UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

SAULO SANDRO ALVES DIAS

O processo de escolarização da viola caipira:
novos violeiros (*in*)*ventano* modas e identidades

SÃO PAULO
2010

SAULO SANDRO ALVES DIAS

O processo de escolarização da viola caipira:
novos violeiros (*in*)*ventano* modas e identidades

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa - Linguagem e Educação

Orientador: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto

SÃO PAULO
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

375.75 Dias, Saulo Sandro Alves

D541p O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano
moda e identidades / Saulo Sandro Alves Dias ; orientação Valdir Heitor
Barzotto. São Paulo : s.n., 2010.

244 p. : il., fotos. mapas.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de
Concentração: Linguagem e Educação) - - Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo.

1. Música - Ensino 2. Viola caipira – Ensino - Métodos 3. Prática de
ensino 4. Identidade cultural 4. Escolarização I. Barzotto, Valdir Heitor,
orient.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Saulo Sandro Alves Dias

O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)*ventano* modas e identidades

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Educação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Para
Paulo Nunes

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente minha mãe e minha vó, Dona Valdemaria e Dona Alice, por terem se colocado entre a linha do horizonte e meus olhos, e a todo carinho que recebi de minha família: Tio Batista, Zé, Vinícius, Gabriela, Carolina, Luana, Morgana, Ingrid, Cauã e Geovana.

Ao orientador Valdir Barzotto, minha sincera gratidão pela amizade, orientação, entusiasmo e compromisso com que me guiou durante a pesquisa.

Ao Márlcio Barcellos e Victor de São José, pessoas com quem ponteei muitas idéias e harmonias, minha gratidão sempre.

À constelação de amigos que tenho, só posso dizer que sou muito, muito grato pelas parcerias que formamos ao longo destes últimos anos: Vera Gouveia, Marcelo Costa, Cibeles Krause, Rita Bottega, Claudia Zanini, Patrícia Borges, Cristina Gutierrez (e toda a generosa família Gutierrez), Zé Tarciso e Antônio, Guilherme Massara, Gilson Ianinni, Paulo Jitcoviski, Lana Carneiro, Elanir Carvalho, Fernanda Arantes, Denise Sales, Priscila Lizardo, Marcia Resende, Sérgio Seabra, Katiene Nogueira, Regma Santos, Luiz Humberto, Lucilene Soares, Cleusa, Mônica, Marcia, Robson Calça, Gustavo Garcia, Michele Mabelli, Daniel Lara, Sandra Kison, Dami Glades, Rogério Praxedes, Marcio Gamma, Juliano Catrimani, Wagner Dias, Debora Lorentz, Fausto Jacob, Marisa Mateus, Rozélia Bezerra, Silvio Diogo, João Soeiro, Giovanni Matarazzo, Lilia Neves, Sandro Detoni, Fernando Fialho, Diane, Luciana Paranaíba, Vanir, Rafael Ramalhoso, João Soeiro, Lúcia Sartorelli, Leandro Carvalho, Jesuina Fialho e sua família.

A todos os violeiros, meus mais sinceros agradecimentos pela colaboração com a pesquisa. Assim, não posso deixar de citar: Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Adelmo Arcoverde, Zeca Collares, Braz da Viola, Rui Torneze, Wagner Cruz, Eurípedes de Paula, Marco Antônio, Alexandre Bisinotto, Kleber, Paulo Santana, Marcos Mesquita, Andréa Carneiro, Marcus Ferrer, Fernando Caselatto, Tinoco, João Paulo Amaral, Rafael Marin, Rogério Gulim, Bira, Levi Ramiro, Marcelo Colla, Tiago de Lima, Nelson Zeferino, Ricardo Vignini, Zé Helder, Abel Santos, Nuno Nicolau, Vitor Sardinha, Roberto Moniz, Rafael Costa, Ricardo Melo, Bruno Bettencourt, Pedro Mestre, Lázaro Silva, Wellington Silva, Zé Guerreiro, Gabino, Milton Araújo, Valdir Verona, Sidnei Duarte, Antônio Azevedo, Bruno Costa, e Júlio Santim.

Por último, agradeço o apoio da Fapesp.

*A viola é infinita.
A gente nunca aprende,
mas se acostuma com ela.*

Tião Vigário
(violeiro, congadeiro e folião do reisado de Patos de Minas, MG)

RESUMO

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

Palavras chave: Viola Caipira, Orquestras de Viola, Ensino, Escolarização da viola, método de viola, história da educação dos cordofones

Este trabalho estuda o processo de escolarização da viola caipira. Considerando que se trata de um processo que vem se constituindo nas últimas décadas na região centro-sul do Brasil, analisa suas dimensões e implicações em relação ao instrumento, bem como em relação aos tocadores e às representações identitárias que se formaram ao longo do século XX. A tese a ser desenvolvida é a de que a formalização de práticas musicais e a sistematização de técnicas de execução do instrumento junto a diversas instâncias de consagração têm contribuído para forjar as identidades culturais de ambos, viola caipira e violeiro. Nesse sentido, afirma-se que, no âmbito de instituições provedoras de cultura e instituições escolares, está sendo gerada o que se pode considerar a técnica moderna de viola caipira. Por outro lado, mostra-se que esse processo tem se dado em função das ações socioculturais de novos violeiros, cuja formação teórico-musical é sistematizada na academia ou fora dela, por meio de processos híbridos que envolvem, especialmente, a técnica de viola caipira da tradição oral e de outros instrumentos.

ABSTRACT

ALVES DIAS, Saulo Sandro. The scholarization process of the *viola caipira*: new players (*inventing*) trend and identities. 2010. 244 p. Doctoral Thesis, Faculty of Education, University of Sao Paulo, São Paulo, 2010.

Keywords: *Viola caipira*, viola orchestras, teaching, scholarization of the viola, viola method, history of the education of the chordophones.

This work studies the scholarization process of the *viola caipira*. Considering that this is a process, which is being constituted on the centre-south area of Brazil in the last decades; the dimensions and implications of the process regarding the instrument, as well as its relation to the players and the identitarian representations formed throughout the 20th century are analyzed. The theory to be developed claims that the formalization of musical practices and the systematisation of the instrument's techniques of execution, along with several consecration instances, have contributed to forge the cultural identities of both, *viola caipira* and player. In that sense, it is asserted that, in the field of culture-provider institutions and scholar institutions, it is being generated what can be considered the modern technique of the *viola caipira*. On the other hand, it is shown that the process mentioned has occurred as a result of the socio-cultural actions of the new players, whose theoretical-musical formation is systematized inside or outside the academy, through hybrid processes that involve, especially, the technique of the *viola caipira* from oral tradition, and techniques of other instruments.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Terças paralelas e sextas paralelas	15
Figura 2	O rasgueado	16
Figura 3	O arraste	16
Figura 4	Altar de São Gonçalo do Amarante	25
Figura 5	Escultura de São Gonçalo brasileiro	25
Figura 6	Encordoamento para viola São Gonçalo	26
Figura 7	Afinação em Cebolão em E	109
Figura 8	Afinação em Cebolão em D	109
Figura 9	Encordoamento Cobra (bronze 80/20)	115
Figura 10	Encordoamento Cobra (tensão leve)	115
Figura 11	Encordoamento Canário	116
Figura 12	Encordoamento Rouxinol (R-35)	116
Figura 13	Encordoamento Giannini Acústico	117
Figura 14	Encordoamento Torelli	117
Figura 15	Encordoamento D'Addario	118
Figura 16	Encordoamento Fenison (F-52)	118
Figura 17	Encordoamento Tangará	118
Figura 18	Acordes de viola para o acompanhamento de Saudade da minha terra	130
Figura 19	Ritmo de toada	131
Figura 20	Capa do Método Prático para viola	142
Figura 21	Capa do Método Prático para viola	143
Figura 22	Capa do Método para viola caipira	144
Figura 23	Nomenclatura da viola	147
Figura 24	Mão esquerda e mão direita	148
Figura 25	Afinação Cebolão em E	151
Figura 26	Acordes do campo harmônico de MI maior	155
Figura 27	Método simples para viola	158
Figura 28	As partes da viola	163
Figura 29	Posição clássica	164
Figura 30	Posição do corpo e da viola	165
Figura 31	Posição inclinada	166
Figura 32	Posição da Mão direita	167
Figura 33	Digitação da mão direita	168
Figura 34	Unha da mão direita	169
Figura 35	Ataque da unha sobre a corda	170
Figura 36	Digitação dos dedos da mão esquerda	171
Figura 37	Posição da mão esquerda	171
Figura 38	Posição do polegar esquerdo	172
Figura 39	Partitura de viola e tablatura	173
Figura 40	Notação musical da viola	173
Figura 41	Matada percutida	175
Figura 42	Exercícios de mão esquerda - 1234	176
Figura 43	Escala duetada	177
Figura 44	Ponteio	178

Figura 45	Cordas soltas	175
Figura 46	Escala cromática	179
Figura 47	Ponteio	179
Figura 48	Ritmos de cateretê	180
Figura 49	Capa do Método de viola-de-cocho	186
Figura 50	Oficina de Adelmo Arcoverde	191
Figura 51	A viola terceirense	195
Figura 52	A viola micaelesa	195
Figura 53	Aula de viola da terra na sede Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense	197
Figura 54	Capa do manual de viola terra de Ricardo Melo	199
Figura 55	Técnica de Figuetá	199
Figura 56	Técnica de Trinado	200
Figura 57	Vitor Sardinha tocando viola de arame - 4 junho de 2009	202
Figura 58	Aula de viola de arame na Associação Musical e cultural Xarabanda	203
Figura 59	Aula do Pedro Mestre de viola campaniça	204
Figura 60	Aula da “Disciplina de Cante Alentejano e Música Tradicional”	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – A TRADIÇÃO E ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA	10
1.1 A tradição da viola caipira.....	10
1.1.1 O ensino de viola na tradição oral	18
1.1.2 Promessa de violeiro.....	20
1.1.3 A fé no pacto e na simpatia	23
1.1.4 A concepção do ensino de viola caipira refletida nas duplas	27
1.1.6 Sangue Novo	34
1.1.7 <i>Os violeiro embruião</i>	40
1.2 A escolarização da viola caipira	42
1.2.1 As modalidades de educação musical: formal, não-formal e informal	45
1.2.1.1 Educação formal	45
1.2.1.2 O ensino não-formal: o caso das orquestras de viola	48
1.2.1.3 Quadro da distribuição geográfica das orquestras de viola	50
1.2.1.4 A educação informal.....	56
1.2.1.5 O início e as dimensões da escolarização	57
1.2.1.6 Quadro da distribuição geográfica dos cursos de viola caipira	59
CAPÍTULO II – AS VORTA QUE O MUNDO DÁ	66
2.1 A <i>Viola Quebrada</i> do Jeca Tatu	66
2.2 A Viola em <i>Disparada</i>	71
2.3 Uma andorinha só não faz verão	75
2.4 <i>Em tempo de avanço</i> : o desencadeamento da escolarização da viola caipira	79
2.4.1 Acerca da formação violonística dos professores de viola.....	81
2.4.2 Em festa de nhambu, jacu não entra: a escolarização do violão.....	82
2.4.3 O violão e a viola: algumas analogias	91
2.5 As novas práticas e representações do rural	94
2.5.1 Música instrumental e independente: um novo segmento musical de viola	97
2.6 As parcerias	101
2.6.1 Os encontros de viola	105
2.6.2 Os luthiers e as violas de concerto.....	107
2.6.3 Os encordoamentos e a padronização da afinação cebolão em D	109
2.6.4 O mercado editorial de viola	119

2.6.4.1 O método das duplas caipiras	122
2.6.4.2 Os impressos dos professores de viola	125
2.6.4.3 A tipologia dos impressos	126
2.6.4.4 Álbuns de composições	127
2.6.4.5 Álbuns Etnográficos	127
2.6.4.6 Álbuns de acompanhamento.....	128
CAPÍTULO III – ENTRE OS CURSOS E OS MÉTODOS: AS IDENTIDADES DA VIOLA CAIPIRA	133
3.1 Os desafios da escolarização	133
3.2 Dos cursos	135
3.3 Os métodos de viola	140
3.4.1 O método das duplas caipiras	141
3.4.2 A morfologia da viola.....	146
3.4.3 Digitação das mãos direita e esquerda.....	147
3.4.4 O encordoamento e a afinação cebolão em E.....	150
3.5 Os métodos dos professores de viola.....	159
3.5.1 Morfologia da viola	162
3.5.2 Posições do corpo e da viola.....	163
3.5.3 A mão direita	166
3.5.4 Nomenclatura dos dedos da mão direita.....	167
3.5.5 As unhas	169
3.5.6 Mão esquerda.....	170
3.5.7 Escrita musical.....	172
3.5.8 A sinalização dos efeitos	174
3.5.9 Exercícios da técnica de viola caipira.....	175
CAPÍTULO IV – A ESCOLARIZAÇÃO DE OUTRAS VIOLAS	183
4.1 As distâncias entre as violas	183
4.2 A Viola-de-cocho	185
4.3 A Viola Nordestina.....	188
4.4 As Violas Portuguesas.....	192
4.5 A Viola da Terra ou Viola de Arame	195
4.5.1 O Tipo Terceirense	196
4.5.2 O Tipo Micaelense ou de Dois Corações	199
4.6 A Viola de Arame.....	201

4.7 A Viola Campaniça	204
5. Considerações Conclusivas	207
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216

INTRODUÇÃO

A viola é brasileira? Sim, é brasileira, e caipira, nordestina, sertaneja, de dez cordas, de arame etc. Com qualquer uma dessas caracterizações identifica-se o instrumento viola. Mas antes de ser o que representa simbolicamente para um violeiro, sertanejo ou urbano, ela é uma viola, no sentido amplo do termo, também portuguesa. Ou melhor, ela veio com a cultura dos colonos e missionários jesuítas do reino de Portugal, dado histórico que, apesar de tráfegar correntemente nas últimas décadas no Brasil, não alcançou um nível de discussão que superasse as construções simbólicas em torno do instrumento. O fato é que, no seu trotar de mais de quatro séculos, de uma tradição para outra (da oral para a fonográfica, no século XX), a viola abrazeirou-se, tornando-se um instrumento com nome composto: viola caipira.

Com a alcunha que a identifica como um símbolo cultural daquele que habitava os sertões, o caipira, a viola emancipou-se de suas “origens”, porém, ao urbanizar-se trouxe na esteira diversos elementos da cultura lúdico-religiosa e da técnica do instrumento português. Com efeito, recuando no tempo, é possível perceber que a viola é ibérica também, guardando estreitas relações com outros cordofones ainda mais antigos. Enfim, a organologia dos cordofones forma uma trama bastante complexa, levando em conta as rotas de migração e, conseqüentemente, as hibridizações pelas quais passou (e ainda passa) à medida que era introduzida em novos lugares sob novas condições socioculturais.

Atendo-se a Portugal, locus de onde se disseminaram vários cordofones, a viola não se restringia a um único tipo, havendo pelo menos seis variantes, diferentes em tamanho, forma e afinação. Com a migração para o Brasil, manteve as nuances oitavadas da forma, mas com algumas variações, enquanto foi se espalhando pelo vasto território brasileiro. Porém, os violeiros, igualmente transplantados com o instrumento, misturados e germinados, rebatizaram a viola com diversos nomes. Além disso, inventaram tradições, representadas pela criação de diversos gêneros e pela reelaboração de outros tantos elementos musicais.

Em razão da longevidade desse processo de gestação musical no interior de tradições caipiras e das marcas do desenvolvimento do segmento sertanejo, diante dos desdobramentos de sua escolarização o epíteto caipira reafirma sua importância. Ainda assim, a história particular da viola caipira não pode ser desvinculada das histórias de suas congêneres, sejam as brasileiras ou as portuguesas, especialmente porque esses cordofones voltaram a confrontar dois universos musicais (o luso e o brasileiro) que estiveram separados. Nas últimas décadas

tem havido intercâmbio entre alguns tocadores de ambos os países, algo que extrapola a comunicação no espaço virtual. Este intercâmbio pode alcançar uma força expressiva à medida que se amplie essas trocas, em que músicas dos portugueses passem a fazer parte do repertório de músicos brasileiros e vice-versa.

Estudar a escolarização da viola implica tocar em questões seculares a fim de que se tenha uma visão mais consistente desse processo. Logo, não deve se limitar o estudo ao recorte temporal de sua institucionalização no último quartel do século XX, pois a institucionalização do ensino da viola marca apenas mais uma etapa de um processo recente, apesar de composto por várias camadas. Levando em conta a dimensão deste processo, há que contemplar a heterogeneidade cultural de cada lugar em que há manifestações que fazem uso do instrumento.

