de conceito é também a sua negação. Antes de tudo, ser caipira (e fazer música caipira) demanda um reconhecimento de seus pares. Não é caipira e não faz música caipira quem acha que faz. Só é caipira quem é reconhecido e nomeado assim por seus pares. Os ritmos, as letras, as melodias fazem parte de uma cultura coletiva que se une e se legitima. Logo, não são música caipira todos os outros gêneros musicais, mesmo que tocados com viola caipira. É bom lembrar que outra expressão muito identificada erroneamente com a música caipira é a música sertaneja, que, por sua vez, é a música do homem do sertão nordestino. A expressão música sertaneja, sequestrada pelos “disque-jóqueis” das rádios e dos produtores comerciais, acabou por ser a música identificada pela indústria fonográfica de uma suposta modernização da música caipira. Contudo, já eram novos e diferentes gêneros. Mas, claro, ninguém é obrigado a só cantar sempre do mesmo jeito. Tonico e Tinoco não cantaram *Gondoleiro do Amor*? Pena Branca e Xavantinho não cantaram *Cio da Terra*, do Chico Buarque e do Milton Nascimento? Nenhuma dessas composições foi feita como música caipira, mas a forma de cantar e a letra estabeleceram diálogos com o universo caipira.

Entrevistado: J. L. Ferrete.

Data: 21 jul. 2013. **Formato:** e-mail.

Música caipira: o que é e o que não é?

O adjetivo caipira parece provir da conjunção das palavras tupis *caa* (mato) e *pir* (que corta), ou seja, significa um cortador de mato. Câmara Cascudo define o caipira como "um tipo que não mora na povoação, sem instrução e despido de trato social, além de vestir-se mal

e isolar-se do convívio público". Seria, nessa concepção intolerante, um excluído, um pária sociocrático. Do ponto de vista sociocultural, porém, o caipira é um participante da criação intelectual, contribuindo com esta a poder de suas peculiaridades regionais. Assim, música caipira deverá ser a que advém deste tipo cultural – um misto de homem do campo, intimamente ligado ao seu meio e de, no Brasil, um idiossincrásico a seu próprio modo, isto é, um compositor que usa de meios adquiridos e os transforma em resultados particulares, produto do seu modo comportamental (jeito de falar, principalmente).

Portanto, não é música caipira a que não vem do homem do campo e da formação cultural deste, constitui apenas mera confusão (mistura de coisas diversas) de resultados.

Entrevistado: Jairo Severiano.

Data: 11 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Para mim, música caipira é aquela criada e curtida por habitantes das classes mais humildes do interior paulista e paranaense (tropeiros, trabalhadores rurais), baseada na tradição da catira e que tem como expressão maior a moda da viola.

Já "o que não é música caipira" são as "requintadas" produções batizadas pela mídia de "neossertanejas", de grande evidência em tempos recentes.

Entrevistada: Juliana Andrade.

Data: 15 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Pra mim, música caipira é a que fala da roça, da plantação, da lida com gado, da vida do peão de boiadeiro, do peão estradeiro, da natureza com todos os seus encantos e das paixões puras sem pornografias e sem detalhes explícitos, das lendas e principalmente da fé que todo ser humano carrega consigo, e claro tem que ter VIOLA. Música caipira, pra mim, é a que conta a minha história, porque eu sou caipira!

Agora o que não é música caipira? Não é musica caipira o que não fala, não relata nada do que citei acima e, com certeza, que não toca minha alma!

Entrevistado: Léu (da dupla Liu e Léu).

Data: 13 ago. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Na minha opinião, não existe o termo "música caipira", pois a palavra *Kai Pira* vem

do Tupi e significa habitantes do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução, de convívio e de modos rústicos. Existe, sim, a música sertaneja, que é a canção do sertão, que sempre relata um fato da vivência cantada pelo caipira que sou eu ou que somos nós.

Entrevistado: Lucas Magalhães²⁷³.

Data: 18 ago. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

A música sertaneja, ainda acho que é esse seu nome, nasceu, fonograficamente, de maneira pictórica. Ou seja, quando os principais intérpretes cômicos do começo do século passado interpretaram, ainda no processo elétrico de gravação, na Casa Edison do Rio de Janeiro. São eles: Mário Pinheiro, Baiano e Eduardo das Neves, entre outros.

O caipira, bem antes da música, também foi retratado na pintura e na literatura. Bem, talvez, distantes dos seus retratados. No caso da música daqueles primórdios, tal distância me parece nitidamente menor, ainda que a caracterização, diferente da da pintura e da literatura, pendesse para o humor.

A música sertaneja “mesmo”, só chegou aos discos em 1929, pelas mãos de Cornélio Pires num caso divertido em que essa emblemática figura pariu a fórceps aquele que ainda hoje talvez seja “o” filão fonográfico de maior vulto e monta capital, expondo toda a burrice e falta de visão dos diretores artísticos das gravadoras.

Cornélio Pires era um caipira de Tietê, interior de São Paulo. No meu entender, ele não era bem um caipira, mas reconheceu de imediato ao seu redor (e mesmo depois quando se mudou para a capital) que, naquele ser humano de modos simples e rústicos, residia o que de mais genuinamente brasileiro se podia tentar encontrar!

Cornélio Pires esteve bem à frente de Monteiro Lobato, que, na verdade, era um “caipira” como ele, mas que confundiu e atribuiu àquela brasilidade, o Jeca, todo o atraso e amarras do país. Lobato foi incapaz de perceber que seu Jeca era apenas o caipira em vias de perder suas raízes. O próprio Lobato, anos depois, pedia desculpas pelo mau gosto da sua caricatura.

A música caipira é mais ou menos parecida com essa confusão e ainda mais parecida com o próprio “hibridismo” cultural de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, ou seja, dois caipiras “instruídos” que, sem perder totalmente suas raízes interioranas, foram morar na capital.

²⁷³ Historiador e colecionador de discos de 78rpm.

Parece-me que delimitar o que é ou não caipira acaba levando a questão para o pantanoso terreno do sentido de pureza. O caipira seria o arauto do que é puro e original, desprovido de produção comercial. Mas, vejamos, as primeiras gravações caipiras, produzidas por Cornélio Pires, foram improvisadas numa escola pública que serviria como estúdio. Ou seja, há uma produção, há uma intenção de que as gravações fiquem boas e que até possam ser vendidas. Os violeiros e cantadores se deslocaram para o local, testaram microfones e afinaram, talvez com um pouco mais de capricho, suas violas. Pra se pensar: como debater “pureza” aqui?

Nos anos 50, algumas duplas harmonizaram seus cantos com ligeira inclinação para o vozeirão. Lembro-me de uma, particularmente: Zé Fortuna e Pitangueira. Ouço nas suas primeiras gravações uma clara opção pela “produção”, pelo disco bonito, bem produzido e gravado. E tudo, obviamente, se refletia no próprio repertório: a própria moda de viola fora abandonada!

Enfim, entendo que toda a “descaipirização” da música sertaneja é algo que desde sempre existiu, ainda que, obviamente, em diferentes níveis. Hoje em dia vivemos o ápice do desnível e da confusão! A ponto de não sabermos mais se “sertaneja” ou “caipira”, “de raiz” ou “rancheira” (como ouvi de alguém em contraponto à “sertaneja”, sem ter como lhe tirar razão!). E se, por um lado, nem mesmo a tradição do canto em terça dos milhares de duplas se manteve, hoje temos o(a) cantor(a) “sertanejo” solo, sem dúvida nenhuma, na ponta do sucesso e lucro artístico do meio, por outro, persistem, e em profusão, as duplas de raiz. Outro dia minha televisão sem querer captou um canal do DF, um programa de quatro blocos, com um sujeito recebendo duas duplas ao mesmo tempo. Programa sério, música boa, sendo feita infinitamente e chegando até mesmo à TV!

Acréscimo no dia 14 de setembro de 2013 pelo *Facebook*.

Tentei revisar o texto independente de como você o colocará, mas desisti. Bem, vai a ressalva:

Tal como o tema da brasilidade, amplo, denso e complexo, o do “caipira” talvez ainda mais e o da música caipira então, isso vai ainda mais longe. Estamos diante de um labirinto invisível, de um empilhamento de culturas (incluindo aculturações, mutações, lendas etc).

Se levantei questões pertinentes sobre o que é e o que não é música caipira, considero que não consegui desenhar sequer um esboço para uma resposta à tão magnânima e complexa questão. Uma resposta mais ajustada, para mim, teria que passar pela musicologia, antropologia, linguística, história, fonografia etc. O que, obviamente, escapa às minhas

capacidades.

Entrevistado: Luiz Faria.

Data: 20 jul. 2013. **Formato:** original manuscrito.

Música caipira: o que é?

Música caipira é a modalidade musical fiel a sua originalidade. É a música originária dos caipiras, dos roceiros. É preciso analisá-la em dois aspectos: amador e profissional. Divide-se o amadorismo musical caipira em duas etapas: a primeira, rica em simplicidade e pureza poética, teve seu ciclo até 1929, quando Cornélio Pires a profissionalizou; a segunda, a partir do início da década de quarenta, perdura até agora, porém já inspirada nos clássicos da música caipira profissional que, ao longo dos anos, foi se aperfeiçoando em interpretação e instrumentação. Com esse progresso, perdeu-se um pouco o sabor ingênuo dos caipiras que compunham e cantavam sem a mínima pretensão artística, mas ganhou-se em qualidade e perfeição interpretativa através dos expoentes sucessivos. Forma hoje uma das mais expressivas discografias mundiais em quantidade e qualidade.

Considere-se que, ao final dos anos cinquenta, muitas duplas e trios diversificaram seus repertórios com letras românticas e ritmos estranhos com certo excesso de licenciosidade, já por imposição das gravadoras, já por influência de sucessos duvidosos, já por vaidades pessoais. Mas a coluna-mestra da música caipira permaneceu e permanecerá inabalável e atingirá a perpetuidade nos séculos vindouros.

Música caipira: o que não é?

Se a própria música caipira real é passível de críticas, não no todo, mas em parte, que dizer da música famigerada como “sertanejo moderno” – o que equivale dizer “caipira moderno”?

Esse tipo de ruído, porque nem como música se classifica, é o fruto podre da inversão de valores, fomentada pelos poderosos anunciantes na mídia em geral, que se interessam única e simplesmente por lucros financeiros e para tanto se aproveitam da ignorância das massas para mais e mais afastá-las da cultura do país e escravizá-las nos modismos urbanos de outras nações, com que as tornam alienadas dos valores morais que a verdadeira música caipira inspira. Com repetições enfadonhas de refrões irritantes, em abuso e menosprezo da inteligência alheia, a falsa “música sertaneja” vem tomando o dinheiro dos incautos e os torna irresponsáveis culturais quanto ela própria e seus “intérpretes”, que chegam agora à asneira desmedida de ostentar-se como “sertanejo universitário”. Essa manifestação de “sei-lá-o-que” não foi, não é nem nunca será música caipira.

Entrevistado: Maestro Itapuã Ferrarezi.

Data: 12 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Na minha concepção, música caipira é aquela que traduz o sentimento rústico da alma sertaneja, tendo como características a simplicidade, melodia, harmonia, poética e, para completar, a diversidade rítmica, identificando claramente a cultura da região onde ela foi criada.

A não caipira é aquela que não se identifica com o caboclo das mãos calejadas, com o arroz carreteiro, com o feijão tropeiro e o tutuzinho mineiro etc.

Entrevistada: Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa.

Data: 4 ago. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Música caipira é a música da região que compreende o sul de Minas e o triângulo mineiro, interior de São Paulo, norte do Paraná, ou seja, onde vivia o caipira. Enquanto gênero musical gravado, sua história começa com as gravações de Cornélio Pires de causos e modas de viola.

Não são consideradas "caipiras" as vertentes que surgem a partir dos anos 1960. Caipira seria a "velha guarda", enquanto a música sertaneja (romântica) estaria ligada à modernização da primeira.

Entrevistado: Passoca.

Data: 12 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Essas perguntas não são fáceis! Mas vamos lá...

Antes da Música Caipira, eu gostaria de tentar dizer o que acho do termo Caipira.

No meu ponto de vista, Caipira é um "estado de espírito", consequentemente, a Música Caipira seria aquela que retrata esse "estado de espírito" em qualquer tempo e lugar. Tem que ter viola.

Quanto à segunda pergunta, o que não é música caipira seria o "resto"!

Entrevistado: Prof. Dr. Paulo Castagna.

Data: 8 ago. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Música caipira é a música que foi criada para as pessoas que partilhavam da cultura caipira, que vem sofrendo fortes transformações e talvez desaparecendo nas últimas décadas. Portanto a música caipira é hoje uma música em transformação. Então nem sei o que ela é, pois ela veio sendo uma coisa e daqui para frente será outra. E será o que a gente quiser que ela seja. Música caipira é algo, portanto, no meio dessas duas direções. Mas eu gosto dela, e acho que isso é, afinal, a coisa que mais importa para quem ouve.

Música caipira não é o que nós não queremos que ela seja, mas também ainda não é o que ainda não veio a ser, ainda que possa ser no futuro. Só digo uma coisa: se a gente quiser que ela seja o motivo de César ter atravessado o Rubicão, ela será, e se a gente quiser que ela não seja, então ela não será. Mas por enquanto ninguém pensou nisso, então ela não é nenhuma dessas duas coisas.

Entrevistado: Paulo Freire.

Data: 14 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Para mim, música caipira é aquela que vem da roça, do interior. Com tudo que isso implica: os ritmos, os assuntos, as relações entre as pessoas, a natureza, a religiosidade e o imaginário. O mundo vai mudando e a roça também, com a tecnologia e os novos costumes. Então acho que, para a música continuar sendo caipira, ela tem que manter o espírito do campo e a infinidade de ritmos e gêneros musicais que vêm sendo desenvolvidos desde que o ser humano se fixou na roça e iniciou sua lida com a natureza.

Música caipira: o que não é?

É a música desenvolvida nos grandes centros urbanos, com a temática da cidade, os gêneros musicais sendo desenvolvidos no asfalto. Prédio não é música caipira. É uma busca mais individual para se fazer música, sem os aspectos de devoção e expressão artística de uma comunidade. Mas ao mesmo tempo é uma música que lida com multidões e tem um grande alcance. Agora, por que é assim, o individual atingindo multidão, isso não sei explicar, mas pode até dar uma moda de viola.

Entrevistado: Prof. Dr. Romildo Sant'Anna.

Data: 10 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Música Caipira são as ocorrências musicais "de raízes", ou fundamentalmente

tradicionais, que se exprimem na região caipira – Sudeste e Centro-Sul do país: estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e interiores dos estados do Rio de Janeiro e Espírito Santo. Devido a seu caráter fundado nas essências da cultura regional, essencialmente de tradição rural, e que tem como base o nosso sincretismo etnocultural, a Música Caipira inscreve-se no campo da etnomúsica.