A escolarização da viola é um processo novo em diversos lugares, ainda que a prática do instrumento nestes lugares seja antiga. O termo “novo”, aplicado à viola caipira, não se imputa a uma noção daquilo que substitui algo já superado, mas, neste caso, refere-se àquilo que brota do antigo, a partir de infusões de elementos socioculturais diferentes. Entre as diversas definições que o dicionário Houaiss¹ (2001) traz do verbete “novo” destacam-se algumas que podem ser aplicadas ao contexto que se pretende abordar:

que se encontra no início de um ciclo, de um processo que se caracteriza pela atualidade, pela contemporaneidade; que ingressou recentemente em (instituição, empresa etc.); cuja forma, estrutura ou aparência se mostra modificada em relação à anterior;

Ou seja, o novo, aqui, possui relação com o dar a conhecer outras categorias de tocadores buscando legitimação musical em espaços anteriormente não ocupados. Refere-se a músicos que estão estrategicamente posicionados entre a ebulição da tradição e a introdução de elementos musicais. Em se tratando da pluralidade da formação dos músicos, deve-se considerar a imensa diversidade de violeiros inseridos nesse âmbito. Tratar do “novo” como um fato recente remete-nos, em contrapartida, ao peso da tradição sobre a história da viola.

Não seria exagero afirmar que o contexto musical da viola jamais havia passado por transformações tão intensas quanto as que ocorrem atualmente, ainda que no século XX tenha se registrado muitas outras, seja a disseminação da viola no espaço urbano ou o desenvolvimento do segmento musical sertanejo. Percebe-se que hoje é intenso o trânsito

¹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Versão Eletrônica 1.0. Editora Objetiva, 2001

musical em torno da viola caipira em algumas regiões dos estados do Paraná, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Distrito Federal, e até na cidade do Rio de Janeiro é possível encontrar ecos desse fluxo. Para a cidade de São Paulo, especialmente, convergem eventos dedicados ao ensino do instrumento, além de uma programação cultural extensa, contínua e distribuída em diversas instituições ao longo do ano, em torno da viola.

O que se nota no contexto atual é que tais transformações têm contribuído para a projeção da viola em outras cidades nas quais suas práticas musicais não estavam em evidência. De fato, surgiram músicos profissionais, desenvolveu-se um segmento fonográfico, constituído por um imenso repertório, gêneros musicais foram “inventados” e, no terreno do ensino, rompeu-se com o paradigma calcado tradicionalmente na oralidade. Por isso, uma das consequências dessa disseminação da prática da viola é a reconfiguração das modalidades de ensino desse instrumento.

Tendo em vista esta mescla de elementos que atuam sobre o processo de escolarização da viola caipira, objetivamos analisar tal processo, sua dimensão e implicações sobre as representações identitárias do instrumento e dos tocadores. Em outras palavras, este trabalho analisa o surgimento e as inter-relações da escolarização da viola caipira com as transformações identitárias desta, a partir das práticas engendradas por novos violeiros de formação teórico-musical sistematizada, juntamente com a adesão dos violeiros da tradição oral.

Dentre os objetivos específicos desta tese, destacam-se: compreender os mecanismos que operam na construção simbólica do instrumento designado por “viola caipira” inserido na tradição oral; identificar elementos da formação e as ações socioculturais dos novos violeiros que foram determinantes pra desencadear a escolarização; apresentar algumas características do contexto favoráveis às intervenções dos professores de viola caipira e ao mercado de bens simbólicos (encordoamentos, mercado editorial, segmento musical); conhecer as principais características da escolarização dos seguintes cordofones: a viola nordestina, a viola de cocho e as violas portuguesas (viola da terra, viola micalense, viola de arame e viola campaniça); analisar alguns métodos de viola, a fim de depreender os elementos que estão formando a técnica de viola caipira na contemporaneidade.

Realizar um estudo sobre o processo de escolarização da viola caipira justifica-se diante da necessidade de se compreender suas dimensões e consequências sobre este instrumento que emerge da tradição oral para o âmbito do espaço escolar, *lócus* em que o

conhecimento é permeado pela cultura escrita. Para melhor compreender o significado deste momento histórico, vale reiterar que a viola caipira esteve atrelada a práticas consolidadas na tradição oral, por vezes restrita a ambientes em que estava imersa em rituais lúdico-religiosos, ou limitada a ambientes em que prevalecia o gosto pela produção de música sertaneja raiz.

A partir do deslocamento da viola caipira em direção à institucionalização e da possível mudança do suporte oral para o escrito, é possível vislumbrar o estabelecimento de outro paradigma para seu ensino. E, em certa medida, esta mudança torna-se passível de ocorrer em função de o instrumento ser marcado exatamente por um tipo de ensino que não se apóia na sistematização teórico-musical semelhante à da escola de música. Embora se considere que existam práticas musicais sistematizadas no interior da tradição oral da viola, o que se quer apontar aqui é para o seu lado “não-escolar”, sem a mediação de um professor e de um programa de ensino formal.

O processo de escolarização, assim, pode espelhar um momento de diversas transformações socioculturais à medida que se expande para áreas em que prevalecia uma forma de se tocar e ensinar o instrumento. De fato, tal processo já está ocorrendo, e de maneira dinâmica, devido ao considerável número de tocadores presentes na cena musical, porém, até o momento, esse contexto sociocultural não foi cotejado com o educacional. Em certa medida, o movimento cultural em torno do instrumento tem chamado a atenção da comunidade acadêmica e, com isso, tem-se produzido pesquisas nas áreas de musicologia, história e antropologia.

É possível constatar que os estudos envolvendo o ensino da viola caipira tocam nesta temática de maneira tangencial, porém, é necessário conhecer as diversas tramas desse processo, posto que é um instrumento que atravessou diversos momentos culturais no território brasileiro que remontam ao período colonial. Entre outros fatores relevantes, a viola faz parte de um vasto e complexo segmento musical que percorre a música brasileira desde a década de 1930, constituído por inúmeros tocadores que se mantiveram à margem do ensino institucionalizado. Assim, este trabalho que ora se apresenta, pretende se lançar em uma análise pioneira cotejando os acontecimentos socioculturais relacionados à escolarização da viola caipira.

Face ao fluxo do instrumento na programação cultural de diversas instituições provedoras de cultura, mais sensível ao senso comum, é preciso lançar luz para o que dá suporte aos músicos em evidência, e também para as escolas de música, as quais ajudam a

proporcionar tais formações. Ou seja, aqui está se considerando a escola com um espaço privilegiado no qual o instrumento mantém o diálogo com outras culturas, interagindo com outros instrumentos. Ademais, em função de a escolarização ser ainda relativamente recente em diversas localidades, há que se observar sua importância no sentido de agregar tocadores e professores em torno da tradição de viola caipira e, por conseguinte, na valorização de práticas ligadas à música sertaneja raiz. Além disso, deve-se destacar deste contexto o alargamento de suas fronteiras culturais em função das relações estabelecidas com outros cordofones, como a viola nordestina e a viola de cocho, que também estão passando por processos de escolarização. Assim, é preciso considerar a existência de um movimento que introduz uma nova dinâmica cultural no ensino desses instrumentos.

No interior desse novo contexto educacional, a escolarização da viola caipira permite vislumbrar um importante fenômeno que inaugura uma nova conjuntura na educação musical brasileira para os instrumentos de cordas dedilhadas que, até bem pouco tempo (cerca de vinte e cinco anos atrás), só possuíam a cadeira de violão nas escolas de música. Vale dizer que, além da viola, hoje, é possível encontrar diversos instrumentos sendo escolarizados, cujo principal veio de expressão é a cultura popular. Caminhando para o ensino escolar, percebe-se então instrumentos incorporando novas práticas musicais e adquirindo outras linguagens.

Assim, cumpre destacar que um dos fatos mais importantes da escolarização da viola é a perspectiva de que suas implicações não recaem somente sobre as práticas e representações do instrumento, mas também sobre aquele que o toca. Ou seja, é preciso considerar um amplo quadro de mudanças que vai desde o instrumento, à música por ele produzida, e, especialmente, sobre o violeiro. Nessa perspectiva, a complexidade da escolarização abrange vários elementos que estão imbricados em um mesmo processo.

Assim, diante da escassez de trabalhos sobre o ensino de viola, à medida que novos dados da pesquisa vinham à baila, o projeto inicial foi redimensionado. Em princípio, pensou-se em estudar somente o processo de escolarização da viola caipira, o que já representava uma área de inserção do instrumento bastante ampla e diversificada. E, de fato, a pesquisa concentra-se sobre a escolarização da viola caipira; todavia este estudo também inclui os processos de escolarização da viola nordestina, da viola-de-cocho, além das violas portuguesas, uma vez que tais instrumentos também passam por processos de escolarização que guardam semelhanças com o da viola caipira.

Ao invés de realizar um estudo centrado sobre um único instrumento ou uma região específica, ou ainda sobre particularidades de uma única cultura escolar (em nível pedagógico, metodológico, técnico-instrumental etc), buscou-se compreender o desenrolar do processo de escolarização em uma dimensão mais ampla. O momento da criação dos primeiros cursos institucionalizados foi considerado o ponto de partida e o epicentro do processo de escolarização. No entanto, para se compreender a gama de elementos mobilizados e deslocados com a escolarização, bem como o nível das transformações engendradas com essas mudanças no ensino do instrumento, elegeu-se alguns tópicos para serem cotejados: o ensino na tradição oral, o mercado de bens simbólicos, alguns apontamentos sobre a escolarização do violão, e os fatores que provocaram o desencadeamento da escolarização da viola caipira.

Este trabalho, portanto, abarca o processo de escolarização da viola caipira na região centro-sul do Brasil, tendo como ponto de partida a criação dos primeiros cursos desse instrumento a partir da década de 1980. Apesar da delimitação temporal, o estudo aciona elementos sócio-históricos correlacionados à cultura da viola presentes em várias épocas. Quando se reporta ao termo processo, propõe entender como se processa ou se organiza este emaranhado da paisagem sonora e dos sujeitos históricos que participam direta ou indiretamente do fenômeno.

O estudo abrange tanto os cursos de viola institucionalizados, como aqueles fora do espaço escolar, bem como aqueles que são ministrados em oficinas no terceiro setor. Incluirá os cursos das cidades circunscritas na região centro-sul do Brasil, mas com algum destaque para o estado de São Paulo, cuja atividade e produção cultural são mais intensas, dado a influência cultural que pode exercer sobre outras cidades em que a viola tenha inserção limitada.

Vale destacar que, diante da pluralidade da nomenclatura deste cordofone, a fim de precisar o instrumento, quando se fizer necessário para evitar possíveis equívocos, toma-se a seguinte precaução: utiliza-se o termo viola, sem especificações, quando se referir ao instrumento de maneira genérica, abarcando a gama de cordofones situados em qualquer tempo e espaços. Por outro lado, em se tratando de um instrumento de uma cultura específica, utiliza-se o termo que o especifica, por exemplo, viola de cocho para o instrumento típico do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; viola nordestina para o do nordeste do país e viola caipira para o dos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Aproveita-se, também, para chamar a atenção para o termo “violeiro” que comumente determina aquele que tange a viola no Brasil, mas que em Portugal é igualmente usado para o construtor do instrumento. Como a pesquisa lança luz sobre aquele que ensina a tocar, o professor de viola, aqui se vale do termo “violeiro”, precedido ou não de “novo”; assim, “novo violeiro”, em referencia às novas categorias de músicos.

O *corpus* da pesquisa é bastante diversificado, e foi se constituindo ao longo das investigações bibliográficas e à medida que as pesquisas de campo traziam novos elementos à baila. Como dito anteriormente, em função de não haver pesquisas sobre a história da educação dos cordofones, foi durante o levantamento dos dados que se fez o recorte para esse estudo. No início do trabalho, mapeou-se apenas seis escolas de música com cursos de viola caipira, mas durante a pesquisa esse número se multiplicou, assim como o número de eventos (shows, oficinas, festivais), influenciando nos caminhos a serem percorridos neste trabalho.

O mesmo se deu com as orquestras de viola, que se quadruplicaram num curto espaço de tempo. A dimensão desse fenômeno e do número de músicos envolvidos obrigou-nos a rever a maneira de abordagem do processo de escolarização. Além disso, a viola nordestina e a viola de cocho, e mais as violas portuguesas (viola terceirense, viola micalense, viola campaniça, viola de arame)², despertaram a atenção do pesquisador, pois seus movimentos de inserção no ensino começaram a se cruzar com o da viola caipira, à medida que se conhecia os atores da escolarização.

Assim sendo, o *corpus* da pesquisa é formado por entrevistas aos tocadores e professores de viola, preferencialmente dos que atuam em escolas de música (algumas das entrevistas foram realizadas por meio de questionário). Outros dados foram coletados de algumas escolas de músicas por meio do acesso aos planos de trabalho e informações disponíveis nos sites das escolas de música. Por meio da internet ainda foi realizada constantes pesquisas para atualizar dados e informações acerca do contexto atual. Assim, consultou-se diversos sites: de pesquisadores de cultura popular, de violeiros, professores de viola, orquestras de viola, muitos dos quais traziam informações necessárias sobre acerca da programação cultural do instrumento (cursos, encontros e festivais de viola). Consultou-se também os sites da Associação Brasileira de Educadores Musicais (ABEM), da Associação Nacional de Pesquisadores de Pós-graduação em Música (ANPPOM), Dicionário Eletrônico

² Realizou-se pesquisa de campo em Portugal, nas cidades que há manifestações de viola.

Cravo Alvim, a programação cultural da Revista E (Arquivos contendo a programação do SESC de 2004 a 2008). Além disso, consultou-se os impressos produzidos por professores.

A fim de cumprir os propósitos deste trabalho, o texto encontra-se dividido em quatro capítulos. O primeiro, dividido em duas partes, inicialmente abordará as raízes do instrumento em seu amplo universo cultural, a tradição oral, sob o viés da relação ensino-aprendizagem que perpassa sua história entre os violeiros. A viola caipira será investigada tendo em vista as manifestações e concepções musicais de onde afloram sua identidade cultural caipira e as formas de transmissão de seu conhecimento. Segue-se um caminho que enxerga a identidade cultural do instrumento a partir do seu caráter híbrido e dinâmico, ao invés de puro e estático, por considerar que em seu bojo circulam diversas vertentes musicais.

Em seguida, serão apresentadas as características do processo de escolarização, introduzindo-se discussões teóricas, e averiguando sua dimensão e consequências sobre os vários setores da cultura. Para tanto, recorre-se às práticas engendradas pelos professores de viola, momento em que serão estudadas as modalidades de educação musical, valendo-se de amostras dos cursos e das orquestras de viola mapeadas.

Tendo como foco de estudo a formação musical e as ações dos novos violeiros, o segundo capítulo destacará as ações sobre o mercado de bens simbólicos, além das parcerias com as instituições provedoras de cultura, com vistas a compreender os fatores que contribuíram para o desencadeamento da escolarização. As ações legitimadas por tais parcerias podem estar contribuindo para a afirmação desses músicos e, por conseguinte, indiretamente interferindo na escolarização. Se por um lado, nas últimas décadas, o fenômeno da escolarização começa a se disseminar, em contrapartida, também serão apresentadas algumas questões históricas que dificultaram sua escolarização ao longo do século XX.

Depois de situar a natureza da viola caipira inserida na tradição oral, bem como a formação e papel dos novos violeiros no processo de escolarização, no terceiro capítulo será retomada uma das questões norteadoras deste estudo, que é justamente a relação da escolarização com a identidade cultural da viola caipira. Para discutir esta questão, foram selecionados dois elementos: em um primeiro momento, será abordado o conteúdo escolar e a perspectiva dos professores de viola, e no segundo momento, os impressos (os métodos de viola) que fazem parte dos programas de algumas escolas, pois estes são produzidos para atender à demanda do ensino institucionalizado.

Enfim, no quarto capítulo estão presentes, de maneira tangencial, aspectos do processo de escolarização de outros cordofones que guardam singularidades em relação à congênere designada por “viola caipira”. Essas singularidades contribuem para se refletir nos desdobramentos da escolarização de cada um dos instrumentos, mas também para se observar a da viola caipira. Outro fator que motiva esse estudo relaciona-se ao fato de que, além de estarem escolarizando a viola, começam a haver alguns tipos de intercâmbios culturais entre músicos e professores. Neste tópico, em função do processo de ensino, essas trocas podem estreitar os vínculos e as hibridizações entre tais instrumentos. Será objeto de discussão a escolarização dos seguintes cordofones: da viola nordestina, em Recife; da viola de cocho, em Cuiabá. Em seguida, o foco será a escolarização das violas portuguesas: a viola da terra, tipo terceirense e tipo micalense (Arquipélago dos Açores), a viola de arame (Ilha da Madeira) e a viola campaniça (Baixo Alentejo).

CAPÍTULO I – A TRADIÇÃO E ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA

Voltada para um instrumento de tradição oral, a escolarização da viola caipira se interpõe em meio à visão dos representantes da tradição oral e a dos novos agentes promotores do ensino institucionalizado da viola. Buscando situar a questão da escolarização e conhecer os troncos do instrumento no universo em que brotou sua identidade caipira, o presente capítulo abordará as duas visões mencionadas acima. Em um primeiro momento, será analisada a maneira como o instrumento se insere na tradição oral, recuperando marcas pregressas ao epíteto caipira, tendo como veio a concepção do instrumento e a transmissão do saber musical entre os violeiros e as duplas caipiras. Num segundo, será abordado como esse processo, sua dimensão e seus impactos socioculturais, podem ser vistos a partir da ação dos novos agentes, aqueles envolvidos com o ensino formal da viola.

1.1 A tradição da viola caipira

Na sociedade rural, culturalmente denominada de caipira na região centro-sul (Estados de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul), fez-se largo uso da viola em seus rituais lúdico-religiosos, marcando o instrumento que veio a ser designado por viola caipira, conforme José de Souza Martins (1975). Como se pretende mostrar adiante, esse termo está associado à música caipira e à sua onipresença no segmento sertanejo raiz, por meio das duplas³. Devido à importância que se atribui neste trabalho à identidade do instrumento, bem como a sua função social no lugar em que está inserido, torna-se importante distinguir música caipira de música sertaneja.

Adota-se, neste trabalho, o conceito clássico de música caipira de Martins (1975), para quem esta música, levando em conta suas condições de produção e sua função social, pertence às práticas do homem rural de forma orgânica, nunca aparecendo só, enquanto música, “porque é sempre *acompanhamento de algum ritual* de religião, de trabalho ou de lazer”. (1975, p. 105). Por sua vez, a música sertaneja compreende os gêneros musicais

³ A nomenclatura para designar a viola é bastante extensa. Em *A arte de pontear viola* (2000), Roberto Corrêa, catalogou as diferentes maneiras de designar o mesmo instrumento, p. “viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla” (2000, p.29). E complementando essa lista, conforme o referido pesquisador, tem-se ainda a viola de cocho, a viola de coité, viola de cabaça, viola de bambu.

derivados da musicalidade caipira, transformados em *mercadoria* e destinados ao consumo de massa, com o advento das gravações fonográficas. Os conceitos de música caipira e música sertaneja raiz também podem aparecer como sinônimos tanto entre os tocadores e no senso comum quanto em alguns pesquisadores, e na mídia, como sinônimos. Martha Ulhôa (2004) informa que o termo música sertaneja raiz vem à baila somente na década de 1980, o que explica em parte o uso desse binômio para um mesmo tipo de repertório.

Retomando a noção dos aspectos sociais, o caipira, juntamente com a viola, veio se formando culturalmente ao longo do processo de ocupação do interior do Brasil no século XVII, fruto da hibridização⁴ de colonizadores portugueses, indígenas e negros, portanto, ambos remontam ao período colonial. Conforme os estudos de Antonio Candido (2003), esse tipo de sociedade foi caracterizada por pequenos sitiantes, parceiros e agregados, cujo modo de vida esteve calcado no que chamou de “mínimos vitais”⁵. Seu habitat, formado por relações de parentesco e de redes de solidariedade (o *mutirão*), consiste “no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas”, conforme denominou Candido (2003, p. 81).

Nesse *lócus*, abundante em música e religiosidade, a viola foi utilizada como instrumento acompanhador do canto, das rezas, das danças e das modas de viola, integrada organicamente à vida social desse homem do campo. Sobre o assunto, aludindo ao papel da música nesse tipo sociedade, Ivan Vilela faz uma síntese:

É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador nas relações destas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos (2004, p. 175).

É dessa cultura caipira que provém os folguedos tais como a folia de reis, a festa do divino, a cana verde, a dança de São Gonçalo — herdados da cultura portuguesa (e da prática jesuítica) — e a congada, além do cururu e da catira. Estes são o manancial das matrizes dos

⁴ A combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada pelas práticas de pesca e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. Por isso, na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura. (Candido, 2003, p. 48).

⁵ Ver-se-á, então, que este se nutria principalmente ao modo dos sertanistas, como quem se contenta com o mínimo para não demorar as interrupções da jornada. Este mínimo alimentar corresponde a um mínimo vital, e a um mínimo social, p. alimentação apenas suficiente para sustentar a vida; organização social limitada à sobrevivência do grupo. (Candido, 2003, p. 63).

gêneros musicais sertanejos que foram apropriados pela indústria fonográfica no decorrer do século XX. Tomando de empréstimo a palavra de Alfredo Bosi acerca da cultura brasileira, é possível conceber como uma característica intrínseca as matrizes heterogêneas da viola para se compreender sua essência plural:

a cultura das classes populares, por exemplo, encontra-se, em certas situações, com a cultura de massa; esta, com a cultura erudita; e vice-versa. Há imbricações de velhas culturas ibéricas, indígenas e africanas, todas elas também polimorfas, pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interétnico. (Bosi, 1999, p. 7)

Neste sentido, observa-se que há hibridismos da cultura caipira em relação ao uso da viola. Este hibridismo aponta para os usos da viola no período colonial, que está na base de um longo processo de entrelaçamento de vários elementos socioculturais. O historiador José Geraldo Vinci afirma que é inevitável não recorrer aos documentos deixados por José de Anchieta:

Para a maioria dos pesquisadores que procuraram entender as festas religiosas populares, a tradição da combinação entre os cultos religiosos católicos e a expressões coreográficas e sonoras mundanas de vários grupos étnicos está assentada, na sua primeira fórmula, na ação dos jesuítas, que para facilitar a aproximação e catequização dos indígenas fundiram as celebrações religiosas com adaptação de danças e música indígenas. (1997, p. 74)

A historiografia é convergente em relação ao momento em que ela aporta em terras brasileiras, século XVI, com colonizadores portugueses e com os jesuítas⁶. Um dos poucos documentos comprobatórios, comumente citado pelos pesquisadores, encontra-se nas cartas endereçadas ao governo português no final do século XVI pelo padre Fernão Cardim. Nestas cartas, reportando-se às manifestações dos índios, percebe-se o modo como os indígenas utilizavam a viola: “por toda a parte, foram os visitantes recebidos por índios, ‘uns cantando e tangendo a seu modo’, outros, com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta”. (CARDIM, Fernão, 1980, p. 145 citado por TABORDA, Marcia, 2003, p. 302).

Outras referências que se faz à viola e aos jesuítas, ligando educação, música e religião, à guisa de exemplo, pode ser encontrada no excerto do sertanista Couto de Magalhães:

⁶ Dentre os precursores desses estudos, para mencionar alguns nomes, destacam-se Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1942), Alceu Maynard Araújo (1964), Rossini Tavares de Lima (1962), posteriormente, José Ramos Tinhorão (1992, 2004).

O padre José de Anchieta aproveitou-se de uma dança religiosa dos índios, chamada cateretê, para atraí-los ao cristianismo; introduziu esta dança nas festas de Santa Cruz, Espírito Santo e São Gonçalo. (MAGALHÃES, Couto apud SANT'ANNA, Romildo 2001, p. 91).

Por sua vez, o professor de viola Rui Torneze, em seu *Estudo Dirigido*, sintetiza:

a viola foi introduzida aqui no Brasil no período da colonização portuguesa, através dos jesuítas e colonos, no entanto, devido ao contato com as diversas culturas aqui existentes sofreu inúmeras modificações, chegando nos formatos, tipos e afinações que hoje temos. (1998, p. 9)

O fato é que diante das pesquisas que existem sobre a história música no período colonial do Brasil, encontram-se, praticamente, os mesmos excertos sobre a presença da viola. Um dos trabalhos mais recentes sobre os ofícios de jesuíta, o qual contribui para novas reflexões acerca desse período, especialmente acerca das práticas musicais que envolviam a viola, é de Rogério Budasz (1996)⁷. Em seu estudo, os documentos disponíveis atestam atividade didática de Anchieta que foi destinada aos índios e colonos, “que incluía a composição e preparação de cantigas destinadas a serem cantadas sobre melodias populares ibéricas” (1996, p. 2).

De maneira geral, pode-se resumir em três frases a maneira como a viola é apresentada no meio musical: 1) a viola é um instrumento de origem portuguesa; 2) a viola está no Brasil desde o descobrimento; 3) a viola foi utilizada pelos jesuítas na catequização dos índios. Apesar de essas informações estarem embasada em trabalhos anteriores, o que se percebe é que elas dão a conhecer outro marco fundante do instrumento que se engendra à “origem” caipira da viola.

Valendo-se desse tema, discussões sobre os hibridismos culturais podem contribuir para uma concepção mais ampla da viola caipira. Para tanto é preciso não perder de vista os processos de hibridização cultural entre as fontes portuguesas, africanas e indígenas. Em função de coexistirem práticas musicais diversas e antigas envolvendo os violeiros numa vasta área do território brasileiro, é importante considerar a circularidade cultural entre os tocadores seja qual for a tradição que pertençam.

Herom Vargas (2007), valendo-se das noções sobre hibridismo em seu estudo sobre o Manguê *beat*, é categórico ao afirmar que o objeto híbrido se funda na instabilidade de

⁷ Sobre as práticas do Padre José de Anchieta, ver a dissertação de Rogério Budasz - *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta* - um enfoque musicológico (1996).

múltiplos elementos que se combinam à revelia do tempo. Fato que o impede de enxergá-lo em uma trajetória retilínea e evolucionista.

Sendo de natureza sincrética, o híbrido desafia o próprio conceito estável de identidade estabelecido pelo Ocidente. Este conceito restritivo, ao suprimir aspectos estranhos e englobar diferenças, corrompe a dinamicidade estonteante do produto mesclado. O híbrido pressupõe, assim, uma “identidade” móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a eles. (Vargas, 2007, p. 21).

Neste sentido, ao já propalado senso de que a viola caipira é fruto de sucessivas interações de elementos socioculturais que remontam o período colonial, deve-se olhar com atenção o seu caráter eminentemente híbrido. A rigor, a viola caipira contém germes distintos, e dificilmente delineáveis, tendo como ponto de partida lhe atribuir uma origem. Ulhôa corrobora com esta noção quando se reporta ao estado de hibridação que marca a música brasileira:

é do senso comum a afirmação de que a música popular (comercial) é heterogênea e híbrida, uma bricolagem de elementos tradicionais retirados do seu contexto. No entanto, essa hibridação esteve sempre presente na música brasileira popular, desde os encontros étnicos que geraram as manifestações artesanais que Mário de Andrade chamou de danças dramáticas. Essas práticas aparecem embrionárias nos autos jesuíticos e depois nas festas e ocasiões de folga escrava colonial. (2001, p. 350).

Assim sendo, como se vem afirmando, algumas manifestações culturais portuguesas teriam então se imbricado à cultura indígena e à dos escravos africanos. Das tradições portuguesas, desde que chegaram ao Brasil, segundo os folcloristas, a viola ocupa a linha de frente como principal instrumento acompanhador. Enfim, desvelando-se os elementos que foram engendrados durante a catequização, ou transplantados da cultura portuguesa, e que se encontram diluídos entre práticas musicais, é possível conferir algumas características a este cordofone anteriores ao epíteto viola caipira.

As pesquisas realizadas, comparando-se as violas estabilizadas no Brasil com as de Portugal, revelam similaridades entre elas. Vale esclarecer que não se atribui aqui aos tocadores portugueses a criação de tais técnicas, mas possivelmente que as tenham trazido para o Brasil junto com a tradição do instrumento. À guisa de ilustração, o tratado de *Instrumentos musicais populares portugueses*, Ernesto Veiga de Oliveira (1996) faz uma descrição minuciosa das práticas sociais e musicais da viola, sinalizando com algumas pistas que corroboram com essa hipótese.

Conforme as pesquisas de Oliveira (1966), as violas *Amarantina*, *Beiroa*, *Toeira* e *Braguesa* valiam-se da técnica de rasgado (*rasgueado*), e as duas últimas, do ponteadado. No que tange a técnica de viola caipira, o rasgueado e o ponteadado também são característicos, sendo este último realizado em terças e sextas paralelas (figura 1).

Terças paralelas

Sextas paralelas

FIGURA 1- Terças paralelas e sextas paralelas⁸

Para João Paulo do Amaral Pinto, os usos de terças e sextas paralelas nas composições dos solos e dos ponteados:

envolve a utilização das chamadas escalas duetadas, um dos recursos mais idiomáticos e tradicionais da viola caipira [...]. Elas consistem nas escalas diatônicas normalmente do modo maior, executadas em duas vozes com intervalos de terças ou sextas paralelas, obtidos sempre com o uso de dois pares de cordas. Recebem a denominação “duetadas”, pois se comportam como as vozes duetadas das duplas caipiras que cantam também nos mesmos intervalos. (2008, p. 137).

Em função do uso intenso deste recurso estilístico ao longo da história da música sertaneja raiz, pode-se dizer que o paralelismo das vozes é identificador de um traço do instrumento, apesar de se poder encontrar difundido em diversos gêneros musicais. Sabendo disso, no método *A viola caipira (técnicas para ponteio)*⁹, o professor Braz da Viola dedica

⁸ Esta partitura, bem como as subsequentes em que não consta a referência da fonte, foram produzidas pelo autor desta tese especialmente para este estudo.

⁹ VIOLA (1992).

Percebe-se que além do arraste, o movimento dos dedos da mão esquerda é quase sempre frequente em terças paralelas (ou sextas paralelas). Embora todos esses traços (ponteado, paralelismo, rasgueado, arraste) sejam comuns à linguagem musical de diversos instrumentos, o que chama a atenção é que tais características ganham destaque sobre o timbre da viola caipira. Esses elementos quando observados em conjunto servem, inclusive, para demarcar (ou acentuar) o universo da música sertaneja raiz.

Em larga medida, ainda que hoje se difunda entre os tocadores outras dimensões sobre as “origens” da viola, cuja amplitude extrapolaria a noção “brasilidade” do instrumento, perdura entre muitos violeiros a referência de um todo indivisível a respeito da música caipira. Isto é, a música caipira como uma unidade pura, brasileira, independentemente de sua herança portuguesa, ou ibérica. Para Denny Cuche “a origem, as raízes, segundo a imagem comum, seria o fundamento de toda a identidade cultural, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica”. (2002, p. 178).

Daí um dos motivos de brotar discursos sobre a identidade e a autenticidade dos novos violeiros e da viola caipira, pois é esse epíteto que forneceu a referência estética a todos os tocadores, juntamente com seu repertório. Ou seja, por esta ótica, o instrumento permite ao tocador a inserção numa tradição musical estabelecida sem qual, por mais erudita que seja sua formação, possivelmente ficaria sem o vínculo cultural ou inventaria outra tradição.

Contribui para isso o fato de que da relação da viola com a música brasileira produzida no período colonial serem poucos os documentos. Além do que, ao longo de 80 anos de latência de um vigoroso segmento sertanejo, constituiu-se, entre os violeiros e a viola caipira, uma tradição carregada de símbolos que reforçam a todo tempo sua identidade caipira. Esta tradição é notadamente oral, transmitida de geração em geração, como se estudará adiante.

É preciso destacar que, apesar do Rio de Janeiro ocupar a mesma região geográfica que o estado de São Paulo, há singularidades regionais e temporais entre os instrumentos, pois na capital federal do império o instrumento esteve inserido noutro contexto sociocultural.¹¹

¹¹ Para saber mais sobre a viola no Rio de Janeiro, ver os trabalhos de Elisabeth Travassos (2006), Renato Moreira Varoni de Castro (2007). No primeiro, a autora investiga o desaparecimento da viola na capital federal do império no século XIX, escrevendo sobre alguns vestígios do instrumento. No segundo, o autor investiga o contexto do instrumento no Rio de Janeiro, apoiado na organologia e na iconografia do instrumento.

1.1.1 O ensino de viola na tradição oral

Com o dismantelamento dos espaços rurais, *lócus* de onde emanam as práticas musicais da cultura caipira e da viola, ainda que ocorram em escala cada vez mais diminuta no interior dos estados, manifestações como as folias de reis, São Gonçalo, cururu, dança de Santa Cruz, percebe-se que elas são realizadas adaptadas à realidade que as circunscreve. Conforme Jadir de Moraes Pessoa, referindo-se à realidade das folias de reis, e que vale para os demais folguedos, guardadas as devidas proporções:

o êxodo rural ocorrido nas décadas de 1960 a 1980, no Brasil, provocou um significativo deslocamento dessa prática, que saiu de uma localização predominantemente rural para uma localização que hoje já se pode majoritariamente urbana. (2007, p. 70).