Não são Música Caipira os demais gêneros musicais nacionais e estrangeiros. Mas continuariam "caipiras", em diversos graus, as manifestações musicais derivadas da Moda Caipira, em consonância com as transformações socioculturais que nosso país viveu ao longo da história. No entanto, no processo de desenraizamento advindo das próprias transformações socioculturais, há instâncias de manifestações musicais completamente dissociadas de nossas raízes e tradições. O chamado "sertanejo universitário" mantém relações muito longínquas e mesmo dissociadas da Música Caipira. Nesse sentido, não seria Música Caipira.

Entrevistado: Rui Torneze.

Data: 27 out. 2013. **Formato:** *Facebook*.

Música caipira: o que é e o que não é?

No meu simples entender, a questão do que seja a música caipira pode ser analisada da seguinte forma: uma série de premissas deve ser observada para se enquadrar ou não uma música como sendo caipira, as quais abaixo tentarei descrever.

A música caipira deve estar enquadrada entre os principais ritmos tradicionais, como toada, cateretê, moda campeira, moda de viola, cururu, querumana, guarânia, batuque, rasta-pé, pagode, entre outros. A arte de cantá-la deve obedecer aos padrões, preferencialmente tradicionais, como o canto em intervalos de terças, típico do cantar caipira. Sua poesia, de conteúdo, geralmente está voltada às coisas do mundo rural, mas isso não é uma regra geral ou exclusiva. A crítica política, a "jocosidade", pode muito bem se fazer presente, pois isso sempre fez parte da tradicional música caipira (veja antigamente Alvarenga e Ranchinho e hoje Zé Mulato e Cassiano), ao abordar temáticas diversas com muita maestria, sabedoria e excelente senso de humor. Com relação à instrumentação musical utilizada, devem ser evitados ao máximo instrumentos que dependam exclusivamente de tecnologia para seu funcionamento, como guitarras elétricas, sintetizadores, pois as vozes, naturais que são, devem estar em perfeita simbiose com os instrumentos musicais, de preferência viola, violão, acordeom e percussão regional leve. O que estiver muito fora disso, eu desclassificaria como "música caipira".

Entrevistado: Prof. Dr. Saulo Sandro Alves Dias.

Data: 23 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

O que é música caipira?

Música caipira é qualquer tipo de linguagem de natureza híbrida, instrumental ou cantada, capaz de fundir, incorporar ou evocar, com seu material sonoro contemporâneo, os elementos de matrizes culturais de tradições orais ou inventadas pela indústria fonográfica e radiofônica ao longo do século XX. A formação em dupla, o acompanhamento da viola caipira (e/ou violão), mais o canto a duas vozes e a rígida manutenção da estrutura tonal, harmônica e melódica, sintetizam os símbolos identitários e de coerência composicional. A música caipira se funda junto ao universo rural, ético e da moral cristã, fecundado, inicialmente, por violeiros que enredavam temas bucólicos, lúdicos, dramáticos e de trabalhos rústicos. Porém, ao se estabelecer no meio urbano da região Centro-Sul do Brasil, constituindo o segmento fonográfico sertanejo, incorpora gradativamente gêneros musicais de países da América, principalmente paraguaios, argentinos e mexicanos. A maneira dinâmica de como se dá esse processo de circularidade cultural proporcionou o surgimento de novos gêneros, bem como a ressignificação do conceito de música caipira. Portanto, aos olhos de seus atores principais, os violeiros e duplas, a música caipira é um conceito moldável que retrata certa ambiguidade quando confronta tradição e inovação musical. O que foi quebra um dia pode vir a ser tradição, quando vista de outro ângulo.

Esta noção de música caipira se fundamenta principalmente na concepção musical que circula há tempos entre tocadores de viola, amadores ou não, quase sempre citadinos, os quais, indiferentes ao lugar que ocupam no espaço geográfico, concordam que a música caipira lhes desperta um sentimento – que eu diria ancestral e coletivo – sobre a cultura caipira germinada no sertão da região Centro-Sul. Neste sentido, minha visão se apoia na noção de como as duplas caipiras e violeiros se apropriam e ressignificam o termo caipira sem levar em conta a visão sociológica e antropológica da música engendrada por José de Souza Martins. Logo, essa noção de música caipira tal qual entendida pelos violeiros tradicionais não brota unicamente ou organicamente a partir do modo de vida do sujeito que nasceu no sertão. Estou considerando, portanto, música caipira o que é produzido e consumido na cidade por pessoas que guardam algum tipo de relação com o mundo rural.

Considerando as visões distintas acerca da música caipira, acho interessante observar como o sentido de caipira atribuído a essa música foi apropriado de maneira distinta por violeiros e pesquisadores. Não tenho dúvidas de que o termo “música caipira”, tal qual utilizado pelos músicos sertanejos, é uma apropriação que se deu por conta da circulação

cotidiana do termo entre os suportes midiáticos e não por conta de meios impressos. Vale observar que o termo caipira já circulava quando Martins dele se valeu, na década de 1970, para diferenciar música caipira de música sertaneja.

Parto do pressuposto de que violeiros, compositores e intérpretes da música caipira, nascidos no meio urbano, apesar de não estarem inseridos socioculturalmente no meio rural, não podem ser desautorizados quanto aos usos que fazem do conceito de música caipira. Trata-se, reiterando, de pensar que foram maneiras distintas de se apropriarem do termo caipira a fim de denominar a produção musical fonográfica que se deu com os elementos da cultura caipira.

Sendo assim, o rádio, valendo-se do que havia de comum em termos socioculturais no Brasil e da possibilidade de esta música ser consumida em grande escala no meio urbano, pode-se dizer, acabou por homogeneizar, até certo ponto, as práticas musicais em torno da música de viola na vasta região Centro-Sul – que instituiu a música caipira, mas que, sabemos, brotou do interior do estado de São Paulo. Neste sentido, o idioma criado com a viola caipira desempenha um papel fundamental como ferramenta que vai nortear o vocabulário e a linguagem dos músicos para a constituição simbólica dos gêneros entendidos como integrantes da música caipira. O que justifica a postura de muitos músicos reivindicarem e se autoproclamarem guardiões dessa cultura musical.

Música caipira: o que não é?

Considero bastante difícil responder a essa pergunta, pois a música produzida a partir da segunda metade do século XX prima pela mescla e pela diluição crescente da linguagem musical de culturas diversas. Tenho a impressão de que a viola caipira, apesar de outros elementos simbólicos importantes serem utilizados para identificar a música caipira, tornou-se uma potente ferramenta de articulação do discurso entre inovação e tradição: um tipo de bastão encantado capaz de imantar, conduzir, blindar a produção musical de quem se propõe a manter a cultura caipira no meio urbano.

Assim, em tom especulativo, talvez até complementando o que escrevi sobre a pergunta anterior, acho que a música caipira adquiriu um caráter cambiante principalmente depois que passou a ser gravada. É fato que suas matrizes musicais serviram como uma referência às experimentações que se davam no âmbito da indústria fonográfica; inclusive, são experimentações trazidas pelos próprios músicos do segmento. Segmento esse que tem como característica flertar explicitamente com outras linguagens. Por isso, acho que o híbrido é uma noção intrínseca a essa noção um tanto quanto relativa do que é ou não é música caipira.

Apesar de manter alguns elementos estéticos, como a formação em dupla e o canto duetado, à medida que iam se configurando novos gêneros, considero chave para se compreender, minimamente, “música caipira” e “música não caipira” que houve um rompimento gradativo e contínuo com a tradição musical dos violeiros caipiras que serviu de base simbólica. Mas esta base foi se esgarçando a tal ponto de não mais se sustentar como base para a complexidade de ritmos que eram enquadrados no interior do segmento sertanejo.

Depois que se introduziu, por exemplo, a guarânia e o rasqueado no segmento sertanejo e, no âmbito do discurso, ele ainda continuar caipira, há algo ainda a ser compreendido. O que dizer quando ela se mistura com a mexicana e, ainda mais, com a argentina? Por que não é somente pensar na introdução do gênero no segmento, mas também como ficam os arranjos diante dos novos instrumentos – harpa, acordeom, trompete e viola, baixo, guitarra havaiana – que vão compor a massa sonora da “música caipira”. Neste sentido, acho que, conforme a posição que se ocupa neste processo, assim como a distância, há visões que podem não ser convergentes.

Acho igualmente interessante pensar na versatilidade das duplas ao incorporarem vários gêneros em um único *LP* – um exemplo gritante é o próprio disco *Rei do Gado* (1961), que tem de tudo um pouco, mas é estopim do pagode. Fazendo isso, parece que mantinham um pé na tradição e o outro na inovação, mas tudo no mesmo *LP*. Indo um pouco além, quem ouvisse os tangos poderia pensar qualquer coisa de uma dupla, inclusive que não eram uma dupla caipira. Especulando um pouco mais sobre essa questão, pergunto: uma dupla caipira poderia gravar também música que não é caipira em um disco que é de música caipira?

O que não é música caipira, portanto, é o simulacro que se apoia em estereótipos como a formação em dupla e no canto duetado, quando na verdade está colocando no caldo de linguagens outras vertentes musicais, principalmente gêneros ligados a estéticas mais modernas, com instrumentação eletrônica. A formação em dupla funciona como uma maquiagem para mascarar o que de fato acontece musicalmente (e textualmente). Há por trás desse processo de hibridização constante uma busca por (re)formar o público ouvinte da música caipira, atraindo simpatizantes do *pop* ou *pop-rock*.

Modernizar a música caipira, que era o principal produto cultural comercializado para atender ao imigrante e aos descendentes do mundo rural, parece atender a uma demanda que se sintoniza com os próprios anseios desse ouvinte que nascia em meio urbano.

Entrevistado: Tárik de Souza.

Data: 11 jul. 2013. **Formato:** e-mail.

Música caipira: o que é e o que não é?

Música caipira denomina hoje a corrente espalhada pelos interiores das regiões Centro-Oeste e Sudeste à base da moda de viola e seus afluentes de extração folclórica, como cateretê, cururu, corrido, arrasta-pé e correlatos. No caso das duplas vocais, o canto em terças é outra das características fixas.

A música caipira não é a hoje denominada sertaneja, de característica *pop*. Ela já teve influência *mariachi*, na época do mexicano Miguel Aceves Mejia; Jovem Guarda, na era das guitarras do iê iê; e, hoje, bebe no *country/folk* americano, sob o estranho rótulo de sertanejo universitário. Trata-se de uma miscelânea sonora regida pelo signo do brega, que vem misturando na mesma panela desde o forró de teclados nordestino até o vanerão sulista, plastificado num caldo de cultura uniformizador, destinado a entorpecer multidões via mídia de massa.

Espero ter ajudado. Resumir em poucas palavras conceitos tão complexos nem sempre dá resultado.

Entrevistado: Volmi Batista.

Data: 16 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Música caipira: o que é e o que não é?

É a célula mãe da música popular brasileira (como as células envelhecem, temo que ela não dure muito tempo). É um corpo estranho, onde os filhos se alimentam da mãe, sem se importarem com a sua sobrevivência.

Tudo que se canta sem falar no Brasil do interior, produtivo e misterioso.

Entrevistado: Prof. Dr. Walter de Souza.

Data: 12 ago. 2013. **Formato:** *Facebook*.

Música caipira: o que é e o que não é?

Dentro da reflexão que faço na pesquisa, trata-se de uma expressão musical da chamada cultura urbano massiva, ou seja, pré-massiva e pós-folclórica. Na definição de Jesús Martín-Barbero, é uma matriz para a chamada cultura de massa. Ela usa referências da música rural e tem por função manter uma identidade rural, que vai desaparecendo à medida que se torna música de massa. Mas mantém características que custam a desaparecer, apropriadas e aplicadas em outros contextos. Bom, hoje, ela se dilui bastante no processo de hibridismos culturais. Penso que, muito embora ainda mantenha esses vínculos com o nosso passado rural, hoje ela tomou um caráter mais de resistência.

No livro, dividi suas ramificações em quatro: moda de viola, música sertaneja, música instrumental e apropriação pela MPB. Isso tem avançado. A música instrumental tomou mais um caráter de resistência, de forma mais consciente musicalmente, enquanto a expressão da moda de viola tradicional, sem muitas mudanças, mantém-se organicamente nessa resistência. Assim, o caipira se tornou mais uma referência conceitual de estilo de vida, do que referência cultural. A música caipira, assim, se baseia nesse conceito.

Entrevistado: Zeca (da dupla Zico & Zeca).

Data: 02 set. 2013. **Formato:** original manuscrito.

Música caipira: o que é?

Em atendimento à sua solicitação procurarei responder as suas perguntas a minha maneira e espero que possa lhe favorecer em seus estudos.

A música caipira se constitui de um todo formado por modas de viola, desafios, festas religiosas, como Folia do Divino, Folia de Reis, cururu etc.

O poeta raiz, inspirado pelos seus mais puros sentimentos e sem vulgarizar, busca retratar as belezas naturais, as paixões, as tragédias etc. Possuindo uma riqueza de ritmos sempre respeitando o regionalismo do qual ela se origina.

Muito frequente no interior paulista, também está presente em outros estados da região Sudeste e nas regiões Centro-Oeste, Norte, Nordeste e Sul do país.

Música caipira: o que não é?

É tudo que foge dos princípios acima expostos.

APÊNDICE C – Entrevistas: outros assuntos relativos à tese

Entrevistado: Biaggio Baccarin.

Datas das respostas: entre os dias 27 jun. a 30 out. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Quando diretor artístico da Chantecler, você desenvolveu um projeto, com Rossini Tavares de Lima, de lançar discos relacionados à cultura popular que se tornaram de grande importância para a música brasileira. Sem nenhum apelo comercial, como foi levar adiante este projeto? Quais discos foram gravados?

O surgimento da extinta gravadora Chantecler tem uma longa história que não dá para contar neste curto espaço de tempo. Em resumo, ela surgiu em 16 de agosto de 1958, tendo como diretor artístico o Diogo Mulero (o Palmeira da dupla Palmeira e Biá). Era um departamento de discos de Cassio Muniz S/A. A Cassio Muniz é distribuidora de toda a linha eletrônica da RCA VICTOR, mas esta, desejando distribuir seus próprios produtos, sugeriu a Cassio Muniz para lançar sua própria marca de Discos. Isto foi em 1957. Em 16 de agosto de 1958, foi lançado o primeiro suplemento da nova gravadora. Nessa época, eu era gerente de um outro departamento no mesmo prédio e dava minha colaboração a ela. Nessa época, eu já conhecia toda a história da música brasileira, erudita, popular, sertaneja, gaúcha e o folclore. Diante desse conhecimento, fui convidado a ocupar o cargo de redator junto ao departamento de Divulgação, respondendo por compras e outras atividades. O Palmeira não me conhecia e achava que eu não entendia nada de disco. Até que um dia apareceu um *LP*, do Poly, com nome trocado do compositor. Chamei a atenção e ele ironizou: você quer saber mais do que o Poly? Não, a prova está aqui. Mostrei o disco que eu tinha. Daí, então, nasceu nossa amizade e ele sempre me consultava sobre alguma dúvida. A gravadora em matéria de sucesso ia bem, mas dava prejuízo. O Palmeira brigou com a direção e foi embora. Em seu lugar ficou o músico Natal Cezar. Não deu certo. Ficou menos de um ano. Toda a diretoria foi mandada embora e eu assumi a direção artística em 1962. Aí começa o meu trabalho para dar um novo rumo para a gravadora sem desprezar aquilo que já havia conquistado. Vou parar por aqui porque a história vai longe.

Nessa época, conheci o Theodoro Nogueira e o maestro Armando Belardi. Com o maestro Armando Belardi havia acertado a gravação da ópera *Los Schiavo*, mas o maestro Eliazar de Carvalho acabou estragando o negócio e ninguém gravou.

Em 1961, a cantora Ely Camargo gravou seu primeiro *LP*, na Chantecler, chamado *Canções de Minha Terra*. Eu escolhi o repertório a pedido de Natal Cezar. O disco foi bem

recebido e vendeu bem. Como ela era de Goiânia, o governador Mauro Borges pediu para ela gravar um *LP* com as músicas de compositores de Goiás. Assim nasceu o *LP Folclore de Goiás*, em 1962.

O professor Rossini Tavares de Lima era uma pessoa difícil, mas através de Theodoro Nogueira fui apresentado a ele e aí nasceu a ideia de se gravar um *LP* somente com temas recolhidos do folclore brasileiro. Selecionei 36 temas e levei a ele. Ele disse que o repertório estava muito bom: o que você escolher está bom. Eu perguntei: o senhor me dá cobertura? Perfeitamente. O difícil foi escolher todos os instrumentos autênticos. Marquei a gravação, mas ele não apareceu. Como ele morava perto do nosso estúdio foi ver as gravações. Já estavam gravados 4 temas e adorou e me deu todo apoio. Assim nasceu *Folclore do Brasil*, com Ely Camargo, lançado em agosto de 1965. O *LP Quadrilha de São João* foi lançado em abril de 1965. Em janeiro de 1966, lancei *Gralha Azul – Folclore do Paraná*. Em agosto de 1968, lancei, com a Ely Camargo, *Danças Folclóricas Brasileiras*.

São estes os trabalhos desse período. Além desses trabalhos, gravei 36 *LPs*, somente de obras eruditas brasileiras.

Quando a música *Disparada*, empatada com *A banda*, ganha o II Festival da Record, a Chantecler lança um compacto simples desta música com a dupla Tonico e Tinoco. No lado A, contendo *Disparada* e, no lado B, contendo *Coco no Ceará*. Gostaria que discorresse sobre este fato. Você lembra quem fez o arranjo e o nome do violeiro? Na contra capa e na bolacha não consta nenhuma informação neste sentido. No livro de Rosa Nepomuceno consta que *Disparada* foi gravada no dia seguinte ao resultado e que a dupla teve dificuldades em cantar a música. Na fala de Tinoco: “A música era bonita, mas a gente teve que ficar oito horas no estúdio para aprender a cantar” (NEPOMUCENO, 1999).

Quanto à gravação de *Disparada* com Tonico e Tinoco, primeiro que não foi gravada no dia seguinte e sim algum tempo depois. Não posso precisar esse tempo. Na ocasião, o Tinoco me disse que queria gravar essa obra, eu fui contra porque achava que não era para a dupla. Ele insistiu e gravou. Mas não ficou boa essa gravação. Para mim ficou uma porcaria. A dupla teve muita dificuldade e levou algumas horas de estúdio. Não me lembro de todos os músicos que participaram dessa gravação, mas quem tocou viola foi o Bambico. O disco também não vendeu nada. Esse músico participava de quase todas as gravações da dupla, inclusive em gravações de Tião Carreiro e Pardinho.

Por acaso, você sabe me dizer algo, quem é Franco Paulino. Ele escreveu a contracapa do LP de Geraldo Vandré *5 anos de canção*, ano 1966, pela Som Maior?

Conheci muito o Franco Paulino. Ele sempre me visitava na Chantecler. Era jornalista e escrevia no jornal *Última Hora*. Era um apaixonado pela Bossa Nova. Quando a *Última Hora* fechou, ele foi para o Rio de Janeiro e nunca mais tive contato com ele, mas acredito que ainda está em algum jornal do Rio de Janeiro. Talvez no Sindicato dos Jornalistas, você tenha alguma informação a respeito dele.

Estou aqui com o disco do Poly gravado pela Chantecler, em 1972, *Músicos Maravilhosos: Poly homenageia músicos e compositores de todos os tempos*. A contracapa é assinada por Moraes Sarmiento. Na parte interna do disco há um longo texto apresentando as músicas, sem assinatura. Você se lembra de quem o escreveu?

Fui eu quem escreveu. A contracapa também fui eu, mas dei ao Moraes Sarmiento para assinar, para que o disco fosse tocado no programa de rádio dele.

Gostaria de passar mais algumas informações do Poly. Ele fez muito sucesso com o disco *Noite Cheia de Estrelas*, solo de guitarra Havaiana e *Moendo Café* com guitarra elétrica. Certa vez, estava em minha casa e disse que gostaria de fazer um disco em que ele pudesse mostrar toda a sua versatilidade. Então, eu pedi a ele que preparasse o repertório que resultou nesse disco. Não vendeu muito, mas não deu prejuízo. A imprensa adorou.

Você saberia me dizer qual foi o ano de lançamento do LP *Viola Brasileira*, de Carlos Barbosa Lima, interpretando os prelúdios e o Concertino de Theodoro Nogueira? Estou tentando identificar os anos de lançamento dos primeiros LPs de viola instrumental. Você tem recordação de algum outro LP de viola lançado, mesmo que por outra gravadora, nesta passagem da década de 50 para a década de 60?

Quanto ao Concertino e aos prelúdios, o LP foi lançado em setembro de 1963. O lançamento oficial aconteceu no auditório da Folha de São Paulo, na Alameda Barão de Limeira. Nessa mesma data, foi lançado o LP *Outro Sobre Azul* (obras de Ernesto Nazareth), com a pianista Eudoxia de Barros. Tive o prazer de contar com a apresentação do Professor Rossini Tavares de Lima, que falou sobre a viola, e do professor Mozart de Araújo, que falou sobre Ernesto Nazareth.

Outro violeiro de que me lembro é o Julião Saturno, que gravou na RCA Victor um LP de viola com acompanhamento de um regional. O Moreno, da dupla Moreno e Moreninho, gravou compactos, devo ter no meu arquivo esses discos. Já na década de 80, o Nestor, da

dupla Nestor e Nestorzinho, gravou vários *LPs* e mantém uma escola particular para ensinar viola. O Zé do Rancho também gravou alguma coisa, mas me parece que era violão com afinação de viola.

Você como diretor Artístico realizou seu trabalho na Chantecler com uma certa dose de ousadia, lançando trabalhos arriscados em termos de retorno financeiro como, por exemplo, o *LP Missa de Nossa Senhora dos Navegantes*, de Theodoro Nogueira. Havia um certo controle, uma dosagem de risco, no sentido de cobrança por resultado? Qual seria a quantidade de discos mínima (78rpm, compactos e *LPs*) para, pelo menos, pagar o investimento da gravadora?

Naquela época, a Chantecler não era uma empresa e sim um departamento de discos da firma Cassio Muniz S/A. O repertório era muito brega, mas vendia. Eu tinha Waldick Soriano, Teixeira, Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Joelma, Nalva Aguiar, Giane, entre outros. Esses vendiam e me davam suporte. Para agradar à imprensa e também à direção de Cassio Muniz S/A, eu fazia essas coisas que me davam o prêmio de melhor gravadora do ano. No caso da Eudoxia de Barros, interpretando Ernesto Nazareth, além de ganhar todos os prêmios de discos do Rio de Janeiro, vendeu mais de 20.000 cópias. Foi uma ideia ousada, mas sabia que daria resultado porque nenhuma gravadora teria a coragem de lançar Nazareth em solo de piano com uma intérprete erudita. Conteí com a ajuda do professor Mozar de Araújo, que orientou a Eudoxia a executar as obras como o autor queria. Antes de procurar a Eudoxia, fui ao Rio de Janeiro e falei com a Carolina Cardoso de Menezes para fazer o disco e ela só aceitaria fazer com acompanhamento de um conjunto. Isso não me interessava. Fiz com a Eudoxia e deu resultado. Passou a ser um disco referência para quem quisesse gravar esse autor. O que me ajudava nesse meio é que eu conhecia toda a história de música brasileira, erudita, folclórica e sertaneja. Entrava em qualquer área sem medo. Para você ter ideia de como esse disco foi recebido no Rio de Janeiro, o grande crítico do Jornal do Brasil, Andrade Murici, comentava quase somente música erudita. Para o disco da Eudoxia, além de estampar a capa, fez um comentário de meia página. O disco ficou em parada de sucesso do Rio de Janeiro durante três meses.

Quanto à *Missa Nossa Senhora dos Navegantes*, foi uma encomenda ao Theodoro Nogueira por uma senhora da alta sociedade de São Paulo, Dona Lúcia Falkenberg, para comemorar a reabertura de uma Capelinha na Ilha de Santo Amaro, no Guarujá. Essa senhora me procurou e pediu para que a Chantecler gravasse a Missa que ela compraria 1.000 *LPs*. Aceitei na hora. Foi um bom lançamento e vendeu mais de 1.000 cópias além daquelas.

Nossos custos de gravações na Chantecler eram muito baixos. Com a venda de 1.000 cópias já se pagavam. Isso facilitava o meu trabalho. Eu conseguia gravar um *LP* com 15 ou 20 horas de estúdio. Ao passo que as outras gastavam 100 horas, no mínimo.

Outro lançamento histórico foi a *Suíte Guanabara*, escrita especialmente para banda por Oswaldo Lacerda. Eu queria homenagear os 400 anos do Rio de Janeiro com alguma coisa diferente. O Oswaldo Lacerda foi me visitar e falei com ele. Ele disse: “eu não escrevi nada para banda, mas se você me der meios, eu faço”. A obra era para ser gravada pela Banda dos Fuzileiros Navais, mas o maestro da banda disse que os músicos dele não tinham capacidade para isso. Mandou procurar a Banda do Corpo de Bombeiros. Mesmo assim, demorou três meses de ensaio. Foi um disco que ganhou todos os prêmios de disco daquele ano. Existe muito mais história. Fica para outra ocasião.

Para um disco ser considerado um sucesso, quantas unidades deveriam ser vendidas? Qual foi a duração dos ensaios da Banda do Corpo de Bombeiros.

A Banda do Corpo de Bombeiros demorou três meses para preparar para a gravação. A gravação foi rápida. Apenas 8 horas de estúdio.

Para ser considerado sucesso naquela época, segundo critério da Associação dos Produtores de Discos, eram 100 mil cópias para receber o disco de ouro. Tem muita coisa na história fonográfica que ainda não foi contada, talvez nem será, porque as pessoas que passaram pelas gravadoras nada registraram. Eu fui um dos poucos que ficou mais de 40 anos ligado ao disco.

Qual foi o período de sua atuação como diretor artístico da Chantecler? Em um email anterior você se referiu ao Julião como sendo Julião Saturno. Seria o mesmo Julião Amâncio da Silva? Eu tenho o *LP* da dupla Vieira e Vieirinha, *Levo a vida cantando*, da Chantecler, de 1984. É um relançamento? Se for, você saberia me dizer qual a data do lançamento original?

Meu período de atuação na direção artística na Chantecler foi de 1961 a 1973, porque nesse ano a Continental comprou a Chantecler e foram feitas várias alterações. Fiquei apenas com a área sertaneja até 1978. Em 1978, a direção da Continental, que estava sob o comando de Aryowaldo Piovezan, resolveu unificar os dois repertórios, Chantecler e Continental, porque a Continental dava prejuízo e a Chantecler dava lucro. O Aryowaldo me consultou e dei os motivos pelos quais não deveria fazer a união. Mas não tinha jeito porque a situação da Continental era crítica. Infelizmente, aconteceu tudo aquilo que eu previa e o Aryowaldo foi

demitido em 1980. Para substituí-lo, foi contratado o Moacyr Machado, já falecido, com quem, politicamente, não dava muito bem. Consequentemente, foi demitido, mas o Byington me pediu para continuar como advogado, prestando serviços a eles.

Nessa época, eu tinha meu próprio escritório com meia dúzia de processos da Continental. Mas em novembro de 1984 houve um problema sério na área artística e o então diretor artístico, Wilson Souto Julião, me procurou para resolver o problema e, com minha ajuda, a Continental não perdeu o artista. Aí fui convidado para voltar. Fiz uma proposta para trabalhar meio período. Eles aceitaram e me registraram como assessor jurídico, dando sempre uma colaboração na área artística. Assim, fiquei até 1993, quando o acervo da Continental e Chantecler foi comprado pela Warner Music Brasil Ltda. E lá fui eu nas mesmas condições que tinha na Continental, mas com o dobro do salário. Lá na Warner fiquei até 2000, quando o departamento jurídico foi transferido para o Rio de Janeiro. Continuei como prestador de serviços até 2007. É um pouco dessa história.

O Julião usava o pseudônimo de Julião Saturno, mas é esse mesmo a que você se refere.

Quanto ao disco de Vieira e Vieirinha, tudo indica que se trata de montagem, porque a dupla estava sem contrato com a Continental.

Gostaria que me contasse sobre os pseudônimos das duplas. O porquê de nomes como: Conde e Drácula, Milionário e José Rico, Simpatia e Gente Fina, Advogado e Engenheiro e outros mais?

Vou lembrar algumas histórias que eu conheço. No de Milionário e José Rico, quando me mandaram uma fita com o teste dupla, achei espetacular, pois poderia até lançar o disco como estava. Mas achei o nome muito pretensioso e sugeri mudança, mas fui informado de que eles usavam o nome há mais de um ano. Eu disse: se fizerem sucesso, será um ótimo nome; se for um fracasso, será uma gozação. Felizmente, deu certo. De um modo geral, não é a gravadora que escolhe o nome da dupla, eles que vêm prontos. No passado, as duplas tinham um pouco mais de critério para escolher seus nomes. Na década de 70, isso descambou, escolhendo nomes pretensiosos, achando que nome seria meio sucesso. Como é o caso de Franco e Montoro; Teodoro e Sampaio; Advogado e Engenheiro; Industrial e Fazendeiro. A maioria não deu resultado. Ainda bem. Quando Tônico e Tinoco ganharam o concurso na Rádio de São Paulo, usavam o nome de irmãos Peres. O Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) achou que o nome não ajudava. Chamou a dupla e falou: de hoje em diante o nome da dupla passa a ser Tônico e Tinoco. Deu certo. Palmeira e Piraci era Palmeira e

Piracicaba, mas a Rádio simplificou para Piraci.