Pode-se dizer que tais violeiros, em certa medida são os guardiões dessas manifestações lúdico-religiosas, ou, de algum modo, estiveram a elas ligados por meio da música sertaneja raiz. Mesmo que largamente difundida no espaço urbano pelo disco ou pelo rádio, a transmissão do conhecimento de viola manteve, até se iniciar o processo de escolarização, os traços de uma sociedade tipicamente de cultura oral. Conforme Pierre Lévy, nesses tipos de sociedades, “a música é recebida por audição direta, difundida por imitação, e evolui por reinvenção de temas e de gêneros imemoriais”. (1999, p. 139).

No âmbito rural, não se pode falar em uma prática de ensino em que houvesse uma pessoa dedicada a ensinar formalmente a tocar o instrumento tal qual o concebemos, tampouco é possível precisar quando isso começou a acontecer mediado por um professor. O que se pode dizer é que se aprendia com alguém, seja da família ou não, mas sem que esse alguém estivesse a ensinar, no sentido estrito da palavra, nem com o ônus de professor. Os violeiros podem ser reconhecidos como mestres, no sentido de serem os zeladores de suas tradições. Não havendo um momento especial para o ensino, o aprendizado musical ocorria durante as práticas cotidianas, por isso era comum a imitação do outro, seja em família ou quando violeiros formam o que se entende por roda de viola.

A roda de viola consiste numa prática musical coletiva entre os violeiros da tradição oral, conservando um traço característico da viola caipira. Na roda, toca-se em torno do

instrumento e se canta o repertório típico da música sertaneja raiz. Nessa ocasião, os violeiros têm a oportunidade de se observarem para depois tentarem refazer o que ficou gravado naquela experiência. O detalhe é que nem sempre esse fato ocorria explicitamente, por vezes olhava-se de soslaio para não ser percebido. Aqui, convém destacar o significado da memória ao cunhar a forma de articular a conservação de uma tradição musical do passado com o presente. Ou seja, entender “a confluência entre a memória e a percepção”, reportando aqui Ecléa Bosi (2000, p. 49) quando estuda o pensamento de Henri Bergson e Maurice Halbwachs acerca dessa temática. Segundo Michel Pollak, Halbwachs em meados do século XX:

já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (2002, p. 2).

No caso da relação ensino-aprendizagem da viola, é mister apontar para a dimensão do oral sobre o escrito como um traço distintivo, pois, até recentemente, esta forma prevalecia exclusivamente. Bosi afirma que “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança”. (2000, p. 55). Essa concepção então seria uma das marcas da identidade cultural caipira que o violeiro e a viola adquiriram, permanecendo quase incólume até a década de 1980.

Antes do período em que se inicia a escolarização, de maneira geral, os violeiros executavam suas músicas funcionalmente, ou seja, ainda que tivessem um sistema complexo de representação de suas músicas, não possuíam noções teóricas do sistema tonal de que faziam uso para comporem músicas e executarem seus instrumentos. Essa característica pode ser atribuída, em certa medida indistintamente, tanto para aqueles violeiros egressos do meio rural, quanto para um número significativo de autodidatas que cultivam o instrumento no meio urbano. Com essa representação, esses músicos sempre foram vistos como quem toca “sem saber música”, ou seja, operando um número limitado de acordes do campo harmônico, comumente entendido como posição (disposição que os dedos ocupam no braço do instrumento), e sem conhecimento e domínio da teoria musical.

Atualmente, a maioria desses violeiros vive em espaços urbanos e congrega os amadores e uma importante fração dos músicos profissionais, inclusive as duplas caipiras que,

usualmente, possuem noções básicas de teoria musical. Em síntese, esses violeiros seguem um precedente histórico, ao “tocar de ouvido” as músicas de seus repertórios, que remontam ao universo da música caipira. Diante desse quadro, o ensino de viola permaneceu quase inalterado, caso se pense no momento em que a ela passa a ocupar preferencialmente áreas urbanas.

A diferença básica na forma de aprender viola no meio urbano é que, paulatinamente, o interessado passa a ter uma pessoa para dar uma orientação, seja indicando onde colocar os dedos sobre as cordas da viola, seja dando alguma noção rítmica dos gêneros musicais. Ou, minimamente, reproduzindo gestos para que o aprendiz possa imitar. Embora não seja possível precisar desde quando há algum tipo de ensino informal de viola, a partir da migração do caipira para as cidades pode-se pensar num movimento lento de mudanças na relação ensino-aprendizagem até o surgimento dos primeiros professores particulares de viola.

Em contraposição à falta de ensino sistematizado, o saber musical na tradição dos violeiros sempre foi permeado pela noção de dom, mantendo assim alguns vínculos religiosos de onde brotou e esteve inserida a viola. Não se pode esquecer que a música caipira, tal qual nos afiança Martins (1975) quando analisa a dança de São Gonçalo, está intimamente ligada à atmosfera religiosa, o que vale também para a folia de reis. Joseph M. Luyten, estudando aspectos relacionados ao desafio e ao repentismo no cancioneiro popular paulista, atesta que esse cancioneiro está “irremediavelmente ligado a manifestações de cunho religioso”. (1999, p. 80).

1.1.2 Promessa de violeiro

Buscando ecos desse histórico religioso da viola caipira com a tradição católica na atualidade, e lembrando que este é um instrumento transplantado para o Brasil no século XVI com portugueses católicos e jesuítas, no depoimento do violeiro Marco Antônio de Souza¹² encontra-se latente os principais traços da tradição oral da viola caipira¹³. Esse violeiro aprendeu a tocar o instrumento cumprindo uma promessa, atendendo ao pedido de seu avô, até então o mais antigo remanescente de uma família de catireiros. No seu relato, pode-se encontrar as bases do tipo de relação que o violeiro mantém com a tradição da qual emerge o instrumento:

¹² Este violeiro é membro do grupo “Catira 13 de maio” com sede na cidade de Frutal – MG.

¹³ Entrevista em 18 julho de 2008. Dentre as entrevistas com os violeiros, seleciona-se alguns recortes da entrevista com Marco Antônio, que pareceu emblemática.

meu avô tocava, e dos netos ninguém tocava, havia o desejo de que eu tocasse —, antes de morrer, ele me pediu para tocar ao menos para apresentar o catira. Se ele não pedisse, eu não tocaria, aprendi para pagar uma promessa para ele. (Marco Antônio de Souza, 2008).

Aqui, percebe-se o sentimento devocional que existe entre os violeiros e a tradição, o qual é reforçado pelo laço familiar e pelo desejo de manter o que foi celebrado por seus antepassados. Esse testemunho, que não é um episódio isolado em nosso tempo, talvez anacrônico – o episódio ocorreu em 1996 –, ilustra bem o ambiente tradicional dos violeiros. Tal qual prometido, Marco Antônio tornou-se o violeiro do grupo. Para Ulhôa,

a matriz cultural da música sertaneja está centrada em valores católicos patriarcais tradicionais, que enfatizam uma sociabilidade em torno da família extensa, da solidariedade comunitária e da obrigação religiosa herdada e vitalícia. (2004, p. 61)

Vivenciando desde a infância, entre os membros de sua família, a tradição dos folguedos, Marco Antônio (2008) compõe “Vovô Querido”, em homenagem a seu avô, Geraldo José de Souza (1926-1996). Em seu texto, amarrado pela viola e pela crença religiosa, encontram-se as referências à história de sua tradição musical e familiar. Como esclarece Bosi, “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual” (2000:56).

Vovô Querido

Tenho pouca experiência no braço de uma viola
Por isso, peço licença pra contar uma história
Nunca escrevi uma letra, por isso de coração
Pra toda minha família, eu quero pedir perdão
Pra fazer uma homenagem a alguém
que deixou saudade e também sua lição.

Mostrando muita ciência, do catira fez escola
Ensinou filhos e netos, também quem veio de fora
Todos que nele chegavam, jamais vovô disse não
Fazendo da sua vida zelador da tradição
Santo Reis ele cantava, bandeira que carregava, mestre do seu folião.

Tenho em minha consciência, desde que vovô foi embora;
Me pediu em confiança pra aprender tocar viola;
Quando eu lembro deste dia meu coração vem na mão;
Mas hoje com alegria, aprendi sua lição;
Toco viola folgado e o, catira Treze de Maio, dá show em qualquer salão.

Meus parentes paciência, eu me despeço agora;

Peço perdão novamente, pela homenagem simplória;
 "Geraldo Chico" é um nome, carregado de benção;
 Que nos olha lá de cima, nos dando a proteção;
 Pro Catira não parar, família vamos dançar, com Vovô no coração.

A partir dos versos de *Vovô Querido*, é clara a posição e o comprometimento afetivo de Marco Antônio (2008) de empunhar a bandeira de violeiro da família. Na condição de zelador da tradição herdada de seu avô, desvela aos seus que cumpriu sua promessa de aprender a tocar o instrumento para dar continuidade à história do catira dentro de sua família.

São diversas as alusões à figura soberana do avô, representadas na experiência de mestre de ofício que a todos ensina a zelar pela tradição do catira (*Ensinou filhos e netos, também quem veio de fora*). Este verso torna-se emblemático porque dá sentido ao tempo, do conhecimento que é passado de geração a geração, que se guarda na memória do que se vive e experimenta seja nos ensaios do grupo, seja na vida cotidiana. Bosi explica que “a memória recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte da sua socialização”. (2000, p. 73).

Com o orgulho de perpetuar a tradição de um saber musical, Marco Antônio (2008) exclama: “eu aprendi a tocar sozinho, tudo de ouvido, de paixão, de sentimento”. Vale frisar que essa frase é, acima de tudo, uma concepção e um valor que rege muitos violeiros “antigos”, incluindo também os modernos. O sentido de “sozinho” deve ser contemporizado como uma condição em que não há a mediação de professor ou escola durante o processo de aprendizagem. Na verdade, tal frase deve remeter a um sentido mais amplo, inclusive no sentido inverso, pois jamais se aprende sozinho numa tradição oral. Nela, a construção do conhecimento é um processo que não prescinde da interação e pertencimento a um grupo social.

Para Marco Antônio, assim como para boa parte dos violeiros que se identificam com a viola caipira, o pensamento de Stuart Hall sobre identidade e tradição é elucidativo:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos e ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’. É, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nosso imaginário, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (2006, p. 29).

Por outro lado, conforme Bosi, apoiada em Halbwachs, a tradição “amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade” (2000, p. 55). Assim, “sozinho”, talvez, somente no momento em que o tocador se retira da cena para o exercício da prática instrumental, quando se tenta reproduzir o vivido, o experimentado, e aquilo que está gravado em sua memória.

Um dos aspectos relevantes do processo de aprendizagem na tradição oral é a sua pluralidade em oposição à homogeneidade de um programa escolar. Na ausência de escola, professor ou método de ensino sobressai a capacidade individual de pôr em prática aquilo que se assimilou do outro. A escola é o próprio mestre — aquele que ensina não somente a música, mas os valores que regem o tempo, o de aprender e ensinar aos seus sucessores. Mas como a memória não retém todos os detalhes vivenciados de maneira integral, o que se grava na retina é o que serve de mote para o seu processo de aprendizagem que não possui regras nem teorias. A técnica de um violeiro, portanto, seria a somatória de várias técnicas individuais e, igualmente, não sistematizadas.

A técnica de viola caipira, em função das circunstâncias do aprendizado, cercada pelo ambiente mítico-religioso, que ditava as condições de aprendizado, nem sempre foi permeável ao aprendiz de violeiro. Durante as práticas musicais, era comum a situação na qual o aspirante a violeiro devesse não se deixar notar pelo outro que estivesse tocando se quisesse aprender alguma artimanha. “Sozinho” significa em contato com o grupo, um contato que não é o oficial, do professor, mas da convivência e de um atendimento a uma vontade de aprender com o outro numa situação em que esta vontade impera. Trata-se de um “autodidatismo” que vai compor a diferença entre o que se aprende sozinho e não sozinho (na escola, com professor).

Porém, o que tornava o contexto musical ainda mais complexo diz respeito aos pactos e rituais aos quais os violeiros recorriam a fim de aprimorar suas habilidades técnicas, conforme será mostrado adiante.

1.1.3 A fé no pacto e na simpatia

Por outro lado, para se tornar um bom instrumentista, o violeiro não escapava incólume de atmosferas místicas que, ainda que incompatíveis com a fé católica, compunham a paisagem do universo rural. Para todos os efeitos, quando o violeiro não tinha o dom, não se

dispensava pactos, simpatias e credices populares. O professor de viola Roberto Corrêa, em seu livro “Arte de Pontear viola” (2000), dedica uma parte de seu trabalho para mostrar os artifícios do violeiro para tocar viola. Dentre os casos, ele elenca a “simpatia do cemitério”, “o pacto-com-o-outro-lado”, “a simpatia da cobra coral” (Corrêa, 200, p. 45- 53), recolhidos entre os violeiros da tradição oral distribuídos em diversos pontos distintos da região centro-sul. É importante destacar que para cada um destes temas, há diversas versões disponíveis e testemunhos, variando conforme o violeiro.

Para outro professor, Ivan Vilela, o “violeiro mantém um trânsito do profano para o sagrado, e vice-versa, como nenhuma outra pessoa da comunidade consegue. Ele toca nas festas da igreja e faz o pacto com o tihoso para tocar melhor e nem por isso é rechaçado do meio onde vive” (2004, p. 181). Embora menos recorrentes, o fato é que essas particularidades que remetem a viola a práticas muito antigas persistem entre alguns violeiros correntemente até os dias de hoje. Não raro, seguindo um costume, encontra-se o guizo de cascavel no bojo das violas dos tocadores, pois atestam os “antigos” que este artefato melhora a qualidade do som do instrumento.

Num estudo antropológico realizado com os cururueiros em Piracicaba (SP), Allan de Paula Oliveira (2004) informa-nos que essa crença encontra-se em descrédito entre os violeiros, ocupando um lugar no “folclore” do instrumento, o que, pode-se supor, não constitui exceção entre os tocadores. Segundo as palavras de Oliveira, “(...) nas pouquíssimas referências que ouvi a este tipo de narrativa entre os violeiros do cururu, alguns disseram já ter *“ouvido falar deste tipo de coisa”*, mas, rapidamente, diziam que não acreditavam em nada disto (2004, p. 46-47).

Oliveira (2004) traz ainda outra prática dos violeiros piracicabanos que consiste “no uso de objetos de proteção junto ao instrumento como medalhinhas do Divino e de Nossa Senhora Aparecida penduradas na ‘mão’ da viola”. (2004, p. 51). Esta prática seria fundamentada, segundo o autor, para a manutenção da boa sonoridade do instrumento, mas também intimamente vinculada à proteção espiritual do violeiro por um santo. Entre esses violeiros, no entanto, a devoção mais forte é dedicada a Nossa Senhora Aparecida e não a São Gonçalo do Amarante¹⁴, que é tido como o protetor dos violeiros.

¹⁴ No capítulo II, será apresentado um levantamento dos diversos tipos de encordoamento.

Por outro lado, o culto a São Gonçalo é uma manifestação restrita a poucos lugares no Brasil, podendo ser encontrada em algumas cidades do Estado de São Paulo (Atibaia, Cajamar, Barra do Turvo, Bom Jesus dos Perdões, Itapetininga, Lagoinha, Mairiporã, Piracaia)¹⁵. Atualmente, se tem realizado eventos como o “Revelando São Paulo” em que alguns grupos apresentam uma performance, mas passando ao largo do ritual. A representação da imagem de São Gonçalo no Brasil e em Portugal pode ser examinada tendo-se como referência o altar destinado ao santo da igreja localizada na cidade de Amarante (Portugal), como mostra a figura (4) e, em seguida, sua imagem no Brasil (figura 5).

FIGURA 4 - Altar de São Gonçalo do Amarante, na Igreja de São Gonçalo em Amarante (Portugal)¹⁶

FIGURA 5 - Escultura de São Gonçalo brasileiro

A relação da viola com o santo da Igreja de Amarante, segundo Vinci observa,

adquiriu um papel tão importante na dança de São Gonçalo que aqui no Brasil a imagem do santo modificou-se, de acordo com sua função de protetor dos violeiros; colocaram um chapéu e uma viola no lugar do cajado, lembrando a figura de qualquer caipira paulista. (1997, p. 102)

Por sua vez, no encordoamento de viola caipira (figura 6), cuja marca é São Gonçalo, há uma imagem que em nada se parece com a de São Gonçalo, tampouco com a do caipira,

¹⁵ Disponível na programação do XIII Revelando São Paulo (2009).

¹⁶ Esta fotografia, bem como as posteriores em que não consta a referência da fonte, foi produzida pelo autor desta tese especificamente para este estudo.

pois o figurino do violeiro aparece bastante estilizado em relação à figura de ambos. Pode-se notar que somente o nome do santo ainda se associa à viola.

FIGURA 6 - Encordoamento para viola São Gonçalo

Fonte: Distribuidora Izzo

As menções à religiosidade singular do santo também são referendadas pelos novos violeiros e professores de viola, Roberto Corrêa, Braz da viola, Tavinho Moura, entre outros. Como exemplo, a canção *São Gonçalo do Rio Preto*¹⁷ (Tavinho Moura) traz no texto parte de como a história está sendo lida no Brasil.

São Gonçalo do Rio Preto

No Rio Preto tem um santo interessante
Fiel parceiro da alegria
Se os outros santos querem que reze
São Gonçalo quer que dance
O São Gonçalo

As mulheres não escondem seus encantos
Em reza em prece em oração
Vão desfilando seus cetins de tons brilhantes
São Gonçalo quer que dance
O São Gonçalo

Uma devota num requebro delirante
Fazendo inveja a São João
Rodando a saia rodopia insinuante
São Gonçalo quer que dance
O São Gonçalo

¹⁷ CD *Cruzada* (2001).

As marcas de religiosidade na viola também podem ser encontradas inclusive nas afinações da viola, como é o caso da afinação *São João*, em referência ao apóstolo cristão, cuja festa é celebrada no calendário junino. Segundo Roberto Corrêa (2000), ela corresponde à afinação *cebolão* e *oitavada*; a afinação *para-reza*, por sua vez, como o próprio nome sugere, foi encontrada por Alceu Maynard de Araújo em Ubatuba SP. Outra afinação bastante utilizada entre tocadores é a *rio-abaixo*, especialmente no norte de Minas Gerais. Segundo os violeiros, o que implica considerar variações sobre o tema, esta afinação é decorrente de um canoeiro muito bom, que encantava a todos, tinha o hábito de tocar sua viola indo com sua canoa rio acima (o que sugere o nome de outra afinação, o rio acima). O diabo, desejoso de atrair mais pessoas para o pecado, aprendeu a tocar viola, mas sempre que pegava a canoa, ia com ela rio abaixo, daí o nome da afinação.

Segundo o ponto de vista dos referidos cururueiros entrevistados por Oliveira, embora o ambiente musical no qual a viola caipira tenha brotado seja bastante religioso, em oposição, o bom violeiro “tem muito a ver com a função mais importante da viola na prática musical do lugar: violeiro bom é aquele que acompanha, de ouvido, qualquer cantor em qualquer ritmo caipira”. (2004, p. 47). Para este pesquisador, a representação da religiosidade pode vir mais por meio das medalhinhas em homenagem à santa do que da participação em cultos religiosos com frequência.

Em consonância com as referidas tradições da viola caipira, quando transportadas para as produções fonográficas sertanejas, muitas composições procuram enaltecer o vínculo da viola caipira com o sagrado. Deste modo, os temas das letras relacionados ao dom germinaram concepções apoiadas na tradição que sustentou o saber musical de várias gerações de violeiros. Essa concepção foi hegemônica até o desencadeamento da escolarização, quando começa a se instituir um lugar de se aprender a tocar viola caipira e uma pessoa capacitada a ensinar.

1.1.4 A concepção do ensino de viola caipira refletida nas duplas

Diante desse quadro que, adornado de religiosidade, sempre margeou o ambiente musical da viola caipira, e considerando ainda a distância da instituição escolar, não é de se estranhar que as duplas caipiras sejam devotas de uma concepção arraigada no sistema tradicional de aprendizagem. Ou seja, um contexto apoiado no dom e no fazer (pelo ver-fazer,

que é mediado na prática pela linguagem verbal e pela expressão corporal, sem a necessidade de explicação).

Para tanto, basta observar o repertório. Na música, *Violeiro*¹⁸, de Zé Mulato e Cassiano, encontra-se parte do discurso de que a viola caipira se aprende senão dentro de uma tradição, com o dom, concepção que se harmoniza com a do catireiro Marco Antônio (2008).

Viola pode chorar mas vê se o seu som não muda
Vou agradecer a deus, preciso de sua ajuda

É pra mim um **dom de deus** cantar moda-de-viola¹⁹
Isso dinheiro não compra e **nem se aprende na escola**
Quem nasce para ser violeiro é um privilegiado
No tapinha da parteira ele já grita entoadado
(...)

Violeiro é escolhido muito antes de nascer
Ele vem com uma missão, cantar é o seu dever
(...)

Em outra moda-de-viola, *Viola divina*²⁰ (Lourival dos Santos - Tião Carreiro), gravada por Craveiro e Cravinho, a letra credita à fé e ao trabalho a relação inviolável entre Deus e a viola. É na ligação com o sagrado que o violeiro ergue uma de suas singularidades musicais

(...)
Com essa viola divina um pedido eu vou fazer
Para **Deus** matar a morte pro cantador não morrer
Enquanto existe **viola** cantador tem que viver

Minha **viola** divina da mão de **Deus** é que vem
Quem não gosta de viola não gosta de Deus também²¹

A legitimidade da escola, no sentido de dar ao violeiro o “sentimento matuto”, também é contestada em *Rei sem coroa*²² (Tião Carreiro - Sebastião Victor), moda lançada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho:

¹⁸ CD *Meu Céu* (1998).

¹⁹ Os grifos são nossos.

²⁰ LP *Viola Divina* (1980).

²¹ Os grifos são nossos.

²² LP *Casinha da Serra* (1963).

Rei sem coroa

(...)

Não se aprende nas escola o tocar da viola, os desembaraço
 Veja só quanta beleza é por natureza o cantar dos passo
Você diz que é cantador, teve professor, mas tu é um fracasso
 Já tenho visto peão com fama de bão, mas ser ruim no laço

Quem canta seus males espanta, a tristeza vai alegria vem
 Não seja assim tão gavola pegue na viola e cante também
Violeiro meia-pataca da sua marca já vi mais de cem
 Amigo cante direito e veja os defeito que você tem

(...)

Você canta, mas não entoa, rei sem coroa afirme seu pé

Neste pagode, temos outra amostra do “peso” da tradição e da representação da escola para os violeiros. Esta posição está bem clara no verso “Não se aprende nas escola o tocar da viola os desembaraço”, pois o cantar para o violeiro está no mesmo patamar do que é o cantar tido como natural para os pássaros (“Veja só quanta beleza é por natureza o cantar dos passo”). Por outro lado, aquele que aprende com outrem, é desqualificado e sem credibilidade para exercer o ofício de tocador, contestação que aparece bem marcada no texto: “Você diz que é cantador, teve professor, mas tu é um fracasso”, “Violeiro meia-pataca da sua marca já vi mais de cem”, “Amigo cante direito e veja os defeito que você tem”, “Você canta, mas não entoa, rei sem coroa afirme seu pé”.

Em síntese, Denny Cuche, reportando-se a Michel de Certeau (1980), explica que a cultura popular é “a cultura comum de pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades ao mesmo tempo banais e renovadas a cada dia”. (2002, p. 150). As práticas musicais de viola, sejam rurais ou urbanas, estabilizaram-se empiricamente no interior de tradições orais, o que constitui traço distintivo na formação dos violeiros, apesar de não ser um traço exclusivo.

1.1.5 O sertão dentro da viola

Dentre as temáticas da música sertaneja raiz, constituindo boa parte do imaginário dos violeiros, torna-se representativa a fala de um dos últimos remanescentes das primeiras duplas caipiras, José Pérez (1920), o Tinoco²³, violeiro da dupla Tonico e Tinoco:

Existe o sertanejo que trabaia no interior, matéria prima pra fazer música raiz. Cê vai buscar tudo do interior, as mensagem, a vida, o modo de viver. Cê traz tudo na viola pra tocar e cantar a vida do interior. Existe o sertanejo do Brasil e do mundo que dá (...) cê vê a natureza e pega tudo lá no interior. (Tinoco, 2007)

Na exposição de Tinoco surge uma concepção que é partilhada por inúmeros tocadores e que serve para reforçar a identidade cultural da música sertaneja raiz — e da viola caipira — com o sertão. Segundo ele, os temas de suas modas sempre foram retirados de suas experiências no cotidiano sertanejo. Para ilustrar essa concepção, Tinoco canta a primeira quadra da composição, de sua dupla com Tonico, *Boi de Carro* (Tonico, Tinoco e Anacleto Rosas Jr.)²⁴:

Na mangueira da fazenda do Lajado
Conheci um boi maiado descaído como o quê
Tempo de moço quando eu era candieiro
Boi maiado era ligeiro trabaiaava como eu

Na sequência, lembrando a época em que a dupla viajava em estradas de terra e em que não dispunha de estrutura alguma, como restaurantes, por exemplo, para se alimentarem, Tinoco recorda que tinham de negociar as refeições nas casas da comunidade rural. Numa das viagens, gravaram *Velho pai*²⁵ (Chiquinho e Zé Tapera), com um “enredo forte” (nas palavras do próprio Tinoco):

O meu pai já veinho,
não pode mais trabaiaá
Cuidando do seu netinho
Passa o tempo a recordá
Quando pega na viola
Pra tristeza disfarçá
Canta moda do passado

²³ Entrevista em 25 de junho de 2007.

²⁴ LP Tonico e Tinoco (1964).

²⁵ LP Data Feliz (1965).

Depois pega a chorá

(...)

Tomando como referência essa concepção temática de Tinoco sobre a música sertaneja raiz, é seguro afirmar que esta noção norteou a produção de diversas duplas caipiras e violeiros amadores que vieram na esteira. É inconteste que foi com este repertório que o instrumento disseminou-se no meio urbano, carregado de símbolos que lhe conferiram um atestado de origem no sertão. São inúmeras as obras que remetem à temática “sertão e viola” na história da música sertaneja raiz, como sugere o título homônimo da música da dupla Pena Branca e Xavantinho, uma das primeiras a flertar com música da MPB²⁶:

Sertão e Viola²⁷

E sertão, sertão que me viu nascer
E sertão, sertão que me viu nascer

Sertão do carro de boi, da viola e do cateretê
Sertão do carro de boi, da viola e do cateretê

Eh viola, viola de Santos Reis,
Viola tanta alegria pra cantoria mais uma vez

Eu tenho um calo na pontinha do meu dedo
Que é de viola, é de viola

Essa viola sabe todo o meu segredo
Que é de viola, é de viola

É nesse *locus* de práticas ligadas ao homem do campo, rememorado em forma de cantoria e festas de Santos Reis — representada aqui numa composição gravada em disco e veiculada nos meios de comunicação —, que se alarga o espaço imaginário do “sertão do carro de boi, da viola e do cateretê”. *Sertão e a viola* estão um para o outro, como se amalgamados num espelho, em que se pese o lugar onde nasceram muitos dos violeiros que formaram as primeiras duplas caipiras. Sendo a viola o instrumento que entremeia a labuta, o lazer e a religião e da voz ao sertanejo, como já se frisou, no sudeste chamaram-no de caipira.

²⁶ Dentre algumas músicas da MPB interpretadas pela dupla, destacam-se do LP *Cantando Mundo Afora* (1990) - *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues); do LP *Violas & Canções* (1993) – *Cio da Terra* (Milton Nascimento/ Chico Buarque), *O Ciúme* (Caetano Veloso); do LP *Ribeirão Encheu* (1995) - *Estrelada* (Milton Nascimento), *No dia que eu vim embora* (Caetano Veloso), do CD *Coração Matuto* (1998) - *Planeta Água* (Guilherme Arantes), *Lambada da Serpente* (Djavan).

²⁷ CD *Violas & Canções* (1993).

Na toada *Viola Cabocla*²⁸ (Tonico e Piraci), encontra-se mais uma amostra de exaltação à sua origem sertaneja, do instrumento que vai para a cidade. Convém notar que nesta letra o instrumento aparece marcado sob o termo “viola cabocla”. “Caboclo”, segundo o dicionário Houaiss (2001)²⁹, deriva da etimologia de “cabocl-”, que vem do Tupi, um dos sinônimos de caipira, e designa o “indivíduo (espécie de habitante do sertão) com ascendência de índio e branco e com físico e os modos desconfiados, retraídos”.

Viola cabocla

Viola cabocla não era lembrada
Veio pra cidade sem ser convidada
Junto com os vaqueiro trazendo a boiada
O cheiro do mato e o pó da estrada
Fez grande sucesso com a **Disparada**³⁰

Viola cabocla feita de pinheiro
Que leva alegria pro sertão inteiro
Trazendo saudade dos que já morreram
Nas noites de lua sai do terreiro
Consolando a mágoa do triste violeiro

Viola cabocla é bem brasileira
Sua melodia atravessou fronteira
Levando a beleza pra terra estrangeira
Do nosso sertão é a mensageira
É o verde amarelo da nossa bandeira

Viola cabocla seu timbre não falha
Criada no mato como a samambaia
Veio pra cidade de chapéu de palha
Mostrou seu valor vencendo a batalha
Voltou pro sertão trazendo a medalha

O texto de *Viola Cabocla*, sob o ponto vista dos compositores, delineia a trajetória e o reconhecimento adquirido desse instrumento, valorizando seu ponto de origem, o sertão, e seu percurso até “conquistar” a cidade. Enumerando detalhes que compõem a paisagem do sertão, os compositores exploram imagens que se consagraram na temática das músicas sertanejas raiz, com as quais o instrumento se fundiu e se manteve amalgamado, mesmo com o segmento sertanejo se diluindo em outros gêneros musicais.

Aqui cabe fazer um breve histórico da música sertaneja raiz, das duplas caipiras e da viola caipira, pois são praticamente inseparáveis a ponto de não ser possível definir um sem

²⁸ LP Tonico e Tinoco (1967).

²⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Versão Eletrônica 1.0. Editora Objetiva, 2001.

³⁰ A menção à *Disparada* (Geraldo Vandré e Theo de Barros), canção vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, em 1966, empatada com *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda, conforme Conforme Zuza Homem de Mello (2003), será retomada no capítulo seguinte.

citar os outros. Esta tríplice aliança já conta com oitenta anos, desde a primeira gravação, em 1929, pela Turma de Cornélio Pires (Ulhôa, 2004). Embora não seja a intenção aqui desenvolver a história da música sertaneja, vale frisar momentos históricos importantes para se perceber o trânsito da viola caipira dentro da cultura.

Historicamente, conforme Ulhôa (2004), a música sertaneja pode ser dividida em três fases, embora essa divisão não implique a extinção de estilos tradicionais, como as modas de viola ou toadas, mas o aparecimento de novos. Assim, a primeira fase compreende os anos que vão de 1929 a 1944, sendo marcada pela música caipira ou sertaneja raiz. Sobre este marco histórico, José Roberto Zan complementa, afirmando que o produtor e jornalista Cornélio Pires, em 1910, apresentara um espetáculo reunindo catireiros, cururueiros e duplas de cantadores do interior na Universidade Mackenzie, na cidade de São Paulo:

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

A segunda fase, entre a década de 1940 e meados de 1960, foi indicada por Ulhôa (2004) como “período de transição”, pois neste momento, vale observar, a música sertaneja começa a incorporar elementos distintos da cultura caipira relacionados com o rádio e com o que a autora chamou de circuito dos circos, dados a constantes viagens ao interior dos estados e ao Paraguai. Nesse período ocorre:

a introdução de instrumentos (harpa e acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (...), a moda campeira e pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico. (Ulhôa, 2004, p. 60).

Por último, a terceira fase, que se inicia na década de 1960 e se estende até o presente, é marcada pela música sertaneja romântica, “com a introdução da guitarra elétrica e o ‘ritmo jovem’ (leia-se Jovem Guarda), por Leo Canhoto e Robertinho (...). Os arranjos

instrumentais dessas músicas adicionam instrumentos de orquestra, além da base de rock já incorporada ao gênero”. (Ulhôa, 2004, p. 60).

No que toca à educação musical, há que se observar que, mesmo depois do desenvolvimento do segmento musical sertanejo, e com a profissionalização dos violeiros desse segmento, além da expansão do instrumento no meio urbano, o panorama educacional da viola caipira não sofreu modificações substanciais até a década 1980. Dado o caráter não profissional do ensino de viola caipira, torna-se difícil precisar o início da escolarização. Mas pode-se afirmar que as principais alterações sobre o contexto ocorrem, realmente, com a nova safra de tocadores que começa a se formar na década de 1980.

1.1.6 Sangue Novo

Com os novos violeiros começaram a se formar em meados da década de 1980 um segmento musical e um nicho de mercado próprio de viola, caracterizados, sobretudo, pela música instrumental e pela produção independente. Entretanto, pelo fato desse novo segmento musical incorporar a tradição musical da viola, houve uma repercussão favorável entre os violeiros, que também se viram beneficiados. A consequência disso foi a ampliação do número de tocadores e do mercado de bens simbólicos. O fato de se ter maior domínio teórico musical, estimulado pelo contato com outros gêneros, sobretudo no âmbito escolar, está contribuindo decisivamente para a exploração de outras nuances da viola, provocando com isso a constituição de outra linguagem musical voltada para a música instrumental. Somente no último quartel do século XX os procedimentos técnico-musicais utilizados, indiscriminadamente, pelos violeiros começaram a ser investigados e reunidos pelos novos violeiros com vistas ao ensino.