Mais uma curiosidade para seu registro. Até a década de 60, para identificação de uma dupla formada por duas mulheres ou um homem e uma mulher, talvez por eufonia, se usava o substantivo Duo. Por exemplo: Duo Glacial. Não dava para dizer dupla Glacial. Era formado por um homem e uma mulher. Duo Brasil Moreno, formado por duas mulheres; Duo Irmãs Celeste, formado por duas mulheres. No catálogo de discos 78rpm há muitos registros desse fato. Outro caso curioso: as Irmãs Galvão. Depois de usarem esse nome por mais de 40 anos e após consultarem um grafólogo, foram aconselhadas a usarem apenas As Galvão. Na época me consultaram e eu fui contra. Resultado: não deu certo.

Sobre a música *Pagode em Brasília*, considerada a pioneira para a batida sincopada do pagode, com Tião Carreiro e Pardinho. Eles já estavam na Chantecler e a música foi gravada em 1960 pelo selo *Sertanejo*. Você se lembra das circunstâncias ou de algo sobre esta gravação? Quem gravou a batida do violão, por exemplo? Sobre a vendagem etc.? De acordo com Rosa, Palmeira ficou na Chantecler até 1961, quando saiu por desentendimento com Hélio Cássio Muniz, por causa do pagamento dos *royalties* pelo selo *Sertanejo* (criado com Teddy Vieira e Jairo de Almeida Rodrigues). É isso mesmo?

A Rosa Nepomuceno pegou essas informações comigo, nem sempre ela deu o crédito. Mas isso é assim mesmo. De qualquer maneira, registrou um fato da história que estava somente comigo. Quanto ao *Pagode em Brasília*, nasceu de maneira espontânea. O Teddy Vieira pretendeu prestar uma homenagem ao Waldomiro Bariani Ortêncio, então dono de uma das melhores lojas de discos de Goiânia e Brasília e um grande cliente de Cassio Muniz S/A. O nome era Bazar Paulistinha, acho que existe até hoje. A música fez sucesso e aí nasceram outros tantos *pagodes*. Quanto ao violão, deve ser do Poly ou do Miranda, que eram os músicos que mais trabalhavam nesses acompanhamentos.

Quanto ao termo Música de Raiz, nasceu na década de 60, quando a música sertaneja já tomava outro rumo. Não posso precisar quem cunhou a expressão. Mas me lembro de que o Geraldo Meireles, no programa dele de TV, começou a usar esse nome para opor aos boleros e rancheiras e iê-iê-iês.

Quanto à saída do Palmeira, realmente foi uma discórdia com a direção de Cassio Muniz, porque o Palmeira havia registrado a marca *Sertaneja* para lançar sua gravadora. Como surgiu a Chantecler, o projeto ficou parado. Mas foi autorizado, verbalmente, a usar sua marca na Chantecler mediante *royalty*. Acontece que o Palmeira exagerou na dose e começou a exigir que artistas populares também gravassem no seu selo. Veio o sucesso de *Coração de*

Luto, do Teixeira. Vendeu mais de um milhão de cópias num ano. A sigla usada era PTJ – Palmeira, Teddy e Jairo. O Jairo era o gerente geral da Chantecler. Como o cheque era de valor muito alto, somente o presidente da empresa poderia assiná-lo. O Sr. Hélio Muniz quis saber o que era aquilo. Ai estourou a bomba. Ele disse eu fiz uma marca Chantecler e preciso pagar *royalty* para ter um concorrente? Não pago. Essa foi a razão da briga. O pior é que a pessoa que havia autorizado a usar a marca se omitiu.

O maestro Itapuã Ferrarezi também fazia os acompanhamentos nas gravações de Tião? Ele disse, em uma entrevista, que a batida no violão foi ele quem criou quando de uma viagem de Tião para Londrina, em 1960, e que gravou com o Tião em várias ocasiões. Você se lembra disso?

Sim, Roberto, o Itapuã era desse grupo que acompanhava as duplas. Quanto a essa batida de violão, não posso afirmar e talvez nem o Tião Carreiro soubesse explicar como nasceu. É a mesma história da bossa nova. Certa vez eu perguntei ao Tião se o Pagode nasceu de uma mistura da moda de viola e do cateretê? Ele pensou um instante e respondeu: você tem razão. Contudo, acho que foi a viola do Tião que definiu a batida. Aí fica mais uma para você tirar suas conclusões. Há muita coisa que se perdeu ao longo do tempo.

Ainda sobre o seu projeto com Rossini Tavares de Lima, gostaria que me contasse mais detalhes de como foi levar adiante este projeto? Quais discos foram gravados? Quantos discos foram produzidos por esta série?

Roberto, na verdade essa iniciativa foi minha. O Rossini não acreditou que eu iria fazer um trabalho preservando os originais do folclore. Fiz uma relação dos temas que pretendia gravar e levei até o apartamento dele. Ele respondeu: o que você gravar está bom. Pedi para ele acompanhar as gravações no Estúdio da Chantecler, que era na Rua Aurora, 1011, próxima à residência dele. Prometeu acompanhar. No dia da gravação, não apareceu. Tocamos o projeto e numa tarde gravamos 4 temas. Mas o Rossi, para ir ao seu apartamento, após sair do Jornal A Gazeta (que era na Av. Casper Libero), tinha de passar entre nosso estúdio e subiu para ouvir o que nós tínhamos feito. Adorou. Aí ele acreditou e acompanhou todas as gravações. Foi uma grande surpresa, porque posso dizer que foi um sucesso. Na época, vendeu mais de 10 mil cópias. A diretoria de Cassio Muniz adorou o trabalho e o sucesso também.

Depois veio o *Folclore de Goiás*. O Governador Mauro Borges comprou 1.000 cópias e o disco vendeu bem. Não deu prejuízo. Depois veio o *Gralha Azul – Folclore do Paraná*. A

Secretaria de Cultura do Paraná comprou 1.000 cópias e as vendas foram muito boas, principalmente naquela região.

Por sugestão de Rossini fizemos *Danças e Folguedos Populares*. Também com muito boas vendas. A crítica recebia muito bem essas coisas e puxava as vendas tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Para encerrar, veio *Quadrilha De São João*, marcação de Moraes Sarmiento. Um disco que vendeu alguns anos seguidos e foi um marco na história junina. Infelizmente, esses trabalhos nunca mais serão relançados porque a Warner não se interessa por essas coisas da cultura brasileira.

Braz, este disco a que você se refere inicialmente, o que vendeu 10. 000 cópias, qual foi?

Roberto, foi o *LP Folclore do Brasil*. No disco, foram reunidos 19 temas recolhidos e publicados no livro *ABC do Folclore de São Paulo*, do Professor Rossini Tavares de Lima. Na época do lançamento, o Maestro Chiquinho Moraes, que trabalhava comigo na Chantecler, pediu um disco e levou para casa. No dia seguinte ele disse: parabéns, nunca tinha ouvido coisas tão autênticas e tão bonitas.

Poderia me explicar por que considera que *Pagode em Brasília* não é música caipira?

Para mim, *Pagode em Brasília* se enquadra perfeitamente no rol denominado música caipira porque é fruto de uma fusão de cateretê com moda de viola. Inclusive, o acompanhamento da gravação de Tião Carreiro e Pardinho está dentro do gênero. Você poderá me perguntar: se tiver um acompanhamento de orquestra continuaria sendo música caipira? Minha resposta seria sim. *Menino da Porteira*, mesmo após o sucesso na voz de Sérgio Reis, não deixou de ser música caipira. A essência é caipira. Vou dar um outro exemplo: você traz lá da roça um caipira, veste ele com fraque e cartola ao estilo londrino e leva-o ao Teatro Municipal como se fosse um burguês. Ele não deixou ser caipira.

Entrevistado: Eustaquio Grilo.

Data: 29 out. 2012. **Formato:** e-mail.

Você saberia me dizer quando se deu a escrita para o violão (guitarra) na clave de Sol uma oitava acima? No violão se usa o sistema partitura junto com tablatura? Se sim, quando e quem deu início a este modelo.

Veja só: tenho dezenas, talvez centenas de fac-símiles de edições originais de obras do repertório violonístico. Nunca encontrei uma, umazinha que viesse escrita na altura real. Vale

lembrar que isto exigiria o biclave, caso em que a nota mais grave ficaria na primeira suplementar inferior (ou no espaço abaixo), enquanto a nota mais aguda ficaria no espaço externo à primeira suplementar superior. Ou então exigiria a clave de Dó, tecnicamente a mais adequada à situação, ou seja, de leitura quase idêntica à da clave de sol, sem a transposição.

Como a transposição não era indicada, sou tentado a crer que o timbre do violão talvez tenha enganado um pouco os ouvidos da época (século XVIII) e por via das dúvidas deixaram a escrita mais comum.

Também pode ser que tenham tido clareza sobre a altura real, mas optaram pela "facilidade" da clave de sol (só por ser a mais usada, provavelmente) e não consideraram importante indicar o fato. O qual, neste caso, certamente seria de conhecimento mais ou menos geral, dado que os músicos tinham de estudar escrita coral, como parte da formação básica. Vale lembrar que todos os exercícios de contraponto e fuga eram escritos no padrão coral.

De resto, muitas das decisões sobre o aspecto final da partitura vinham mesmo é dos editores. E estes pressionavam os autores a escreverem peças para principiantes (isso vende bem), ou seja, coisas fáceis. É possível que preferissem a clave mais comum por facilitar o aprendizado informal, diletante.

Finalmente, o violão talvez não fosse tão bem considerado, para merecer tanta atenção dos teóricos. Assim, os músicos foram registrando seus trabalhos sem muita preocupação com o rigor teórico.

Quanto à tablatura, a coisa é totalmente diferente. A tablatura dos séculos XV, XVI e XVII, até meados do XVIII, escrevia de modo prático, sem notas, para indicar as localizações das notas, não porque os músicos fossem ignorantes da leitura (em geral). Assim, indicavam com clareza as durações, embora não totalmente individualizadas para cada nota, ou seja, se duas notas fossem atacadas simultaneamente, isso era indicado, mas não havia a indicação específica de quanto duraria cada uma. Uma nota de outra voz, entrando em seguida, poderia dar a impressão de que "mataria" o acorde anterior. Ficava a cargo do intérprete analisar e decidir as sustentações polifônicas.

Tal escrita foi retomada hoje por muitos especialistas em música antiga (imenso *revival* europeu, você nem imagina o quanto se está tocando e gravando música europeia antiga na Europa e fora dela).

Mas a razão mais forte para o abandono que ocorreu no século XVIII foi provavelmente o fato de que a escrita padrão é universal, ou seja, ela registra o som e isto

torna possível ao músico de um instrumento ler as músicas de todos os demais. E com mais detalhes, como o mencionado das durações individuais.

No mencionado *revival*, não há qualquer proposta no sentido de que o músico deixe de estudar a escrita padrão.

Já a tablatura recém-adotada para violão e similares é pura demagogia: ela se apresenta como simples, leia-se "fácil", e na prática o que faz é "resolver" a parte fácil da leitura, que são as "bolinhas". A parte encrocada, por envolver entidades matemáticas, é a que codifica a métrica. Esta, sim, nos deu e continuará dando um pouco de trabalho.

E esta, ora vejam, esta a tablatura deixa pra lá. "Vai escutar até aprender, seu preguiçoso". Aí o incauto fica horas ouvindo até pegar o ritmo no ouvido. E não percebe que gastou muito mais tempo do que gastaria se tivesse estudado um pouquinho mais. E também não percebe que está preservando uma dependência de gravação ou professor, enquanto a leitura padrão o torna apto a aprender peças que nunca ouviu, totalmente inéditas. Amém.

A tablatura atual, esta que agora vêm botando como alternativa ("simples" e "fácil"), até mesmo em edições "bilíngues", considero mesmo é como um verdadeiro estelionato, venda de gato por lebre, enganação para faturar em cima da ignorância.

A única vantagem, nos casos de edição "bilíngue", é que a comparação das duas escritas pode em alguns casos ajudar o incauto a perceber que o diabo da leitura padrão, afinal, não é tão feio. Mas enfatizo: isto só vale para as edições em dupla-escrita e para estudantes um tanto especiais, os quais, com um pouquinho mais de informação, não precisariam de tal benefício: agarrariam logo um professor e deixariam de enrolação.

Entrevistado: Fábio Zanon.

Data: 1 nov. 2012. **Formato:** e-mail.

Você saberia me dizer quando se deu a escrita para o violão (guitarra) na clave de Sol uma oitava acima? No violão se usa o sistema partitura junto com tablatura? Se sim, quando e quem deu início a este modelo.

Olha, eu não tenho informações e fontes exatas para sua pergunta. A transição da tablatura para a escrita em partitura foi no final do século XVIII, da guitarra barroca para a guitarra de 6 cordas simples. Claro que existe música em partitura para alaúde (a *Paixão segundo S João*, de Bach, por exemplo), mas isso está longe de ser a norma. Mas eu não sei apontar com exatidão quem foi o principal responsável por isso, quem foi o primeiro a publicar um livro de instrução em forma de partitura. Eu suspeito que tenha sido ou o Padre

Basílio, ou o Ferdinand Ferandière. Acho que o primeiro autor significativo a escrever somente em partitura foi Francesco Molino. Parece que ainda havia quem tentasse escrever em clave de Dó ou em duas pautas, mas como o mercado editorial da época era constituído de amadores, a clave de sol deve ter prevalecido.

O sistema de partitura junto com tablatura, que eu saiba, usa-se majoritariamente em edições de música popular, como, por exemplo, a editora Mel Bay, mas isso faz-se há décadas. Acho que você deveria consultar um especialista, por exemplo, o Eric Stenstadvold, na Noruega, ou o Guilherme de Camargo aqui no Brasil.

Entrevistado: Gilberto Rezende.

Data: 06 ago. 2013. **Formato:** *Facebook*.

A Escola de Viola "Gaspar Corrêa" teve início no ano de 1981, correto? Pertencia à Fundação Cultural de Uberaba? Quem foi o primeiro professor?

O primeiro professor da Escola foi o Claudionor da Silveira. A Fundação foi montada realmente em 1981.

Entrevistado: Heraldo do Monte.

Data: 28 jul 2013. **Formato:** *Facebook*.