Assim, quando se fala em sistematização das técnicas de execução da viola, entende-se a pesquisa, a apropriação, a seleção e a reelaboração da cultura musical de violeiros, disseminada de maneira heterogênea na tradição oral e na produção fonográfica de infindáveis duplas da música sertaneja raiz. Neste sentido, nota-se que há uma preocupação em reunir os resultados das pesquisas com o objetivo de criar recursos para se ensinar e tocar a viola. Diante desse quadro, observa-se que há um mercado editorial em formação, sendo possível

enumerar uma larga produção de métodos de ensino, os quais “inexistiam”³¹ até então e se tornaram elemento indispensável ao professor e à escola.³²

Os efeitos da escolarização sobre o ensino de viola estão, inclusive, influenciando professores de viola particulares, independentemente da formação, a sistematizarem suas metodologias de ensino. Materiais impressos, encadernados em forma de apostila, nos quais se percebe a tentativa de, no mínimo, formular uma sequência de gêneros, repertórios e ritmos progressivos para orientar o aluno, fazem parte do contexto atual.

A internet, por sua vez, ao disponibilizar gratuitamente as inúmeras letras de músicas já cifradas, bem como a circulação de métodos entre os tocadores, também estimula a organização de materiais didáticos. Outro fator que merece ser destacado é a grande quantidade de vídeos, com violeiros executando ou ensinando alguma técnica de viola, que se pode encontrar na internet, mesmo que seja ainda uma ferramenta que não atinja a todos os violeiros.³³

Conscientes das mudanças do cenário musical, e especialmente do surgimento de novos violeiros, em *Sangue Novo*, a dupla Zé Mulato e Cassiano³⁴ resume o panorama histórico da viola caipira na contemporaneidade:

Sangue Novo

Tem sangue novo na praça, caipira se sente honrado³⁵
A viola e violeiro vão muito bem obrigado

Vou entrar nessa jogada, eu não entro prá perder
 Sou sangue novo na praça acostumado a bater
 Vou bater só na cangaia para o burro compreender
Quem apostou na derrota de ver a viola morrer
 Hoje foge igual coelho e vai voltar de joelho se quiser sobreviver

Disse o falso sertanejo que a viola já era
 Os amigos da panela se fecharam numa esfera
Sem a benção da viola nenhuma moda prospera
 Nasce fraca no inverno e morre na primavera
Nosso abraço à juventude a viola vem com saúde
Parabéns às novas feras

³¹ Em 1959, foi produzido o primeiro método de viola, todavia esse as características de método carecem de ser melhor destrinchada, o que se pretende fazer no capítulo III.

³² No capítulo III, analisa-se detidamente como a técnica de viola está sendo concebida nos métodos.

³³ Disponíveis no site <www.youtube.com>.

³⁴ CD *Sangue Novo* (s/d).

³⁵ Os grifos são nossos.

A viola está voltando já disse o irmão Galvan
Prá mim ela nunca foi continua campeã
 Valeu nosso sacrifício, essa luta de titã
 Juventude esclarecida de mente aberta e sã
 Abraçou nossa bandeira nova classe violeira
 Tá seguro o amanhã

E hoje por onde eu passo sempre encontro violeiro
 Com menos de trinta anos imitando Tião Carreiro
 Cantando e tocando viola quase sempre pagodeiro
 Ergue a espada e segue os passos do nosso grande guerreiro
 Que tombou mas não morreu semente cresceu
 Descansa em paz companheiro

Com *Sangue Novo*, pode-se dizer que a dupla Zé Mulato e Cassiano representa o rompimento de antigos paradigmas em torno das relações que se estabeleciam com a viola caipira. Ao celebrar o entrelaçamento da tradição de viola caipira com os novos violeiros, oriundas de diversas vertentes, a dupla reforça o valor dessa tradição (“Sem a benção da viola nenhuma moda prospera”), mas reconhece o vigor com que a viola caipira ressurge a partir da intervenção desses tocadores (ou “novas feras”). Este reconhecimento se dá em forma de parcerias, na divisão do mesmo palco, na troca de experiências musicais e, especialmente, na credibilidade da formação dos novos violeiros.

Um exemplo que agrega todos estes pontos pode ser encontrado nas dezenas de orquestras de viola que reúnem perfis diversos de violeiros numa mesma formação. As orquestras são uma formação musical recente, típica das últimas décadas. São compostas preferencialmente por cordofones, sobretudo por violas, além de violões, de cavaquinhos, de bandolins e do baixolão (ou contrabaixo). Mas a formação pode variar de uma orquestra para outra, tanto em número quanto em gênero.

Assim, aparecem frequentemente orquestras com percussão, acordeons, violinos (ou rabecas) e, conforme o grupo, são integradas por cantores. Uma vez que o repertório geralmente é composto pelo cancionário sertanejo raiz, o vínculo do violeiro com a tradição caipira permanece sustentado, embora amparado por arranjos instrumentais e uma formação outrora pouco habitual. No que diz respeito aos espaços em que elas se apresentam, são extremamente diversificados: teatros, casas de shows, festas tradicionais e feiras agropecuárias, festivais de música, encontros de orquestras, universidades, escolas, praças,

exposições agropecuárias, igrejas, programas de TV (*Viola, Minha Viola*, por exemplo), hotéis fazenda.

Outro exemplo do contraste e da dilatação desse universo musical pode ser percebido nos novos apreciadores da música sertaneja combinada a outros gêneros musicais. Eles formam grupos que provocaram o surgimento de novo segmento musical sertanejo, que foi chamado de Viola Turbinada ou Caipira *Groove* — Matuto Moderno, Caboclada, Dotô Jéca, Trem da Viração, Saci Crioulo, Mercado de Peixe, Fulanos de Tal.

A partir de meados da década de 90, surgem na capital e em cidades do interior do Estado de São Paulo grupos musicais que inauguram um novo segmento da música sertaneja ou caipira. São bandas formadas por jovens oriundos de camadas médias da sociedade, em geral com formação universitária. O repertório mescla elementos do universo *pop* como a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contra-baixo), o *rock*, o *rap*, o *funk*, o *reggae*, estilos “pós-punk” como o *grunge* e o *hard rock*; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-viola, catira, samba rural paulista e jongo. (Zan, 2004, p. 5)

Esses grupos guardam estreitas relações com o movimento *Mangue beat*³⁶ que, anteriormente, já haviam realizado essas experiências, mas valendo-se especialmente da tradição do maracatu pernambucano. Por outro lado, a dimensão das hibridizações é bem mais extensa. Nota-se que a viola caipira, em função deste período de inserção em outros espaços sociais, está bem mais exposta ao fluxo de correntes musicais, pois a exposição lhe retirou a blindagem e ampliou as fronteiras da música sertaneja. Dentre os diversos tocadores e professores que hoje despontam, não é difícil encontrar rastros do jazz, do blues, do rock, do pop, da música erudita etc.

Em certo sentido, a concepção musical da dupla Zé Mulato e Cassiano acerca dos novos violeiros, juntamente com o movimento Caipira *Groove*, aproxima-se da análise de João Marcos Alem acerca das representações da nova ruralidade brasileira a partir da década de 1990. Este autor afirma que os rodeios e a festa do peão desfizeram “a velha oposição dicotômica entre as identidades tradicionais e modernas no Brasil, por meio de certa antropofagia, cujo banquete serve novos símbolos vencedores à sociedade capitalista aqui vigente” (2004, p. 96). Aprofundando um pouco mais esta noção, Alem entende que esta nova

³⁶Conforme Heron Vargas (2008), o *Mangue beat* é formado especialmente pelas bandas Nação Zumbi, Mestre Ambrósio e Fred Zero Quatro.

ruralidade é uma combinação ambígua para os que a representam, remetendo a três identidades culturais multifacetadas: caipira, sertanejo e *country*.

A combinação desses três termos pretende guardar parte da memória social da cultura caipira e sertaneja e evocar tradições arraigadas de nossa antiga sociedade agrária, mas também evoca modernidade, quando apela para o recorte norte-americano da denominação *country*. (Alem, 2004, p. 96).

No caso particular da viola, ela também é um instrumento capaz de consagrar representações simbólicas da nova ruralidade, combinando diversos elementos musicais tradicionais, desterritorializados e atemporais. Embora não esteja explícito na letra de *Sangue Novo*, esta música remete às antigas dicotomias que percorreram o século XX, as quais pairam em torno de certos binômios, tais como o rural e a cidade, o moderno e o arcaico, a tradição e o erudito. Dicotomias que marcaram a cultura brasileira quando esta se viu diante das possibilidades que a modernidade oferecia, desde que se superasse os símbolos do passado rural pelos da modernidade via industrialização e urbanização.

Este longo período influenciou na visão recalcada que se tinha sobre a viola caipira e seu repertório, enquanto sua imagem permanecia associada à música sertaneja raiz. Nesse sentido, pode-se dizer que o tratamento a ambas, música sertaneja raiz e viola caipira, uma vez ressignificados, representa uma parte da história da música brasileira em fase de superação. Tal projeto justificaria os versos, por sua vez, “quem apostou na derrota de ver a viola morrer // disse o falso sertanejo que a viola já era”. Falso sertanejo que pode muito bem ser representado pelas duplas do segmento romântico, que valorizaram os instrumentos modernos em detrimento da viola caipira, conforme se discutirá em seguida.

Ao enaltecerem a adesão dos novos violeiros à tradição da qual são defensores, como um sinal de abertura para a guinada do instrumento (“Juventude esclarecida de mente aberta e sã Abraçou nossa bandeira nova classe violeira” / tá seguro o amanhã), Zé Mulato e Cassiano relêem *A viola e o violeiro*³⁷ (Lourival dos Santos - Tião Carreiro) marcando o espaço de inserção da viola em outro contexto.

³⁷ LP Em Tempo de Avanço (1969).

A viola e o violeiro

Tem gente que não gosta da classe de violeiro³⁸
No braço desta viola defendo meus companheiros
Pra destruir nossa classe tem que matar primeiro
 Mesmo assim depois de morto ainda eu atropaio
 Morre um homem, fica a fama e minha fama dá trabalho.

Todos que nasce no mundo tem seu destino traçado
 Uns nasce pra ser engenheiro, outros pra ser advogado
Eu nasci pra ser violeiro, me sinto bastante honrado
 De tanto pontear viola meus dedo estão calejado
Sou um violeiro que canta para vinte e dois estados.

Viva o povo mineiro, cantador de recortado
 Também viva os gaúchos que no xote é respeitado
 Viva os violeiros do Norte que só canta improvisado
 Goiano e Paranaense cantam tudo bem cantado
 Viva o chão de Mato Grosso que é o berço do rasqueado.

Representando São Paulo este pagode é o recado
A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado
Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado
Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado
A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado.

Recuperando uma parcela da história da música sertaneja, vale notar que, ao final dos anos 60, época de lançamento de *A Viola e o Violeiro* (1969), já se encaminhava outra fase desse segmento, que passa a incorporar elementos da Jovem Guarda e da balada internacional, o que ofusca a música sertaneja raiz em termos de mercado (“A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado), ainda que o sucesso do pagode pareça desconhecer fronteiras (“Sou um violeiro que canta para vinte e dois estados”).

A Viola e o Violeiro torna-se então representativa por deflagrar o período no qual a viola caipira não acompanharia as inovações estéticas engendradas por Leo Canhoto e Robertinho, por exemplo. Conforme Waldenir Caldas, “a nova música sertaneja, dessa forma, toma a direção de uma linguagem mais universal, eliminando as convergências com as origens caipira e aumentando suas distinções”. (2004, p. 63).

Para melhor compreender as consequências destas mudanças sobre o uso da viola, é preciso atentar para o fato que na sertaneja romântica, a viola caipira deixa então de integrar o segmento musical prioritário da música sertaneja, contrastando com as décadas anteriores, quando as duplas caipiras, na formação clássica com viola e violão, foram soberanas³⁹. O

³⁸ Os grifos são nossos.

³⁹ Caldas (1979) cita que a dupla Tonico e Tinoco, entre outras, chegou a ter um programa radiofônico chamado “Na beira da tua”, além de gozar de enorme prestígio entre os ouvintes.

instrumento então perde espaço com o descolamento de sua “raiz” e com o incremento dos arranjos instrumentais do sertanejo romântico. Conforme as palavras de Zan:

a viola foi substituída por instrumentos eletrônicos como guitarra, o contra-baixo elétrico e o teclado, além de bateria e, eventualmente, a bancada e instrumentos de percussão. Tanto as composições como os arranjos apresentam elementos da música urbana de massa, especialmente das baladas românticas da Jovem Guarda. Portanto, da música caipira de fato restam poucos aspectos. Talvez, as vozes agudas dos cantores e os duetos em terça, porém empregados de modo mais econômico. (2003, p. 7).

A moderna música sertaneja “substituiu” a viola por outros instrumentos, supostamente porque sua sonoridade, uma herança amalgamada do mundo caipira, não mais condizia com as expectativas da indústria cultural mais interessada na renovação estética e na ampliação do público. Conforme Caldas, o gênero sertanejo raiz

durante muito tempo ficou circunscrito à imagem do homem do interior e do meio rural brasileiro. A partir de década de 70, essa mesma imagem ganha a dimensão de algo moderno e definitivamente ligado ao meio urbano-industrial. (Caldas, 2004, p. 66).

Embora não sendo o foco principal da indústria fonográfica, a modalidade da música sertaneja raiz manteve a viola caipira como instrumento “mítico” acompanhador de duplas, tais como Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Zilo e Zalo, Pena Branca e Xavantinho, entre outros, e, especialmente, Tião Carreiro e Pardinho. Conforme anunciaram Zé Mulato e Cassiano, Tião Carreiro vem sendo recuperado pelas novas gerações de violeiros, juntamente com outros violeiros, como Gedeão da Viola, Bambico, Zé Côco do Riachão, Manoel de Oliveira dentre outros.

1.1.7 Os violeiro embruião

Antes desse período de mudanças que se instaura no universo da viola caipira com os novos violeiros, chama a atenção o *Pagode em Brasília* (1960) de Tião Carreiro⁴⁰. Em tom

⁴⁰ Conforme João Paulo Amaral sobre, *Pagode em Brasília* (Teddy Vieira/ Lourival dos Santos), “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.” (2008, p.37-38).

provocador, como quem autoriza o que é o que não é ser violeiro, ele desdenha de certo tipo de músico, o qual chamou de “violeiro embruião”. Tendo o pagode, possivelmente atraindo a atenção de diversos tocadores e se disseminado no segmento sertanejo raiz, essa categoria de violeiros desprestigiada nesse pagode, sob certo ângulo, assemelha-se ao perfil dos novos violeiros cuja formação musical é heterogênea demais para se reconhecer “autenticamente” herdeira da cultura caipira.

Levi Ramiro (2008)⁴¹, tocador e luthier, na condição de entrevistado, relata a fala sentenciada recentemente pelo violeiro Gedeão da Viola que servem mote para se vislumbrar a estreita relação com a concepção de “violeiro embruião” de Tião Carreiro: “Eu sou violeiro. vocês tocam viola”. Observando-se com acuidade estas frase, a autoridade de Gedeão da Viola para dizer “Eu sou violeiro” (e você não, o que está subentendido) está apoiada, entre outros fatos, sobre a tradição caipira do instrumento que, por sua vez, garante autenticidade para o tocador, bem como a identidade cultural para a viola caipira.

Já com a frase “vocês tocam viola”, o violeiro está contestando a legitimidade dos instrumentistas que migraram para a viola — Levi Ramiro, por exemplo, também é um ex-violonista — e que, em alguma medida, seja pela técnica ou pelo estilo de suas composições, não seria reconhecida por este violeiro. Para Gedeão da Viola, tocar somente com técnica não habilita o tocador a ser considerado violeiro. Com uma variante dessa frase, Marco Antônio advoga que “existe quem toca viola, mas não é violeiro. Não dá pra ter dois violeiros. Só tem um tipo de violeiro. Se enfeitar muito perde as características” (2008).

De acordo com a visão de ambos, o que está sendo questionado nas entrelinhas é a questão identitária da viola caipira, ligada ao um tipo de repertório consagrado há décadas na música sertaneja. Para se tornar violeiro seria necessário, então, estar inserido em um espaço sociocultural imerso no meio rural? Ou bastaria tocar o repertório de música sertaneja raiz, reproduzindo a mesma linguagem, para ser reconhecido? Considerada pelos violeiros como um instrumento que traduz o sentimento caipira, como manter essa distinção que lhe garante a singularidade estudando em uma escola de música?

Para o violeiro Marco Antônio (2008), apesar de sua trajetória musical estar vinculada a um grupo de catira, e seu grupo estar fincado em espaço urbano, sua opinião sintetiza o pensamento de uma época acerca da simbologia da viola caipira e do ser violeiro:

⁴¹ Entrevista realizada em 30 de agosto de 2008, no III Violeira de Votorantim (SP).

“não acredito que o violeiro sai da escola com sentimento do violeiro. Na minha opinião, nunca. Não sai com a paixão pelo sertão. Quando o violeiro se diz violeiro é pelo gosto do estilo. Não dá para sair violeiro sem a paixão pela raiz, pelo sertão”.

Indagado sobre o que é um violeiro caipira, o professor de viola Paulo Santana, que estudou música popular e jazz no Conservatório de Tatuí, vai ao ponto da questão da viola na contemporaneidade: “É aquele que mesmo não tendo sido criado num ambiente caipira se identifica com o caipira” (2008). Identificação que os novos violeiros buscam na técnica e no repertório dos mestres remanescentes da tradição oral, ou nas gravações do próprio Gedeão da Viola, ou Tião Carreiro e tantos outros violeiros.

Assim sendo, mais que dar uma referência estética, ou permitir a inserção numa tradição musical, os violeiros podem se localizar como parte integrante de uma história que está acontecendo, além de estarem dialogando com um instrumento que possui uma identidade cultural. Porém, é preciso considerar que essa história agora está se constituindo sob um olhar que enxerga o instrumento e a música que se faz com ele sem a imposição de uma fronteira estética ou uma única identidade.

Feitas as considerações acerca da viola caipira, procurou-se analisar sua inserção na tradição oral, a transmissão do saber musical entre os violeiros e, deste modo, fornecer elementos que pudessem contribuir para um melhor conhecimento deste objeto. Em certa medida, confrontou-se assuntos que já vieram à baila, mas que ainda não tinham sido tratados do ponto de vista do ensino. Passa-se agora para a segunda parte do capítulo, buscando delinear as características principais do processo de escolarização.

1.2 A escolarização da viola caipira

Com o advento do processo de escolarização de um instrumento que se consagrou na tradição oral, é preciso indagar, como o fez Margarete Arroyo (2002, p. 26) sobre “como trazer para os sistemas escolares os procedimentos de ensino e aprendizagem de práticas musicais construídos em contextos não escolares?” Sob a perspectiva do que está sendo apropriado, inserido ou excluído para produzir conhecimento musical na cultura escolar, as experiências acumuladas dos sujeitos envolvidos no processo são importantes para se compreender as características e os caminhos da escolarização.

E, em contrapartida, é igualmente importante para se perceber como se dá a relação entre as partes envolvidas, pois a tradição oral da viola segue seu turno, coexistindo e interferindo neste processo. Segundo E. P. Thompson, tomando suas palavras sobre o sentido de experiência, direcionadas aqui para aquele que desempenha um papel distinto na escolarização, o professor de viola, as pessoas “experimentam suas experiências como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, (...) como valores ou (através de formas elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas”. (1981, p. 189).

Já para Luciano Faria, “pensar a cultura escolar é pensar também as formas como os sujeitos escolares se apropriaram das tradições, das culturas nas quais estavam imersos nos diversos momentos da história do processo de escolarização”. (2005, p. 244). Sob esse prisma, a particularidade da escolarização é revolver a história de um instrumento musical que abraça mais de quatro séculos e que se constituiu à margem do ensino formalizado.

Deste modo, ela mediará o entrelaçamento de antigas práticas sociais e culturais, com novas representações musicais que remontam ao período colonial, com destaque para a formação de diversos gêneros musicais, passando pela consolidação das duplas caipiras e pelo mercado fonográfico da música sertaneja raiz. Essa marca indelével de sua tradição musical imprime à escolarização uma de suas principais características: o caráter híbrido e fragmentado com que reúne diversos personagens em prol da dinamização do ensino, aproximando antigos mestres violeiros, outrora em estado oculto, dos sistemas de comunicação.

O espaço escolar pode desempenhar uma função decisiva no momento em que a viola se dissemina em múltiplos espaços urbanos. Em uma das acepções dadas ao termo escolarização, Faria afirma que a escolarização pode ser “entendida como a produção de representações sociais que têm na escola o *locus* fundamental de articulação e divulgação de seus sentidos e significados”. (2006, p. 7). Adequando o termo para a escola de música, é nesse espaço que a viola caipira tende a ser redimensionada e a repercutir noutros meios socioculturais, intercambiando experiências e vivências musicais entre violeiros (agora alunos e professores) de diferentes formações.

A escola é, inerentemente, o lugar em que vai se afirmar a profissão docente e a relação professor/aluno, algo *sui generis* até então, em se tratando da cultura musical dos violeiros. Este projeto, ao se estabelecer sobre um aparato teórico e metodológico, passa a legitimar um novo modo de aprender e ensinar viola. Portanto, a escolarização é um processo

que rompe com a condição de o tocador estar vinculado somente a uma cultura oral como o fora outrora. Com ela, entra-se na era do conhecimento musical vertido para o escrito, seja ele transmitido por meio de impressos ou eletronicamente (CDs, DVDs de vídeo-aula, aulas de música via internet).

Em outra acepção do termo escolarização, Faria o define como “o ato ou efeito de tornar escolar, ou seja, o processo de submetimento de pessoas, conhecimento, sensibilidades e valores aos imperativos escolares”. (2006, p. 2). Se antes o conhecimento musical de viola se enquadrava em um determinado perfil de músico oriundo da tradição oral, atualmente, devido ao contexto de mudanças instaurado, um novo conhecimento musical está sendo gerado no interior da escola pelos professores de viola. Assim, profissionalmente, ao cumprirem a função de ensinar, tocadores são submetidos aos preceitos culturais escolares ou passam a ter como referência novas concepções estético-musicais.

Acerca da criação dos cursos, a escolarização é um processo que se desencadeou a partir de iniciativas individuais de professores ou de gestores das instituições públicas e privadas. Assim sendo, não se caracteriza por um sistema de ensino em rede, organizado ou articulado por uma política educacional nacional, estadual ou municipal, salvo algumas particularidades de alguns cursos, conforme que se vai discutir no capítulo III. Seu caráter é de ordem regional ou local, condicionado às características culturais do lugar, do tipo escolar e da formação dos professores de viola engajados no processo.

Justamente pela diversidade cultural e pelas singularidades de cada foco em que se inicia a escolarização, não se pode generalizar que haja só um movimento homogêneo da escolarização, posto que a escolarização da viola não designa “o estabelecimento de processos e políticas concernentes à ‘organização’ de uma rede - ou redes -, de instituições, mais ou menos formais (...)”, como esclarece Faria (2006), ao analisar a escola regular. Há de se observar que, dada a conjuntura da educação musical da viola ser multifacetada, o processo de escolarização da viola é bastante plural. O fluxo do ensino de viola é um contínuo que perpassa pelas modalidades de educação formal, não-formal e informal, ciclicamente, sem a interrupção de uma ou outra, ou seja, as três modalidades coexistem e se influenciam constantemente.

De posse das noções de escolarização, seria então legítimo reconhecer a escola de música como um lugar mediador, em que convergem e convivem diversas culturas, por meio dos sujeitos escolares (professores de viola e alunos). Em suma, a instituição escolar

promoveria a ebulição de culturas híbridas, a partir da apropriação de saberes culturais da tradição oral, que circulam em seu interior em processos de sistematização. Ou seja, a escola seria igualmente uma cultura híbrida, como a entende Diana Vidal e Maurilane Biccas (2008, p. 27).

1.2.1As modalidades de educação musical: formal, não-formal e informal

Aproximando as noções de modalidades de educação formal, não-formal e informal, propostas por José Carlos Libâneo (2005) e trazidas para o contexto educacional da viola, percebe-se que há também uma interpenetração entre elas. Tais modalidades estariam assim constantemente imbricadas numa teia de relações que se articulam a partir da apropriação e formalização da cultura musical da viola pelo respectivo professor desse instrumento. Para este pedagogo, as modalidades educativas podem ser divididas em: intencionais — educação formal e não-formal; e não-intencionais - educação informal.

1.2.1.1 Educação formal

Segundo Libâneo (2005), “a educação formal compreenderia instâncias de formação, escolares ou não, onde há objetivos educativos explícitos e uma ação intencional institucionalizada, estruturada, sistemática”. (2005, p. 31). Neste caso, é preciso relativizar a ideia de que a institucionalização implica pensar em mais de um tipo escolar. As escolas de música públicas, por exemplo, possuem um nível mais complexo de ensino, pois são dotadas de uma grade curricular complexa.

Por outro lado, as escolas privadas, em geral, dispõem somente o espaço da sala de aula para o ensino de viola, sem oferecer outras disciplinas complementares à formação musical, ainda que haja um programa de ensino mais ou menos estipulado. Apesar da dificuldade de se categorizar esse tipo ou modalidade de educação aplicada ao caso do ensino de viola, pode-se considerar que essas escolas privadas, normalmente tratadas por particulares, embora se apresentem como instituições escolares, assemelham-se mais à modalidade de educação não-formal. Tomando por base o conceito de Libâneo, essas escolas

particulares se ajustariam à educação “realizada em instituições educativas fora dos marcos institucionais, mas com certo grau de sistematização e estruturação”. (2005, p. 31).

Por essa ótica, seria também o caso de incluir as orquestras e as oficinas de viola, além dos cursos de extensão, na modalidade não-formal, pois são atividades educativas que se desenvolvem mediante a ação e a experiência acumulada ao longo da prática musical de indivíduos ou “grupos sociais organizados ou movimentos sociais”, conforme Maria da Glória Gohn (2008). Nessas práticas sociais que ganham cada vez mais destaque no cenário educacional da viola, encontraremos, em comum, o que esta autora identificou como processos de aprendizagem em grupo e a relevância dos valores culturais que articulam a ação dos indivíduos. Por trás de cada uma dessas práticas haveria a intenção deliberada se incentivar e promover a cultura musical da viola, a música sertaneja raiz, bem como a expansão de seu ensino entre os violeiros da tradição oral.

Encontra-se, nos estudos de Gohn (2008), uma lista dos diversos espaços onde se desenvolvem as atividades da educação não-formal. Adequando sua abordagem ao nosso objeto de estudo, atualmente, o ensino de viola está se expandindo em múltiplos espaços provedores de cultura ou junto a casas de cultura, em festivais ou em encontros de violeiros por meio de oficinas. Dentre um desses espaços, pode-se destacar o Serviço Social do Comércio (SESC) como a principal instituição responsável por gestar, atualmente, atividades relacionadas à viola.

Dado as dimensões e características socioculturais da viola caipira, lembrando que o seu *locus* foi a cultura popular, os espaços de se ensinar viola nem sempre serão os da sala de aula de uma escola de música, pois a escolarização da viola tende a extrapolar o âmbito escolar. Gohn chama atenção para fato que se deu até a década de 1980: “a educação não-formal foi um campo de menor importância no Brasil, tanto nas políticas públicas quanto entre os educadores. Todas as atenções sempre estiveram concentradas na educação formal”. (2008, p. 91). Nesse sentido, Jusamara Souza (2003) alerta para o fato de que a educação musical não se restringe às salas de aulas do espaço escolar; assim sendo, é preciso atentar, no âmbito da escolarização da viola, para o contexto de modalidades de educação nos múltiplos espaços não-escolares.

Atualmente, é comum a relação ensino-aprendizagem ocorrer em forma de oficinas ou cursos ministrados por músicos que agregam, além dos ofícios de *performers* e professores de viola, a função de editores e produtores culturais. Antes mesmo de surgir cursos de viola nas escolas de música, uma das primeiras formas de divulgar o ensino de viola foi por meio

de oficinas⁴². Sobre esse assunto, vale citar o exemplo da Escola Pitch & Bend. Segundo sua gestora, Sandra Kison (2006), quando ainda não havia se propagado o ensino de viola na cidade de São Paulo, houve a necessidade de realizar oficinas antes de criar o curso em 1998, inclusive para divulgar o fato até então inusitado.

Roberto Corrêa, professor do curso de viola da Escola de Música de Brasília, realiza oficinas de viola desde 1983, e ainda hoje o faz, juntamente com diversos outros tocadores, dentre os quais se pode citar Ivan Vilela, Braz da Viola, Zeca Collares e Levi Ramiro. Essa ação educativa não deixou de ser uma estratégia dos novos violeiros que, agregados à divulgação do instrumento em seus shows, percebiam a abertura desse mercado e, conseqüentemente, a ampliação de seus espaços de inserção social, e, de modo inerente, o reconhecimento público para profissionalizar o ofício de professor de viola.

Entre outras conseqüências das oficinas, uma que se deve destacar é o seu efeito multiplicador, pois, assim como os cursos das escolas, um aluno egresso por vir a ser um professor e assim sucessivamente. Além de sistematizar uma técnica musical, aquele músico que já tocava viola, mas que ainda não dispunha de materiais didáticos ou metodologia, muitas vezes encontra nas oficinas um ponto de referência. Valdir Verona, professor de viola em Caxias do Sul, por exemplo, começou a dar aulas depois de participar de uma oficina de Roberto Corrêa em Curitiba, em 1998. O mesmo ocorreu com Rogério Gulim, que também foi aluno desse professor de viola, e hoje é professor no Conservatório de Música Popular Brasileira, em Curitiba.

Assim, se as oficinas funcionam como um meio de formação descentralizado e móvel, a escola de música funciona como um epicentro de onde irradia o conhecimento musical que atenderá o mercado educacional. No Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília, Roberto Corrêa, junto com o professor Marcos Mesquita, formam dezenas de músicos para o atual ramo educacional. Para citar outros dois exemplos de professores: Cacai Nunes atua na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello; Wellington Assis, que trabalhou na BSB Musical, em Taguatinga (DF), criou a Escola de Música Betesda, além da “Orquestra de Viola Caipira de Brasília”.

⁴² Teixeira Coelho explica que oficina cultural “designa não tanto um lugar quanto um tipo de atividade, desenvolvida em diferentes modalidades de espaço cultural (centros de cultura, museus, bibliotecas ou edifícios especialmente construídos ou adaptados para essa finalidade) e de diversificada natureza, cursos, palestras, conferências, seminários, etc. (...) Seu objetivo é disseminar informações para um público profissional ou amador, que levem à realização de obras culturais”. (1997, p.281).

1.2.1.2 O ensino não-formal: o caso das orquestras de viola

Para se estudar a modalidade de ensino não-formal lança-se mão das orquestras de viola, muitas das quais são criadas (e regidas) por professores, pois atuando no ensino conseguem agregar os alunos em torno dessas formações. Um dos pontos que facilitam a montagem de orquestras advém de uma das metodologias de ensino: aulas em grupo. Na opinião do tocador e professor Zeca Collares (2008)⁴³, as aulas neste formato se aproximam muito das rodas de viola, permitindo criar um universo musical semelhante. Assim, em torno do ensino do instrumento, seja em oficinas, seja em aulas de escolas de música, muitos dos novos violeiros estão por trás do que hoje se tornou um fenômeno social amplamente respaldado pelos governos municipais.

Nota-se que algumas orquestras de viola levam o nome da cidade onde estão localizadas, o que nem sempre quer dizer que recebam alguma subvenção, ou seja, que são mantidas com auspícios governamentais. Mas há casos em que a orquestra funciona atrelada à instituição: é o que ocorre com a Orquestra de Violeiros de Monte Alto, vinculada ao Conservatório Municipal Maestro Mário Veneri. O regente e fundador, Marcelo Colla, além de ser professor de viola nessa instituição, utiliza o espaço para ensaio do grupo quase totalmente composto por seus alunos. Em contrapartida, a Prefeitura agenda apresentações para a orquestra.

Em outro caso, há a Fundação Educativa e Cultural de Araras (SP), que apóia a Orquestra de Violeiros de Araras; e também há o caso da Orquestra Uberlandense de Viola Caipira, que ensaia na Oficina Cultural, espaço da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia. Por sua vez, a Orquestra Jauense de violas, é mantida pela secretaria de cultura da cidade de Jaú (SP), enquanto a Orquestra Canta Viola, de Patrocínio (MG), recebe auxílio da prefeitura do município para as viagens que realiza às cidades vizinhas, o que não deve ser um caso isolado entre as orquestras. Assim, por meio de suas secretarias de cultura, o Estado mantém parcerias com o terceiro setor, contribuindo sobremaneira para a disseminação do ensino de viola.