Consta no livro de Zuza, *A era dos festivais*, que no II Festival da Record, 1966, na música *Disparada*, o Trio Novo (Heraldo, Théo e Aírto) participou da eliminatória e da gravação do LP com as doze finalistas. Na final, por conta de uma turnê patrocinada pela Rhodia, o Trio foi substituído por Mancini, Ayres de Arruda e Edgar Gianullo. No mesmo ano, 1966, Jair Rodrigues lança o LP *O sorriso de Jair*, abrindo-o com *Disparada*; Tonico e Tinoco lançam um compacto contendo, no lado A, a música *Disparada*. Você se lembra de quais gravações desta música você participou tocando viola?

Olá Roberto, não tenho certeza, mas acho que nenhuma dessas. Abraço!

Entrevistada: Inezita Barroso.

Data: 22 out. 2013. **Formato:** entrevista²⁷⁴.

²⁷⁴ A entrevista com Inezita Barroso foi colhida através de seu produtor Aloisio Milani.

Você usa em sua viola a afinação em Sol (sol, ré, sol, si, ré – de cima para baixo), afinação que você conhece por “Cebolinha”, correto? O 3º par você afina em uníssono com as duas cordas encapadas (a mais grossa quando do par oitavado), certo? Essa maneira de encordoar a viola com o terceiro par em uníssono era comum entre os violeiros? Se sim, de qual região?

Exatamente. A “cebolinha” é uma afinação que aprendi com os colonos das fazendas de café dos meus tios no interior de São Paulo, sobretudo em Campinas e em Matão.

Entrevistado: Jairo Severiano.

Data: 17 ago. 2013. **Formato:** *Facebook*.

Sobre músicas com a temática sertaneja (antes de Cornélio Pires), o Corta-Jaca *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, gravado em 1912, com Risoleta & Eduardo das Neves, teria sido a primeira gravação? Você se lembra de quais foram as primeiras gravações de viola em 78rpm? Fala-se no meio da música caipira que foram produzidos 4.500 discos caipiras de 78rpm. É isso mesmo?

É provável que existam gravações de viola anteriores às séries do Cornélio Pires. Tendo em vista, porém, a escassez de informações nos discos da fase mecânica de nossa fonografia (1902/1927), a pesquisa de um assunto como esse exigiria a audição de uma infinidade de gravações, o que a tornaria impraticável. Então, o melhor que se pode fazer nesse caso é recorrer à ajuda de alguém que tenha um bom conhecimento dos discos dessa fase, como o ótimo pesquisador Nirez.

Entrevistado: Jairo Severiano.

Data: 18 ago. 2013 e 6 jan. 2014. **Formato:** *Facebook*.

Fala-se no meio da música caipira que foram produzidos 4.500 discos caipiras de 78rpm. O colecionador Marcos Negraes possui em torno de 4.200 discos. Você tem informação a este respeito?

Não tenho nenhuma matéria sobre a produção de discos caipiras, todavia, acredito que essa cifra (4.500) esteja um tanto exagerada. Na verdade, o número total de discos de 78rpm lançados no Brasil no período de 1927/1964 (fase eletromagnética) é de algo em torno de 28 mil. Talvez esses 4.500 refiram-se a faces de discos. A Odeon (gravadora que mais lançou 78rpm no Brasil) lançou no período cerca de 5.000 discos.

Utilizei a citação abaixo extraída de seu livro com Zuza. O que seria este surto expansionista da música caipira que aconteceria anos depois? “Seu sucesso com *Romaria* [Elis Regina] valeu assim como um toque antecipado do surto expansionista da música caipira além de suas fronteiras naturais, que aconteceria anos depois.” (1998, p. 235).

O verbete sobre “Romaria”, uma obra-prima no gênero, é praticamente todo do Zuza. Já o citado “surto expansionista da música caipira” refere-se, a meu ver, ao sucesso comercial da chamada ala “modernizadora” dos “xororós”, que continua em evidência até os dias atuais.

Entrevistado: Maestro Itapuã Ferrarezi.

Data: 12 e 13 jul. e 13 nov. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Como surgiu e onde surgiu o pagode?

Tião Carreiro já era meu amigo bem antes do seu sucesso nacional. Mais tarde, Tião Carreiro e Pardinho faziam uma temporada de *shows* em Maringá e região. No hotel paulista do meu amigo Júlio Gerônimo dos Santos, Dona Tunica, no quarto Tião com sua viola, eu com meu violão, quando Tião me disse que tentara criar um ritmo novo na viola em entrelaçamento com um violão, mas que os violonistas que conhecia até o momento não entendiam o espírito da ideia. Pedi então que tocasse pra mim o novo balanço. Por uns instantes, ouvi o repique da viola e não pensei duas vezes, complementei no violão com o ritmo latino, a Rumba Espanhola, e aí, meu caro, foi amor à primeira vista, casamento perfeito, e nasceu naquele encontro o gostoso Pagode.

Festejamos a criação do novo ritmo. Tião saiu radiante, voltou para São Paulo e pediu ao compositor Lourival dos Santos para compor uma música cuja métrica se encaixasse no Pagode. Lourival, iluminado, escreveu simplesmente o *Pagode em Brasília*, sucesso nacional.

Minha mudança para São Paulo já estava programada e incentivada pelo próprio Tião, não demorou a acontecer. E a partir daí, em São Paulo, ele não gravava mais sem a minha presença no estúdio com meu violão casado com sua viola.

Pormenor: Tião nunca disse publicamente que eu era seu parceiro na criação do pagode. Mas três meses antes de sua morte fui visitá-lo no hospital com João Miranda (escolhido para doar um rim ao Tião), Aurélio de Presidente Prudente e o Chicão, secretário do Tião. Para nossa surpresa, Tião nos chamou mais próximo dele, pegou minha mão e disse: quero que todos saibam que este moço é meu parceiro na criação do Pagode e nunca reivindicou o direito que tem nessa coroa. A emoção tomou conta do ambiente e, três meses depois, Tião faleceu.

Guardo boas lembranças dos momentos com Tião nas gravações e também numa temporada em que fiz vários *shows* cantando e tocando com ele, substituindo o Pardinho que se encontrava adoentado. Conheci o Tião em uma das suas turnês pelo Paraná, visitando a rádio cultura de Maringá, onde eu tinha programa, convidei para uma entrevista, aí nasceu a amizade.

Alguns violeiros denominam esta batida do violão no pagode de viola por Cipó-Preto. Essa denominação é sua?

Não é minha.

Por favor, mais uma pergunta sobre o ritmo "pagode". Sobre a gravação de *Pagode em Brasília*, no ano de 1960. Foi você quem fez a batida do violão? Você teria algo a dizer sobre esta gravação?

Olha, foi uma gravação normal como todas as outras. Inclusive, acredito que nem o Tião imaginou que aconteceria o que aconteceu com o *Pagode em Brasília*. São as surpresas agradáveis que a vida nos reserva.

Entrevistado: Marcos Negraes.

Data: 17 jan. 2014. **Formato:** e-mail.

Estou finalizado o capítulo sobre o avivamento da viola no Brasil. Sem querer te ocupar, penso apresentar uma estimativa do número de discos da cultura caipira, em 78rpm, produzidos no Brasil. Considerando duplas, instrumental, solistas, poesias, causos... Seria pertinente considerar entre 4.000 e 5.000 discos? Ou 3.000 e 4.000?

Há alguns anos eu fiz um levantamento, porém com toda a minha desorganização acabei por perder os dados. Lembro-me de ter juntado dentro do que considero o universo sertanejo, duplas, trios, duos, solos (Inezita, Ely Camargo, Dilu Mello etc.), declamações, humorísticos, desafios, instrumental (viola e sanfona), folias etc., algo próximo de 5.000 discos (aproximadamente 10.000 faces gravadas).

Observo que nesse total incluí até alguns sanfoneiros nordestinos como Luiz Gonzaga, Pedro Sertanejo, Zé Gonzaga, Gerson Filho, que participaram em gravações de duplas sertanejas etc., além de outros tais como Antenógenes Silva, Alberto Calçada, Mário Zan, Rielinho, Angelo Reale, Zé Bettio, Pirigoso, Zézinha etc.

Dentro desse "espectro musical", particularmente sinto-me seguro em afirmar que esse

número situa-se entre 4.000 e 5.000 discos de 78rpm.

Entrevistado: Miguel A. Azevedo (Nirez).

Data: 19 ago. e 7 nov. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Sobre a viola na música instrumental, você se lembra de quais foram as primeiras gravações em 78rpm?

Veja abaixo o apanhado que fiz:

GRAVAÇÕES MECÂNICAS:

“O Dandão”, canção gaúcha (?) Joaquim Lopes com viola - Odeon Record 120763 - 1913;

“Lembrança do Morro Negro”, canto gaúcho (?) Zeca Vidal com gaita (Moysé Mondadori), violão, viola e cavaquinho Disco Gaúcho 563 - 1914;

GRAVAÇÕES ELÉTRICAS:

“Lisboa-Rio”, marcha (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com violão Odeon 11142a – 14 jun. 1934 – H. X. Pinheiro chamava-se Henrique Xavier Pinheiro;

“Choro dos navegantes”, choro (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com violão - Odeon 11142b – 14 jun. 1934;

“Marcha dos poveros”, marcha (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola) com Caramés na guitarra – Odeon 11218a – 02 jan. 1935;

“Lenir”, valsa (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola) com Caramés na guitarra - Odeon 11218b – 02 jan. 1935;

“Campista”, choro (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com dois violões: Dilermando Reis e Luiz Bittencourt - Odeon 11253a – 04 jun. 1935;

“Esmeralda”, valsa (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com dois violões: Dilermando Reis e Luiz Bittencourt - Odeon 11253b – 04 jun. 1935;

“Marcha triunfal”, marcha (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com três violões: Nogueira, Lentini e Bittencourt - Odeon 11376a – 1 fev. 1936;

“Bandeirante”, choro (H. X. Pinheiro), H. X. Pinheiro (viola*) com três violões: Nogueira, Lentini e Luiz Bittencourt - Odeon 11376b – 1 fev. 1936;

“Maitaca”, polquinha do sul (De Moraes), De Moraes (viola sertaneja) Discobrás 0011b - 1960;

“Araponga”, rasqueado (Rielinho), Lauripe Pedroso (viola cabocla) RGE10279a – jan. 1961. Rielinho chamava-se Oswaldo Rieli;

“Luar do sertão”, toada (Catulo Cearense - João Pernambuco), Julião (viola) e conjunto - RCA Camden CAM1041b – mar. 1961.

(*) Não sei se seria realmente viola, talvez você saiba, pelo som, já que é um *expert* – pode ser a viola portuguesa.

Como você pode ver, tudo é posterior a Cornélio Pires. Dos anteriores, que são as gravações mecânicas, existem as referências, mas não se encontram as gravações.

Por favor, poderia me dizer de onde tirou esta informação de que Joaquim Lopes era violeiro?

Sinceramente, eu não sei de onde obtive essa informação, pois copio de discos de minha coleção, de discos de amigos colecionadores, catálogos de gravadoras, suplementos mensais das fábricas de discos, jornais, revistas e até de capas de discos.

Mas quero lembrar-lhe que as gravadoras confundem muito os instrumentos. Tenho encontrado violinistas que, quando vou ouvir, tratam-se de violonistas. Henrique Xavier Pinheiro, português que gravou alguns discos na Odeon com a viola portuguesa, aparece nos rótulos dos discos com apenas “viola”. É o mesmo caso do violista Gonçalves Dias, que acompanhava com sua viola portuguesa e nos rótulos vinha apenas “viola”.

Entrevistado: Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros.

Data: 28 out. 2012. **Formato:** *e-mail*.

Você saberia me dizer quando se deu a escrita para o violão (guitarra) na clave de Sol uma oitava acima? No violão se usa o sistema partitura junto com tablatura? Se sim, quando e quem deu início a este modelo.

Acho difícil responder a pergunta sobre o “8” abaixo da clave de sol.

Sobre a passagem da tablatura para a notação musical, o texto mais pleno que tenho é o seguinte: HECK, Thomas F. **Mauro Giuliani**: Virtuoso Guitarist and Composer. Editions Ophée: Columbus (OH – EUA), 1995.

No capítulo 5 deste livro, ele delineia um panorama da notação para violão (que foi assunto da sua tese de 1970, “A notação mensural e o violão – alguns aspectos da notação na obra de Giuliani”), ele cita o testemunho de Jean Jacques Rousseau (em 1768) sobre a transição da tablatura para a notação musical.

Envio a página escaneada (141), e repare que no fim da página (não nos rodapés), ele menciona um método francês que emprega ambos os sistemas.

Em relação à utilização de tablatura com notação musical, isso acontece com alguma frequência; tenho vários livros com os dois sistemas juntos.

Quanto às diferenças entre os dois sistemas, segue uma análise brevíssima das vantagens de cada um:

Representação visual mais automática – menos simbólica – TABLATURA.

Posicionamento topográfico dos dedos da mão esquerda – TABLATURA.

Notação específica para uma afinação – TABLATURA.

Notação genérica, que pode ser usada em muitos instrumentos – NOTAÇÃO MUSICAL.

Nível mais alto de informações para análises musicais ou harmônicas – NOTAÇÃO MUSICAL.

Clareza na notação das durações rítmicas – NOTAÇÃO MUSICAL.

Distinção mais precisa das vozes musicais (textura) – NOTAÇÃO MUSICAL.

Indicação de alturas – NOTAÇÃO MUSICAL.

Entrevistado: Rui Torneze.

Data: 27 out. e 25, 26 e 27 nov. 2013. **Formato:** Facebook.

Você poderia me explicar o que é “cipó-preto”?

Pois bem... quando comecei a “pinicar” a viola não se tinha professor por aí. Aprendi “olhando” meio que “enrustido”, pois se o violeiro percebesse que estávamos tentando aprender alguma coisa, a viola ia “pro saco”, literalmente. Quando comecei, esse nome “cipó-preto” já circulava. Nunca ninguém soube me explicar a sua origem e relação. Consultando os caipiras de plantão que aqui temos, vim a saber que o cipó-preto ou praguá (a planta mesmo, trepadeira), muito comum em toda a Mata Atlântica, é para o caipira um elemento de extrema importância. Na construção, onde os pregos e suas variedades são escassos, ele amarra e “junta” tudo: cercas, vigas, ripas etc. Além disso, com ele se fazem balaies, brinquedos, cestas e diversos utensílios domésticos. Pelo que sei, ele faz a “amarração”, se junta ao pagode, seja na viola ou no violão. É, pelo que eu saiba, o único ritmo da tradicional música caipira que se toca concomitantemente a outro. Acredito que possa ser esse o motivo de ser atribuído esse nome de “batismo” a esse ritmo. Já o ouvi em gravações antigas, muito mesmo antes da execução do pagode do jeito como o Tião Carreiro o estilizou. Ele (o cipó-preto) de fato veio a se amarrar e estruturar o ritmo do pagode.

Qual a média de violeiros para cada Orquestra? O rodízio, gente que sai e é repostada, é de, mais ou menos, quantos por cento? Existe um limite de violeiros por Orquestra?

Pelo que tenho observado a média atual de violeiros em cada corporação gira em torno de 25 músicos, porém existem localidades nas quais esse contingente é facilmente ultrapassado, como na OGVC – Orquestra Gaúcha de Viola Caipira, com aproximadamente 50 integrantes, na OPVC – Orquestra Paulistana de Viola Caipira, hoje com 65 integrantes, e na OLVC – Orquestra Londrinense de Viola Caipira, com 35 elementos.

Percebemos que quanto mais antiga a orquestra, o *turnover* é inversamente proporcional, talvez pela fortidão dos laços e objetivos comuns que cada grupo vai incutindo nos seus membros, tornando-se muito baixa a rotatividade de pessoas. No caso da Paulistana temos ainda muitos membros fundadores, de 16 anos atrás, e conforme vamos avançando vamos só somando mais e mais companheiros.

Desconheço entre as orquestras procedimentos que limitem o número de integrantes. Pode ser que o espaço físico de ensaio seja um fator limitante, mas sabe como são os brasileiros... para tudo se dá um jeitinho.

Geralmente boa parte dos músicos são honorários, ou seja, possuem outras profissões e participam da agremiação musical por *hobby*. Sendo assim, quando há apresentações, principalmente no meio da semana, nem todos podem estar presentes. Para um grupo pequeno e de limitados participantes, corre-se o risco de não haver, para essas ocasiões, *quorum* suficiente.

Um ponto muitíssimo interessante a ser considerado, talvez o mais importante de tudo, o qual temos observado com bastante frequência: a prática da viola em grupo tem resgatado não só o uso do instrumento, mas principalmente recuperado os valores e o modo de vida correto, simples, autêntico e tradicional comum aos brasileiros do passado. Os valores de nossos pais e avós, hoje aviltados de maneira sistemática pela invasão de nossos lares por costumes alheios à nossa cultura, veiculados pelas mídias televisivas, e mais atualmente pela *Internet*, presente principalmente em grandes conglomerados urbanos.

Houve inúmeros casos aqui na Paulistana de garotos chegarem com roupas, aparências e indumentárias esquisitas. Isso sem falar no aspecto comportamental, aqueles que chegam e não cumprimentam ninguém, vocabulário pobre e inadequado, de atitudes individualistas e pouco expressivos. Sempre é só uma questão de tempo, a convivência com os violeiros velhos, simples, mas sempre muito bem humorados, a capacidade técnica dos violeiros mais novos e a humildade deles em compartilhar seus conhecimentos vão aos poucos promovendo ajustes “de cidadania”, por assim dizer, nesses jovens que não tiveram dentro de seus lares

oportunidades de conhecer um mundo muito melhor, o qual não passa nas programações vespertinas da TV.

Para os mais velhos que chegam, aí sim o fechamento desse encontro tem sido muito significativo. Quando pusemos em nosso repertório a música “Casa de Barro”, de autoria de Xavantinho e Cláudio Balestro, cuja última frase diz: “sabe seu moço, esse mundo é uma escola, a enxada é a viola e o roceiro sou eu!”, muitos de nossos caipiras aqui se puseram em lágrimas e perceberam que inconscientemente a viola que hoje empunham é o último elo que possuem com a terra de fato, substituindo a enxada de outrora. Muitos desses ao dividir o palco em algumas ocasiões com seus ídolos, como Inezita Barroso, Pedro Bento e Zé da Estrada, entre tantos, se sentem recompensados pela vida, pela reviravolta que sua vida teve.

É a viola como fator de promoção humana! Olha que isso é fato! Acontece aqui todos os dias! Graças a Deus!

O que é para você uma Orquestra de Viola?

Para mim o movimento das Orquestras de Viola é a ação responsável pela grande reviravolta da popularização e retomada desse instrumento que há alguns anos atrás pouco se via, pouco se sabia e que quase ninguém tocava.

Por si só a cultura caipira, que enraíza as nossas bases de ser, de se relacionar, sempre foi congregacional, festeira e social. Esse instrumento, símbolo dessa cultura veio por si só a catalisar, dentro do cadinho denominado orquestra de viola, esses valores à flor da pele de muitas comunidades, estejam estas no interior ou nas grandes capitais.

Através das orquestras, a disseminação do estudo e da prática da viola caipira vem crescendo de forma exponencial. Dentro do ambiente das orquestras fica nítida a necessidade de estudo, de aprendizado contínuo, da aquisição de melhores e mais adequados instrumentos, propiciando-se assim, também, campo amplo de trabalho e desenvolvimento de novos construtores.

Dentro de uma orquestra de violas convivem e tocam juntos tanto grandes talentos e virtuosos como músicos mais simples e singelos, que, no entanto, convivem e contribuem com o que têm de melhor a oferecer, em perfeita simbiose em relação aos resultados a serem obtidos. Geralmente os mais jovens, sempre propensos a atuarem como solistas, cheios de energia e vivacidade, assim o fazem, enquanto os mais velhos, detentores do conhecimento de todo o repertório cantado, se unem aos moços, trabalhando em conjunto. Essa vivência, na maioria das vezes reflete-se numa melhor convivência em casa, unindo gerações diferentes, diminuindo as diferenças, melhorando as relações.

Tentamos fazer na OPVC, além de tudo isso, uma valorização do músico e do instrumento ao mesmo tempo, abordando repertório mais ousado, comum a orquestras sinfônicas, para quem sabe mudar a opinião daqueles que ainda acreditam que viola caipira é coisa de gente atrasada, sem instrução. Hoje a maioria de nossos clientes são grandes empresas, de todos os setores da economia, a maioria do agronegócio, atuamos em congressos, feiras, exposições, lançamento de produtos, muitos buscando associar ao seu produto a tradição, a nobreza e a perenidade de nossas raízes.

Você saberia me dizer quando e onde surgiu a primeira Orquestra de Viola no nosso país?

Não sei bem dizer qual a mais antiga. Sei que a orquestra de Violeiros de Osasco é muito antiga. Apesar do nome “orquestra”, funciona mais como um “coral sertanejo”, com vários instrumentos como viola, violão, sanfona e muitos cantadores que cantam ao mesmo tempo em uníssono ou com algumas variações, muitos desses não tocando nenhum instrumento, só cantando. Guarulhos antigamente tinha uma orquestra de violeiros nesse mesmo padrão, onde surgiram Pena Branca e Xavantinho, Ronaldo Viola, entre outros. Tenho uma capa de *LP* com a foto dessa orquestra, na qual dá para identificar esses violeiros que depois se tornaram famosos.

Na Orquestra Paulistana e nas demais orquestras onde você atua a afinação utilizada é sempre a Cebolão em Mi?

Nas orquestras que auxiliamos e na Paulistana a afinação é sempre cebolão em E. Caso fosse solicitado para prestar consultoria em uma outra orquestra cuja afinação fosse outra eu não interferiria, obviamente. Cheguei a encontrar no ano de 2012 a Orquestra Londrinense de Viola Caipira utilizando a afinação cebolão em D, mas já estavam migrando para E, devido ao fato de a maioria do material disponibilizado estar em cebolão em E, além do que, as violas “de fábrica”, mesmo utilizando cordas customizadas à afinação cebolão em D, dão a impressão de não ficarem bem timbradas.

As violas que os músicos tocam todas são de dez cordas em cinco ordens duplas? Nestas violas, quais são os pares oitavados e quais os uníssonos?

Sim, violas de dez cordas com cinco pares duplos, sendo os pares 1 e 2 uníssonos e o 3º, 4º e 5º oitavados.

A sua regência é feita tocando a viola. É verdade que você utiliza sua viola afinada uma oitava abaixo?

Nem sempre reajo tocando viola. Quando executamos músicas instrumentais ocupo-me somente com a regência, pois a Paulistana já possui uma dinâmica musical apurada e devido a isso a regência se faz de extrema valia para se trabalhar as nuances musicais, os fortes e fracos, os ralentados etc, dando-se ênfase à interpretação da peça em todos os seus detalhes.

Quando peças populares, sim, toco a Violona, uma viola de dez cordas que soa exatamente uma oitava abaixo da afinação tradicional em cebolão em E, ou se tiver um músico capaz (atualmente, quem mais toca a Violona é o Gabriel Maia, excelente violeiro).

Neste caso, como é a afinação que você utiliza, a disposição das cordas (pares oitavados e uníssonos) e qual a calibragem das cordas?

A Violona nasceu da necessidade de se colocar um pouco de “grave” nos timbres da OPVC. O *luthier* que acatou a minha concepção foi o Sr. Antônio Jiacomini, que se utilizou de uma forma de violão, que cinturou para se parecer mais com uma viola, valendo-se também de uma escala de violão (640 mm).

Ela é encordoada da seguinte maneira:

1º par: Mi uníssono, utilizo 2 cordas grossas do 4º par da viola comum (nota mi), 0,24;

2º par: Si uníssono, utilizo 2 cordas grossas do 5º par da viola comum (nota si), 0,29;

3º par: Sol# oitavado, sendo que a mais aguda utilizo a 3ª grossa da viola comum (0,20) e a mais grave uma 5ª corda de violão;

4º par: Mi oitavado, sendo que a mais aguda utilizo a 4ª grossa da viola comum (0,24) e a mais grave uma 6ª corda de violão;

5º par: Si oitavado, sendo que a mais aguda utilizo a 5ª grossa da viola comum (0,29) e a mais grave uma 7ª corda de violão 7 cordas.

A partir de 2014 a Rozini vai começar a produzir a Violona em escala industrial, vislumbrando a princípio sua utilização em Orquestras de Violas, mas muitos músicos violeiros que já tiveram contato com ela aprovaram sua sonoridade e gostaram da ideia, como tive a oportunidade de mostrar para o Almir Sater num *show* que realizamos juntos.

Como você definiria o instrumento Viola Caipira?

Considero a Viola Caipira mais que um simples instrumento musical. É impressionante como a música que sai dela consegue congrega as pessoas, juntar ideais e ser o centro de grandes movimentos, não só musicais, mas sociais hoje em dia principalmente.

Usando uma frase que ouvi do Paulo Freire, “o sertão mora dentro do bojo da viola”.

Sua arte está disseminada na rua, nas mãos dos violeiros, sendo assim, para aprendê-la de fato, todos os seus truques, suas manhas, seus toques, devemos andar muito, ver muito violeiro tocando. Na moda *Padecimento*, do Carreirinho, em um dos versos ele fala “aprendi [a viola] com violeiro *véio*, que fazia moda *impossíve*, mas eu sou um violeiro novo, mas também quero ser *terríve*”.

E como o mundo é muito grande vamos viver e não vamos aprender tudo.

Você está ligado (consultor, direção, curador etc.) a quantas Orquestras (quais estados)?

No Rio Grande do Sul: Orquestra Gaúcha de Viola Caipira (Sapiranga);

Paraná: Orquestra Paranaense de Viola Caipira (Cascavel); Orquestra Londrinense de Viola Caipira Isaías Sávio (Londrina);

Minas Gerais: Orquestra Viola em Noite de Lua (Uberlândia);

Mato Grosso do Sul: Orquestra Corumbaense de Viola Caipira (Corumbá);

São Paulo: cidades – Andradina, Guarulhos, Mairiporã, Atibaia, Bragança Paulista, Bom Jesus dos Perdões, Nazareth Paulista, Piracaia, Joanópolis, Bragança Paulista, Pedra Bela, Pinhalzinho, Tuiuti, Jundiá, Monte Alegre do Sul, Mogi Guaçu, Mogi Mirim, Itapira, Socorro, São José dos Campos (lá atuou como regente há mais de sete anos).

Entrevistado: Théo de Barros.

Data: 26 e 27 jun. 2013. **Formato:** e-mail.

Com respeito à música *Disparada*, no II Festival da Record, em 1966, consta no livro de Zuza, *A era dos Festivais*, que o Trio Novo participou da eliminatória e da gravação em estúdio. Na final, o Trio foi substituído por Edgard Gianullo (violão), Ayres de Arruda (viola caipira) e Manini na percussão. É isso mesmo?

Nós tínhamos um contrato com a Rhodia. Fizemos a primeira apresentação e depois fomos viajar pelo Brasil. Quando a notícia do primeiro lugar chegou, nós estávamos em Natal, no Rio Grande do Norte. Antes de viajar, nós ensinamos aos ilustres substitutos o que fazer.

Como foi o processo de composição e de arranjo desta música? Interessa-me o arranjo da viola, principalmente a introdução.

Quanto à composição, o Vandr me apresentou uma letra quilomtrica. Em trs noites, ns reduzimos o tamanho da letra e eu fiz a msica.

Como foi a participao do Trio Maray? Somente nos vocais ou eles tambm tocaram algum instrumento?

O Trio Maray a princpio cantava e tocava instrumentos de percusso, como timba e afuch. Na final, eu no me lembro bem se eles s cantaram ou se tocaram tambm.

Na final do Festival (postada no *YouTube*) no se ouve o som do violo, somente o som da viola e da percusso? O violo ficava dobrando a viola?

No. A foi falha do Zuza, que era o tcnico de som. O violo fazia a batida que no ano seguinte serviu para o “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam.

O Heraldo colaborou no arranjo ou voc j chegou com a ideia fechada, inclusive com a introduo?

A introduo foi um pouco minha e um pouco do Heraldo, assim como aquela ponte de acordes a cada duas estrofes. A ideia de comear num andamento mais lento foi do Hilton Accioly (Trio Maray). O “achado” do Jair Rodrigues tambm foi obra do Hilton.

Entrevistado: Verglio Artur de Lima.

Data: 13 mai. 2013. **Formato:** *e-mail*.

O comprimento da corda vibrante da viola, de 58cm, foi voc quem determinou ou tirou de um outro instrumento?

Em 1980 a viola tinha pouca visibilidade. Meu irmo Venicio, morando nos *USA* e sabendo do meu interesse no assunto, me enviou cpia de um programa de uma apresentao musical feita na Universidade de Illinois (onde ele fazia seu PhD) de um msico brasileiro patrocinado pelo Itamaraty: Renato Andrade.

Pouco tempo depois, fiquei conhecendo o Renato em BH atravs de violonistas clssicos que eram ento meus principais clientes de reparos e restauraes. Ele me trouxe uma viola SOROS (feita pelos irmos Soros, ex-funcionrios da Del Vecchio) reclamando de problemas de afinao. Refiz a diviso da escala de comprimento total 580mm. Vieram at minhas mos violas TONANTE que tinham escala de 600mm e at mais. Estas arrebetavam as cordas facilmente e era impossvel afinar em E. Algumas IZZO com escalas mais curtas de

560, meia regra e algumas de QUELUZ com escala até 530 que ficavam frouxas as cordas e trastejavam muito. Em 1984/1985 fiz minhas primeiras violas e resolvi começar adotando um comprimento médio que era aquele da viola do Renato Andrade, 580mm. As cordas que melhor se adaptavam para E naquela época eram as TOURO.

Eu pretendo apresentar fotos e medidas de algumas violas antigas. Violas referenciais. É possível a partir de fotos e de medidas do instrumento se construir uma réplica bem aproximada? Quais as medidas essenciais de um instrumento?

Certamente que se pode copiar a aparência (isso é o mais fácil). Porém, o funcionamento (aspectos da sonoridade, tais como volume e timbre) é afetado grandemente por itens tais como as espessuras das peças (tampa, fundo e laterais) assim como a posição das partes estruturais que reforçam internamente. Isso sem falar na escolha e tratamento dado à madeira antes de se construir, o que pode mudar todo o resultado final do instrumento.

P.S.: Claudio Alexandrino, de Betim/MG, é possuidor do maior acervo de Violas antigas de que tenho notícia. Mais de 150 violas desde o final do século XIX até hoje.

Entrevistado: Zuza Homem de Mello.

Data: 11 jul. 2013. **Formato:** *e-mail*.

Com respeito à música *Disparada*, no II Festival da Record, em 1966, consta em seu livro *A era dos Festivais* que o Trio Novo participou na eliminatória e na gravação em estúdio. Na final, o Trio foi substituído por Edgard Gianullo (violão), Ayres de Arruda (viola) e Manini (percussão). Como foi a participação do Trio Marayá? Somente nos vocais ou eles também tocavam algum tipo de instrumento?

O Trio Novo estava viajando pelo nordeste no show da Rhodia com Vandrê. Onde a substituição. Trio Marayá só no vocal.

Na final do Festival (postado no *YouTube*) não se ouve o som do violão. Praticamente o que se ouve é o som da viola e o da percussão. Você era o técnico de som desta final? Foi proposital a ênfase no som da viola caipira?

Sim, era o técnico de som. Os dois instrumentos entravam pelo mesmo microfone como se vê. A viola é predominante por ser mais penetrante, mais aguda, cordas duplas e de aço. Repare que na introdução o violão não entra.

ANEXO A – Manuscritos dos sete prelúdios de Ascendino Theodoro Nogueira

Na comparação destes manuscritos de Ascendino Theodoro Nogueira com a gravação realizada por Carlos Barbosa Lima, em 1963, no *LP Viola Brasileira*, pela gravadora Chantecler, verificamos algumas diferenças entre o que está escrito e o que foi tocado.

Prelúdio nº 2, compasso 31: na gravação a divisão rítmica está diferente do manuscrito.

Prelúdio nº 5, compasso 24: na gravação se ouve a nota ré sustenido, sendo que no manuscrito consta a nota ré natural; compassos 55 e 57, na gravação a divisão rítmica está diferente do manuscrito.

Prelúdio nº 6, compasso 53: na gravação se ouve a nota lá natural, sendo que no manuscrito consta a nota lá sustenido.

Sobre estas modificações temos duas suposições: 1) o compositor pode ter acompanhado a gravação dos prelúdios e anotado estas modificações em algum manuscrito que não este que temos em mão; 2) o compositor depois de ter ouvido a gravação fez modificações que foram incorporadas a estes manuscritos que aqui estão. Na minha gravação, segui exatamente o que consta nos manuscritos (*Viola de Arame – Composições Brasileiras*, Viola Corrêa, 2013).

VIOLA BRASILEIRA

- 1) LENTAMENTE
- 2) BEM RITMADO
- 3) LENTO-ANIMADO-LENTO
- 4) VAGAROSO
- 5) VIVO
- 6) MODERADO-LIGEIRO

6 PRELUDIOS (nos modos da Viola)

— 1962 —

MÚSICA DE A. THEODORO HOQUEIRA

SERIE DE ACORDES USADOS PELOS VIOLEIRAS DE S. PAULO, MINAS E GOIÁS

Preludio nº 1 MUSICA de
A. Theodoro HOQUEIRA

Lento $\text{♩} = 46$

p y carne/vulha *--- T.P. m.a*

Violoncello

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

mf

all

Copyright - 1962 - A. Theodoro HOQUEIRA - Brasil

Prelúdio nº 2 MUSICA DE
BEM RITMADO A. Theodoro ROQUEIRA

Violão

06 *Rasq.* *Pont.* *Rasq.* *Pont.*

13 *

19

25 *cresc.*

31 *

37 *Pizz.*

44 *natural*

53 *pp*

Copyright - by A. Theodoro Roqueira - Brasil

* Barbaez de frente

Preludio nº 3

Musica de

Lento $\text{♩} = 46$

A. Theodoro HOQUEIRA

Violon

05

Animado $\text{♩} = 88$

10

36

22

28

33

42

nall - - -

Lento $\text{♩} = 46$

Copyright - A. Theodoro HOQUEIRA - Brasil

Preludio nº 4 Musica de
Vagarosa $\text{♩} = 60$ A. Theodoro Hoqueira

15
19
24
29
34

Copyright - by A. Theodoro Hoqueira - Brasil

Vivo 1. 96

Preludio nº 5

Musica de
A. THEODORO HAQUEIRA

Viola

05

Pont.

09

14

19

24 *

30

COL. 117

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is numbered 35, 40, 45, 50, 56, and 61. It includes a copyright notice and a handwritten note at the bottom.

Copyright - by A. Theodoro HUGUEIRA - BRASIL.

compasso 55 e 57 (CBL fog y outra densa)

Musica
Preludio nº 6 A. Theodoro Hoqueira

Moderado $\text{♩} = 80$

Ligeiro $\text{♩} = 88$

Copyright - 1962 - A. Theodoro Hoqueira - Brasil

* CBL faz la natural

Preludio n.º 7 para Viola Brasileira
21-5-1963

Musica de
A. Theodoro J. Queiroz

Bem-Chorado $\text{♩} = 54$

Viola

05

11

35

Handwritten musical score for a brass instrument, featuring five systems of staves with notes, rests, and performance markings.

System 1 (Measures 19-23):
Measure 19: *mf*
Measure 21: *animado e cresc.*

System 2 (Measures 24-27):
Measure 26: *dim.*

System 3 (Measures 28-31):
Measure 28: *2*
Measure 30: *3*

System 4 (Measures 32-36):
Measure 32: *p*
Measure 34: *3*
Measure 35: *3*
Measure 36: *3*

System 5 (Measures 37-40):
Measure 38: *rall.*

Copyright - 1968 - by A. Theodor Hagmann - Brazil

ANEXO B – *Prelúdio em MI*²⁷⁵ – partitura na íntegra da composição de Jorge Antunes e texto do autor sobre a obra

Texto sobre *Prelúdio em Mi* de Jorge Antunes pelo compositor.²⁷⁶

PRELÚDICO EM MI PARA VIOLA CAPIRA | *Por Jorge Antunes*

A obra foi composta em 1984, sob encomenda do violeiro Roberto Corrêa. À época, o músico ainda lutava para impor a presença do instrumento nos círculos da música de concerto. Lembro-me de que Roberto veio ao apartamento em que eu morava, em Brasília, na quadra 107 norte, para fazer-me o pedido e me mostrar as possibilidades sonoro-musicais da viola.

Lembro-me de seu discurso: queria que compositores eruditos escrevessem para seu instrumento. Ele havia feito o mesmo pedido ao Claudio Santoro, compositor que também morava na quadra 107. Eu me interessei muito e escrevi a peça nova, o que, parece, não aconteceu com Santoro. Roberto tinha sido meu aluno na UnB. Sua história tinha alguma semelhança com a minha, porque também ele fizera o curso de Física. Emprestou-me uma viola e durante uma semana pesquisei o instrumento. Nasceu um prelúdio, um tanto quanto complexo, em que explorei a série harmônica de mi, desenvolvendo novas técnicas de execução não tradicionais para o instrumento. | *Brasília, junho de 2011.*

²⁷⁵ O compositor não anotou no original o significado do símbolo referente à percussão com o chocalho de Cascavel. A notação manuscrita é de minha responsabilidade. Sobre isto conversei em janeiro de 2014 com o compositor, que me autorizou a fazê-lo alegando que, como a música era para mim e ele já tinha me explicado pessoalmente o efeito, acabou se esquecendo de anotar o significado do símbolo.

²⁷⁶ Texto publicado no encarte do *CD Viola de Arame - Composições Brasileiras*, Roberto Corrêa, Viola Corrêa, 2013.

JORGE ANTUNES

PRELÚDICO EM MI

VIOLA CAÍPIRA

SISTRUM

A ROBERTO NUNES CORREA

PRELÚDIO EM MI

PARA VIOLA-CAPIRA

 JORGE ANTUNES
1984

Afinação inicial

: chocalho de cascavel entre os dedos anular e mínimo

(♩ = 132)

30" *polpa*

2 *mf gliss.* *p* *SIMILI-----*

15" *polpa sempre* *ppp* *ff* *SIMILI-----*

20" *(ff)* *p* *SIMILI-----*

30" segue polpa

gliss.

ppp ff

Afinação final e definitiva

	5	4	3	2	1
First Staff					
Second Staff					

segue "due corde"
(com a oitava)

Tambora (i)
(sulla Roseta)

segue ff

simili----

IMPROVISAR LIVREMENTE COM O MATERIAL DADO, MANTENDO CONTINUAMENTE O RITMO ♩=132

The exercise is enclosed in a large rectangular frame. It consists of four musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above each staff is a diagram of a musical instrument, likely a xylophone or maraca, with a curved line indicating a stroke. The first staff begins with a dynamic marking 'p' and a 'i' above the first measure. The second staff features a sequence of notes with sharp signs. The third staff shows a sequence of notes with sharp signs. The fourth staff includes a series of arrows indicating a sequence of notes, followed by a dashed line and a final sequence of notes. The notation is designed for improvisation while maintaining a constant tempo of 132 beats per minute.

60''

DECRESCENDO NO FINAL

(♩ = 72)

sulla Roseta

sul ponticello

*a metà corda
(12^a casa)*

gliss.

gliss.

f sempre

(♩ = 96)

gliss.

f sempre

The first system of musical notation consists of two staves. Above the first staff are two guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a barre on the first fret with notes on strings 1, 2, and 3. The second diagram shows a barre on the first fret with notes on strings 2, 3, and 4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The second staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a circled '4' and a circled '5' below it.

The second system of musical notation consists of two staves. Above the first staff are two guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a barre on the first fret with notes on strings 1, 2, and 3. The second diagram shows a barre on the first fret with notes on strings 2, 3, and 4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The second staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a circled '4' and a circled '5' below it.

(♩ = 44)

The third system of musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The second staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a circled '4' and a circled '5' below it. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

First system of a musical score for guitar. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Above the system, there is a small diagram of a guitar fretboard showing the positions of the first three fingers (index, middle, ring) on the first three frets of the first string.

(♩ = 48)
senza accentuazioni

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *p sempre* (piano sempre) dynamic marking.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *p sempre* dynamic marking.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *p sempre* dynamic marking.

con accentuazioni

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *p sempre* dynamic marking.

Sixth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note chords, each marked with an accent (>) and a fingering of 6. The lower staff contains a series of eighth-note chords, each marked with a fingering of 6. The system ends with a double bar line and a *p sempre* dynamic marking.

senza accentuazioni

con accentuazioni

B

senza accentuazioni

UNA CORDA 6

6

simili

DUE CORDE

UNA CORDA

⑤

DUE CORDE

« PAGODE »

11

The musical score is written for guitar and consists of four systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody line with notes, rests, and dynamic markings (accents > and slurs). The bass staff contains a chordal accompaniment with chords and single notes. There are also guitar-specific notations, including fretboard diagrams showing fingerings and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The page is numbered '11' in the top right corner.

ANEXO C – Texto *Viola brasileira ou viola caipira*, por Biaggio Baccarin, em 18 de abril de 2008²⁷⁷

VIOLA BRASILEIRA OU VIOLA CAIPIRA

Por Biaggio Baccarin

Ascendino Theodoro Nogueira, ou apenas Theodoro Nogueira, paulista de Santa Rita do Passa Quatro, nasceu aos 9 de outubro de 1913 e faleceu em São Paulo, capital, aos 4 de outubro de 2002. Foi autor de obras para piano, concertos para vários instrumentos, sinfonias, canções, todas com raízes nacionais. Dentre elas, destacam-se o “Concertino para Viola Brasileira e Orquestra de Câmara” e os “7 Prelúdios” para solo do mesmo instrumento. Estas obras valem por seu conteúdo e pela originalidade, tendo em vista que foi a primeira vez que um compositor de música erudita escreveu especialmente para a viola, até então considerada sem qualquer recurso, a não ser para a moda de viola, servindo para acompanhar duplas caipiras. Nogueira provou que a viola simples pode chegar às salas de concerto.

A ideia dessas composições nasceu de vários bate-papos na sala do escritório do autor desta nota (na época eu era diretor artístico da Chantecler). Ele perguntou se eu gravaria a obra. A resposta foi positiva. Passado algum tempo ele retornou ao meu escritório com a informação de que a obra estava pronta – UM CONCERTINO PARA VIOLA CAIPIRA E ORQUESTRA DE CÂMARA e mais 7 PRELÚ-

²⁷⁷ Texto publicado no encarte do CD *Viola de Arame - Composições Brasileiras*, Roberto Corrêa, Viola Corrêa, 2013.

DIOS para viola caipira solo. Disse mais: “já falei com o maestro Armando Belardi para reger a Orquestra.” E a viola caipira? “Antônio Carlos Barbosa Lima vai ser o solista de viola caipira.” Na época, por volta de 1964, Barbosa Lima já era um consagrado concertista de violão. Tudo pronto para a gravação, fomos para o estúdio da Gravodisc, que tinha e tem a melhor acústica, porque ainda está em plena atividade. A gravação não durou mais de três horas. No dia seguinte, Barbosa Lima gravou os prelúdios. Aí aconteceu um incidente de percurso, tendo em vista que até então a viola não tinha intimidade com a música erudita. Era arriscado lançar o disco, *long-play*, com o título de viola caipira, por que poderia não ser bem recebido pela crítica e pelos apreciadores do gênero clássico. Sugeri, então, denominar o instrumento de VIOLA BRASILEIRA. Nogueira aceitou de pronto. Na contra capa assinada pelo saudoso professor Rossini Tavares de Lima, ele iniciou o texto com as duas palavras – Viola Brasileira ou Caipira. Passados mais de 40 anos, eu não mudaria de ideia, porque, embora seja um instrumento que recebemos de Portugal, transformou-se em um instrumento tipicamente brasileiro, em face da sonoridade própria dada pelo caipira. Portanto, é viola brasileira mesmo. O concertino foi lançado no Teatro Municipal de São Paulo, com a orquestra sinfônica do Teatro e solo de Barbosa Lima. Esta foi a primeira vez que a viola caipira entrou no palco do Teatro.

Agora, os “7 Prelúdios” acabam de receber nova interpretação por grande músico, compositor, maestro e profundo estudioso da viola caipira. Trata-se de ROBERTO CORRÊA, que dispensa maiores comentários, em face do trabalho que vem desenvolvendo não só como professor na Escola de Música de Brasília, mas também como concertista e criador de um alentado método para viola caipira. A viola deixou de ser um instrumento típico de nossos caipiras, para entrar nas universidades e salas de concerto. Agora resta ouvir as interpretações de Roberto Corrêa em CD digital.

São Paulo, 18 de abril de 2008.

ANEXO D – Texto *A viola brasileira na sala de concerto* por Carlos Barbosa Lima em 8 de março de 2010²⁷⁸

• **A VIOLA
BRASILEIRA** •
**NA SALA
DE CONCERTO**

Por Carlos Barbosa-Lima

A viola brasileira é o instrumento musical mais representativo da cultura interiorana do Brasil, fazendo parte da vida do homem do campo e tendo migrado com este para o cenário urbano.

Tomei contato com esse instrumento tão brasileiro, em pleno desabrochar de minha carreira de músico violonista, através do compositor paulista Maestro Theodoro Nogueira, que, fiel às tradições musicais de suas origens e sendo ainda um dos propulsores do movimento nacionalista impulsionado por Villa Lobos, decidiu elevar a viola brasileira às salas de concerto.

Em 1962, Theodoro me convidou a participar desse projeto, que de pronto me conquistou, e terminamos por desenvolvê-lo em conjunto, contando com o apoio da Gravadora Chantecler. Inicialmente, a ideia era compor os “Prelúdios nos Modos da Viola”, sete no total, em que esse grande mestre explorou com criatividade os recursos polifônicos deste instrumento, recriando ambientes que variam do religioso ao laico, de expressões individuais do homem brasileiro a eventos tradicionais em que a música é fielmente expressada na viola.

²⁷⁸ *Idem.*

A polifonia contrapontista de Nogueira foi muito efetiva e, para a execução das peças, apliquei a técnica do violão clássico, adaptando-a às cordas duplas da viola, com um resultado claro das vozes que ora se intercalavam, ora soavam simultaneamente, apresentando um colorido todo especial provocado pela sonoridade das cordas afinadas em oitavas. Os rasgueados, sobretudo nas obras de caráter rítmico, fazem este instrumento alcançar uma dinâmica maior, muito especial.

Incentivado pela boa receptividade ao projeto, o Maestro concebeu também uma obra de maior porte, o “Concertino para Viola Brasileira e Orquestra de Câmara”, em três movimentos, projetando as raízes culturais do Brasil em uma estrutura clássica. Exprimiu nessa obra o caráter de seu instrumento solista, que é ao mesmo tempo tão brasileiro na tradição e europeu nas origens clássicas da música ocidental, descendente que é da Vihuela Espanhola Renascentista. Nogueira utiliza elementos temáticos ao estilo Beethoveniano, com desenvolvimento e sempre conectado a diferentes motivos reconhecíveis na peça.

Tive o prazer não somente de participar do processo, mas também de poder estreitar essas obras únicas, que valorizam as raízes da cultura musical de nosso país, e tenho a mesma satisfação ao entrar em contato com o trabalho de Roberto Corrêa. Theodoro conduziu a viola à sala de concerto e Corrêa a introduz agora no mundo acadêmico das universidades de música.

Corrêa é ainda um virtuose deste instrumento, cumulando em seu trabalho a função de formar alunos e público ouvinte, tarefa essa muito importante para a preservação do Patrimônio Cultural Imaterial de nosso povo, contido também na música de viola.

São Paulo, 8 de março de 2010.

ANEXO E – Carta recibo da viola de Queluz/MG (1969), por Maria José Milagres Marcenes (1999)

Receti do Sr. Roberto Correa, a quantia de R\$ 800,00 (oitocentos reais), referente ao pagamento pela compra de uma viola que a mim pertencia. Viola esta, fabricada pelo Sr. Eduardo Braga de Souza, sob encomenda, em 1969.

Eduardo Braga de Souza era filho de José de Souza Dias, que adotou o nome de Salgado pela compra de título de Coronel Salgado.

A viola em questão me pertence desde 1969 e por depoimentos da família, foi a última viola a ser fabricada pelo Sr. Eduardo.

Comelheiro Lagarte, 22 de outubro de 1999.

Maria José Milagres Marcenes.

P.S. Aguardo uma cópia de sua CD.

Endereço: Maria José

Rua André Rodrigues Silva, bloco 08. apto 104

Campos Elégios.

Com. Lagarte. 36.400 000

Esta viola ele teve muito sucesso. Foi ficando muito valor estimado.

ANEXO F – Transcrição musical das vozes e dos instrumentos musicais das toadas de Companhias de Reis do município de Uberaba, Minas Gerais (1996)

Pesquisa que realizamos sob encomenda do Arquivo Público de Uberaba²⁷⁹.

Algumas observações sobre a escrita e particularidades dessas duas folias:

As vozes soam uma oitava abaixo do que está escrito e as notas alcançadas pela 5ª e pela 6ª vozes não são emitidas em falsete; todas as folias apresentam uma parte instrumental tanto para a introdução do *cantorio* como para a finalização; as caixas entram somente na resposta, de acordo com os foliões, para que se ouça bem os versos tirados pelo guia (em algumas folias, durante o canto do guia as caixas são tocadas de forma suave); a harmonia utilizada pelas folias ficou centralizada nos acordes do I, do IV e do V graus; a terceira voz, quando entra na resposta, o faz no acorde de subdominante, característica esta observada na maioria das folias de Uberaba.

Na transcrição dos versos optamos pela forma como eles foram cantados para que não se perdesse a construção poética.

Adoração, da Companhia de Reis *Companhia de Deus Messias*.

Capitão João Batista de Moraes.

²⁷⁹ Este trabalho foi publicado em forma de caderno espiral com o título *Folia de Reis - Resgate e registro*. Fundação Cultural de Uberaba / Casa do Folclore / Conselho de Participação Afro-Brasileiro. 1996. Nesta ocasião acompanhamos o giro de doze Companhias de Reis que foram escolhidas através de reunião dos foliões, na casa do Folclore, convocada pela Associação de Foliás de Reis. Realizamos as gravações de forma a facilitar o processo da escrita musical das vozes e do instrumental envolvido. (Gravação técnica: SONY TC-D5M / Microfone Sony ECM-99. A cada repetição da toada o microfone era aproximado a uma fonte emissora, voz ou instrumento e, assim, sucessivamente). Realizamos a transcrição musical, e a editoração foi realizada pelo Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.

Na transcrição musical da toada da Companhia de Reis *Companhia de Deus Messias*, de João Batista de Moraes (João Verdureiro), no terceiro tempo do 14º compasso, na segunda voz, identificamos uma nota entre o sol sustenido e o lá, com um efeito de glissando. Todos os versos foram repetidos com esta mesma característica, ou seja, o cantador realizava este efeito sempre da mesma forma. Para identificar este efeito utilizamos, na notação musical, a figura de um triângulo.

Versos da *Adoração*.

Os três reis quando chegaro / Todos os três admirô / Por saber que o rei do Reise / Foi nascer na manjedô // Os três reis era gente rica / Também de muita grandeza / Adoraro o menino Deus / Levaro muitas riqueza // Rei Brechó foi o primeiro / Que em Belém ele adorô / Ofertô teu ouro em pó / Pro menino ele entregô // O Rei Gaspar foi o segundo / também feiz adoração / Ofertô o teu incenso / Com prova de oração // Baltazar foi o terceiro / Que em Belém ele adorô / Sua mirra preciosa / Pro menino ele entregô // Nossa senhora agradeceu / Os presente que levaro / Abençoada seja a estrada / O caminho onde passaro // Os três reis era profeta / Mas nenhum del'era irmão / Depois que adorô Jesuse / Recebeu santa benção // Recebeu santa benção / por adorá o salvadô / Foi na missa do ano novo / Que os três Reis santificô // Ele foram santificado / No primeiro do an' / Pra contar a bela nova / Que formaro a caravan' //.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

Cap. João Batista de Moraes

Adoração

1 = 63

Introdução

Capitão

Voz 1, 2

Voz 6, 5, 4, 3

Viola

Violão

Cavaquinho

Caixa

Pandeiro

Folias de Reis/ Uberaba-MG

4

Cap.

1 e 2

6, 5, 4, 3

Vla

8

Vlão

8

Cav.

Cx.
Pand.

ai, os três reis quan - do che-

E

Folias de Reis/ Uberaba-MG

7

Cap.

ga - rô ai, to- dos três a - di - mi - rô ai, to- dos

1 e 2

6, 5, 4, 3

A A E

Vla

Vlão

Cav.

Cx. Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

10

Cap. três a - di - mi - rô

1 e 2

6, 5, 4, 3

B7

Vla

Vlão

Cav.

Cx.
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

13

Cap.

1 e 2

Ai os três reis quan - do che - ga' os três

6, 5, 4, 3

Vla

E A

Vlão

Cav.

Cx.
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

19

Cap.

1 e 2

rô ah!

6, 5, 4, 3

B7

Vla

8

Vião

8

Cav.

Cx.
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

22 $\emptyset$

Cap.

1 e 2

6, 5, 4, 3

Vla.

8

Vlão

8

Cav.

Cx.
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

24

Cap.

1 e 2

6, 5, 4, 3

Vla.

8

Vlão

8

Cav.

E A B B E

Cx.

Pand.

Cap. 1 e 2 6, 5, 4, 3 Vla. 8 Vlão 8 Cav. E A B B E Cx. Pand.

Viagem dos Reis, da Companhia de Reis *Caravana de Reis*.

Capitão Jorge Bernardes da Silva.

Na toada apresentada pela Companhia de Reis *Caravana de Reis*, de Jorge Bernardes da Silva, entrou uma voz, na resposta, duetando no agudo com a terceira voz. A este tipo de voz eles denominam *rebaixo* ou *dobra*.

Versos da *Viagem dos Reis*.

Lá em Arábia correu o anúncio / Que nasceu o Deus Emanuel / Mandado do Pai eterno / Também do anjo Gabriel // O sinal da bela nova / Transformou o mundo inteiro / Conhecido pelo povo / Transformou aquela estrela // O primeiro foi o rei Brechó / Percorreu as profecia / Compreendeu na mesma hora / Que era a vinda do Messias // Com sua humilde consciência / Nessa hora pensou / Deve ser o nascimento / Do menino salvador // O rei Brechó ele era um rei / Era um sábio do oriente / pro menino que nasceu / Levou ouro de presente // O rei Gaspar também era um rei / Ele também era cientista / Rei Baltazar também era um rei / Ele também teve alegria // Eles passaram numa cidade / Que tem por nome Jerusalém / Numa hora tão celente / A estrela se apagou // Encontraram c'otros monarcas / Rei Herode traidô / Rei Herode chamou os magos / Ele deu parte e perguntô // Vocês leivai nesta viagem / O que leivai de procurar / Tamo procurando o nascimento / Que sua estrela vimos brilhar // Rei Herode disse pra ele / Passa aqui quando vortá / Vem trazer notícia dele / Quem também vou adorá // Lá pro lado do rio Jordão / A estrela tinha apagado / Naquela hora tão celente / Eles ficaram embarrancado // De longe eles viu um barco / Que nas água vinha rodando / “Geneis” vinha dentro / São Francisco ia remando // Dero passage pros três rei magos / Para Belém foro chegano / Foro chegano os três reis magos/ Nosso Senhor abençoô // Tivero grande alegria / Quando encontrô Manoel Messias / Já fizeram adoração / Ao menino de Maria // Entregô os seus presente / Deu essência mirra e ouro / Os três reis santificou / Na missa do ano novo //.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

Cap. Jorge Bernardes da Silva
Viagem dos Reis

$\text{♩} = 50$

1

Capitão

Voz 1 e 2

Rebaixo e 3

Voz 6, 5, 4

Viola

Violão

Bandolim

Caixa

Pandeiro

The musical score is for a 3-measure piece in 3/4 time, key of D major. The tempo is marked as quarter note = 50. The instruments listed are Capitão, Voz 1 e 2, Rebaixo e 3, Voz 6, 5, 4, Viola, Violão, Bandolim, Caixa, and Pandeiro. The Viola and Violão parts have melodic lines, while the others have rests or simple rhythmic patterns.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

Cap. 4

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vião

Band.

Cxa

Pand.

Ai, o si -

Tremolo

F

F

The musical score is for a piece titled "Folias de Reis" from Uberaba-MG. It is a 4-measure piece. The instruments listed on the left are Capote (Cap.), 1 e 2, Reb, 3, 6, 5, 4, Viola (Vla), Violão (Vião), Bandeira (Band.), Caxexá (Cxa), and Pandeiro (Pand.). The key signature is one sharp (F#). The Capote part has a vocal line "Ai, o si -" in the 4th measure. The Viola and Violão parts have a complex rhythmic pattern in the first two measures. The Bandeira part has a tremolo in the 4th measure. The Caxexá and Pandeiro parts have a rhythmic pattern in the 4th measure.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

Cap. 7

nal da be - la no' ai, trans - for - mou o mun - do/in-

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

Cap. 10

tei' Ai, o si - nal da be - la no' Ai, trans-for-

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

13

Cap. mou o mun - do/in - tei'

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band. *Normal* *Tremolo*

Cxa

Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

16

Cap.

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa
Pand.

Ai, o si - nal da be - la

Normal

Tremolo

G

Folias de Reis/ Uberaba-MG

19

Cap.

1 e 2

no' Ai, trans-for - mou o mun - do/in - tei' O si -

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

8

G C C

Vião

8

Band.

Cxa

Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

22

Cap.

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa
Pand.

nal da be-la no' Ai, trans-for-mou o mun-do/in-

D7 D7 G D7

Folias de Reis/ Uberaba-MG

25

Cap.

1 e 2

tei'

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

G

Vião

Band.

Cxa
Pand.

The musical score is written for a 12-measure piece, divided into three 4-measure phrases. The key signature is one sharp (F#). The instruments are: Cap. (Cello), 1 e 2 (First and Second Violins), Reb, 3 (Rebello, 3), 6, 5, 4 (Six, Five, Four), Vla (Viola), Vião (Violão/Guitar), Band. (Band), and Cxa Pand. (Caxambu/Pandero). The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

28

Cap.

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa
Pand.

Folias de Reis/ Uberaba-MG

30 Φ

Cap.

1 e 2

Reb, 3

6, 5, 4

Vla

Vlão

Band.

Cxa
Pand.