Interessante observar que aulas particulares são ministradas há tempos, no entanto ainda não tinham provocado furor entre professores de viola, no sentido de incentivá-los a investir nesse nicho de mercado que se abriu. Percebe-se que esse tipo de formação constitui-

⁴³ Entrevista concedida em abril de 2008.

se numa oportunidade de ampliar o espaço de atuação e de reconhecimento profissional, além de permitir ao músico alçar-se ao segmento artístico profissional a partir do educacional. A rigor, nem toda orquestra é um conjunto formado por violeiros profissionais, ao contrário, ela pode conter alunos de diversos níveis de formação.

Entre os diversos motivos, as orquestras estão surgindo na região centro-sul, em muitos casos, em razão de oficinas e cursos ministrados por professores de viola. Para citar dois exemplos, a Orquestra Viola Serena de Itamonte (1999) e a Orquestra Viola de Coité (2000), respectivamente, em Itamonte (MG) e em Londrina (PR), são resultados das oficinas ministradas por Braz da Viola. Há casos em que as orquestras estão ligadas a práticas musicais organizadas junto a grupos sociais diversos, localizados em igrejas, associações de músicos, organizações não-governamentais ou em fundações culturais, como exemplificado anteriormente.

Diante do número expressivo de orquestras que surgiram nos últimos anos, torna-se uma questão importante pensar no elevado número de violeiros que estão se agregando a essas formações e na difusão do instrumento em outros espaços. Além do que, o número de orquestras é bem superior ao de cursos em escolas de músicas. Portanto, há lugares em que se têm as orquestras de viola, mas em que não se tem cursos regulares. Pode ocorrer também casos em que a orquestra motiva o surgimento de um curso de viola, como foi o caso no Centro de Ensino Artístico de Andradina (SP):

Segundo a diretora de Cultura de Andradina, Sandra Pardo, com a evolução, a orquestra organizou a Associação dos Amigos de Viola Caipira de Andradina (Aavica) para levantar fundos para a manutenção do grupo e para projetos futuros, entre eles, a gravação de um CD e a Escolinha de Viola Caipira Nego Viana. Atualmente, quem quiser ingressar na orquestra pode ir aos ensaios abertos, que são realizados no Centro de Ensino Artístico de Andradina.⁴⁴

Por extensão, deve-se refletir no efeito desse movimento para a escolarização, tendo em vista as funções desempenhadas pelos professores de viola que passam a coordenar, produzir e a reger esses grupos. Em certo sentido, passa a ocorrer uma hierarquização do conhecimento musical de viola, posto que o saber culto prevalece em relação ao da tradição oral. Exceção é o caso de violeiros que se reúnem voluntariamente para formar sua orquestra — Orquestra de viola de Vazante (MG) —, sem a mediação de um professor.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-legado-de-nego-viana>>.

Com o intuito de melhor visualizar a dimensão desse fenômeno orquestrado pelos violeiros, em grande medida por professores de viola, apresenta-se cinco quadros, dividido por Estados e, em seguida, um mapa com a distribuição espacial das orquestras (mapa 1). Devido ao aglomerado de orquestras numa mesma região, utilizamos somente pontos demarcatórios.

1.2.1.3 Quadro da distribuição geográfica das orquestras de viola

Quadro 1

Orquestras do Estado de São Paulo

	Cidade	Nome da orquestra	Ano
1	Andradina	Orquestra Andradinense de Viola Caipira Nego Viana	...
2	Araras	Orquestra de Violeiros de Araras	2001
3	Atibaia	Orquestra de Viola de Atibaia	2005
4	Bauru	Orquestra Viola da Terra	2005
5	Bragança Paulista	Orquestra Bragantina de Viola Caipira	...
6	Cabreuva	Orquestra de Viola Caipira de Cabreuva	...
7	Campinas	Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas	2001
8	Campinas	Orquestra Cabocla de Viola de Campinas	2002
9	Cesário Lange	Orquestra de Viola Caipira de Cesário Lange	2005
10	Cruzeiro	Orquestra Cruzeirense de Viola Caipira	...
11	Franca	Orquestra de Viola de Franca	...
12	Indaiatuba	Orquestra de Viola Caipira da Indaiatuba	...
13	Guapiaçu	Orquestra Mirim de Viola de Guapiaçu	...
14	Guarani D'Oeste	Orquestra de Violas do Reino Encantado	...
15	Itapeva	Orquestra de Viola Caminhos das Tropas	...
16	Itapevi	Orquestra de Viola de Itapevi	...
17	Itapira	Orquestra Sertaneja Itapireense	...
18	Itapeva	Orquestra de Violas Caipira João de Barro	2005
19	Jaboticabal	Orquestra de Viola e Violão Villa Lobos	...
20	Jundiaí	Orquestra de Viola de Jundiaí	2001
21	Laranjal	Orquestra Municipal de Viola de Laranjal Paulista	...
22	Monte alto	Orquestra de Violeiros de Monte Alto	2006
23	Mauá	Orquestra de Viola de Mauá	1990
24	Mogi das Cruzes	Orquestra de Viola de Mogi das Cruzes	...
25	Osasco	Orquestra de Viola de Osasco	1967
26	Paulínia	Orquestra Viola de Paulínia	1999
27	Pedreira	Orquestra de Violeiros de Pedreira	...
28	Pedreira	Orquestra Mirim de Violeiros de Pedreira	...
29	Piracicaba	Orquestra Piracicabana de Viola	...
30	Presidente Prudente	Orquestra de Viola Caipira de Presidente Prudente	...

31	Ribeirão Preto	Orquestra de violeiros “Mistura Boa”	...
32	São José dos Campos	Orquestra de Viola de São José dos Campos	1991
33	São Paulo	Orquestra Paulistana de Viola Caipira	1998
34	São Paulo	Orquestra Feminina Viola de Saia	2007
35	São Paulo	Orquestra de Viola Caipira de São Paulo	...
36	São Roque	Orquestra de Viola Caipira de São Roque	2008
37	Santa Bárbara d’Oeste	Orquestra Barbarense de Violas	2001
38	Santa Fé	Orquestra de Viola de Santa Fé	...
39	Santo André	Orquestra de Viola de Santo André	...
40	Sorocaba	Orquestra de Viola Tropeira de Sorocaba	2003
41	Taubaté	Orquestra de Viola Itaboabaté	...
42	Taboão da Serra	Orquestra de Violeiros de Taboão da Serra	2008
43	Ubatuba	Orquestra de Viola Caiçarada	...
44	Valinhos	Orquestra de Viola de Valinhos	2005
45	Votorantim	Orquestra de Viola de Votorantim	2006
46	São Bernardo do Campo	Orquestra de Viola São Bernardo do Campo	2005
47	Caraguatatuba	Orquestra de Viola Caipira Estrela de Ouro de Caraguatatuba	...
48	Monte Alegre do Sul	Orquestra Obirici de Viola Caipira	2004
49	S. J. dos Campos	Orquestra de Viola Caipiracuara	2006
50	Piracaia	Orquestra Canto das Montanhas	...
51	Pedra Bela	Orquestra de Viola Caipira de Pedra Bela	...
52	Baruerí	Orquestra Brasileira de Viola Caipira	...
53	Socorro	Orquestra de Viola Morena da Fronteira	...
54	Bom Jesus dos Perdões	Orquestra de Violas de Bom Jesus dos Perdões	...
55	Presidente Epitácio	Orquestra Caipira de Cordas de Presidente Epitácio	2007
56	Jaguariúna	Orquestra Municipal dos violeiros de Jaguary	2001
57	Mogi-Mirim	Orquestra Migimiriana de Viola Caipira	2004
58	Rio Grande da Serra	Orquestras de Violeiros de São Sebastião	...
59	Mauá	Orquestra de Violeiros e Berranteiros de Mauá	...
60	Joanópolis	Orquestra de Violeiros Matutos da Mantiqueira	...
61	São Carlos	Orquestra Viola Amigos Violeiros de São Carlos	...
62	São José do Rio Pardo	Orquestra de Violeiros de São José do Rio Pardo	...
63	Tuiuti	Orquestra de Violas de Tuiuti	...
64	Nazaré Paulista	Orquestra de Violas de Nazaré Paulista	...
65	Guarulhos	Orquestra Grupo Viola e Paz	...
66	Mairiporã	Orquestra de Violas de Mairiporã	...
67	Jaú	Orquestra Jauense de Violas	...

Quadro 2**Orquestras do Estado de Minas Gerais**

	Cidade	Nome da orquestra	Ano
1	Araxá	Orquestra de Violeiros de Araxá	...
2	Belo Horizonte	Orquestra Mineira de Violas	1998
3	Belo Horizonte	Orquestra Minas & Viola	1998
4	Coromandel	Orquestra de Violeiros de Coromandel	...
5	Itamonte	Orquestra Viola Serena de Itamonte	1999
6	Paracatu	Orquestra de Violas “Aedos e Violeiros”	...
7	São Gotardo	Orquestra de Viola de São Gotardo	...
8	Santa Luzia	Orquestra de Viola Iluminada	2002
9	Uberlândia	Orquestra Viola do Cerrado	2003
10	Uberaba	Orquestra de Violeiros Viola Divina	...
11	Vazante	Orquestra de Viola de Vazante	...
12	Extrema	Orquestra Mineira Extremamente Caipira	2004
13	Formiga	Orquestra Formiguense de Viola Caipira	2005
14	Patrocínio	Orquestra Canta Viola de Patrocínio	2006
15	Araguari	Orquestra Viola de Arame	2006
16	Uberlândia	Orquestra Infanto-Juvenil de Viola Caipira	2006
17	Uberlândia	Orquestra Uberlandense de Viola Caipira	2007
18	Montes Claros	Orquestra Norte Mineira de Viola Caipira	2007
19	Contagem	Orquestra de Viola de Contagem	...
20	BambuÍ	Orquestra de Violas de Bambuí	...

Quadro 3**Orquestras do Estado do Paraná**

	Cidade	Nome da orquestra	Ano
1	Londrina	Orquestra Viola de Coité	2000
2	Cascavel	Orquestra Paranaense de Viola de Cascavel	2001
3	Curitiba	Orquestra viola e cantoria	2005
4	Pitanga	Orquestra de violeiros de Pitanga	...

Quadro 4**Orquestras do Distrito Federal**

	Cidade	Nome da orquestra	Ano
1	Brasília	Orquestra de Viola Caipira de Brasília	2006

Quadro 5**Orquestras do Mato Grosso do Sul**

	Cidade	Nome da orquestra	Ano
1	Três lagoas	Orquestra Municipal de violeiros de Três lagoas	...
2	Campo Grande	Orquestra Revoada Pantaneira ⁴⁵	...
3	Aparecida do Taboado	Orquestra de Violeiros de Aparecida do Taboado	...

⁴⁵ Apesar de não utilizar a designação orquestra de viola ou violeiros, é um grupo que voltado para o repertório de música sertaneja raiz.

Distribuição Espacial das Orquestras de Viola

Ao todo, foram mapeadas noventa e quatro (94) orquestras de violas, distribuídas em cinco Estados, uma no Distrito Federal. Salvo o caso da Orquestra de viola de Osasco, que surgiu em 1967, logo, em uma circunstância distante da escolarização, este fenômeno pode ser seguramente associado ao movimento cultural em torno da viola a partir de meados de 1990. Apesar de não se poder precisar o número total de violeiros, pois seria necessário um estudo específico sobre as orquestras de violas, é possível supor que o número seja bastante elevado.

O Estado de São Paulo, por sua vez, além de ser o local em que há mais cursos de viola, também é o que mais tem orquestras: ao todo, são sessenta e sete (67), o é justificado em função da intensa atividade cultural em torno do instrumento. Não se pode esquecer que São Paulo foi centro irradiador da música caipira e do segmento musical sertanejo em todas as suas vertentes, desde as primeiras produções fonográficas (1929). Além disso, é onde se concentram as principais instituições provedoras de cultura que disponibilizam significativa parte da agenda para eventos relacionados à viola.

Deste modo, com as orquestras, a viola vem ganhando ainda mais visibilidade. Um dos aspectos significativos dessas formações é que elas têm fomentado o interesse em tocar o instrumento em um elevado número de violeiros que se encontravam dispersos nas cidades. Em outros casos, à medida que se difundem entre o público, as orquestras têm motivado pessoas que tinham a intenção de aprender a tocar a viola, mas não dispunham de meios ou até desconheciam as potencialidades do instrumento. Este fato promove mecanismos de interação sociocultural entre os novos e os tradicionais violeiros, dado as próprias características de sua dinâmica interna.

No que se refere à educação musical, a comunicação oral, envolta numa troca de experiências musicais, é um traço marcante entre os membros das orquestras. Segundo Gohn (2008), as ações interativas entre os indivíduos "são fundamentais para aquisição de novos saberes, e essas ações ocorrem fundamentalmente no plano da comunicação verbal, oral, carregadas de todo o conjunto de representações e tradições culturais que as expressões orais contêm". (Gohn, 2008, p. 104). Para o caso específico da viola, uma forma vital com que o saber musical foi não somente transmitido, mas intercambiado de geração em geração.

Por essas razões, as orquestras desempenham uma função importante no panorama atual, pois é uma importante forma de legitimação dos novos violeiros no contexto sociocultural, bem como fundamental para a articulação de violeiros remanescentes da

tradição oral com as inovações técnico-musicais que presentes nesta formação. Não se pode deixar de observar que esta formação vai se moldando a uma prática instituída por muitos professores de viola.

1.2.1.4 A educação informal

Por fim, a educação musical informal, cuja feição é imprescindível para se compreender o processo de escolarização, é a primeira, mais longa e latente dos estágios. Essa modalidade, como se pôde observar na primeira parte desse estudo, estaria inserida na tradição oral entre os violeiros amadores, egressos da zona rural, ou urbana, bem como entre os profissionais das duplas caipiras. Ainda embasando nos conceitos de Libâneo, essa modalidade corresponderia

a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, e que se desenvolve por meio das relações dos indivíduos e grupos com seu ambiente humano, social, ecológico, físico e cultural, das quais resultam conhecimentos, experiências, práticas, mas que não estão ligadas especificamente a uma instituição, nem são intencionais e organizadas. (2005, p. 31).

Para diferenciar a educação não-formal da informal, há consenso entre os dois autores estudados. Tanto Gohn (2008) como Libâneo (2005), um dos critérios diferenciais é a intencionalidade dos sujeitos envolvidos na ação, intencionalidade que é característica da modalidade não-formal. A educação informal é não intencional, sendo decorrente de processos espontâneos ou naturais, os quais podem ser transmitidos socialmente, no seio familiar, mas não de maneira organizado.

Em termos práticos, uma folia de reis, por exemplo, é uma prática musical que pode estar em um grupo familiar ou não, mas que não é regida por práticas deliberadamente organizadas e vertidas para o ensino. Carlos Rodrigues Brandão explica que nesse processo social de aprendizagem

as pessoas convivem umas com as outras e o saber flui, pelos atos de quem sabe-e-faz, para quem não-sabe-e-aprende. Mesmo quando os adultos encorajam e guiam os momentos e situações de aprender de crianças e adolescentes, são raros os tempos especialmente reservados apenas para o ato de ensinar. (1989, p. 18).

Como contraste, uma 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.

1.2.1.5 O início e as dimensões da escolarização

Não se pode precisar o início da escolarização devido às dimensões geográficas da área em que a viola é praticada na região centro-sul, somado ao caráter informal de seu ensino que atravessa sua história no Brasil desde o período colonial até nossos dias. Além do que, o ensino de viola é uma realidade antiga entre os tocadores que estão no meio urbano. Possivelmente, esse ofício de ensinar, ainda que de forma rudimentar, tampouco assumida como tal pelo violeiro, tenha surgido entre os migrantes rurais que passaram a tocar no meio urbano entre seus descendentes.

Em função do contexto sociocultural da tradição oral, não é nenhum despropósito supor que tenha pairado a noção de que a viola não fosse um instrumento a ser ensinado, no sentido amplo do termo, por outrem. Antes de se iniciar a escolarização, além da limitada formação teórico-musical dos violeiros, a viola era apreendida por cada um a seu modo, pois não havia uma normalização. Hoje é comum, diante do constante fluxo cultural dos músicos, retroalimentado por eventos culturais regulares, que violeiros estejam hibridizando seus conhecimentos musicais com fontes diversas.

Deve-se considerar, no entanto, que a escolarização se iniciou no espaço urbano, numa circunstância de elevado número de tocadores alfabetizados. Enquanto a viola se alojava no universo rural, ligada estritamente às práticas lúdico-religiosas, é difícil imaginar que tenha ocorrido alguma sistematização musical vertida para o ensino. No que diz respeito ao andamento da escolarização, dado o seu vínculo secular com a tradição oral, esse processo tem seguido um andamento heterogêneo entre os Estados da região centro-sul. Mas pode-se afirmar que em relação à sua amplitude, sua repercussão tem sido crescente, em função do poder de difusão dos meios de comunicação. Interligando pontos distantes e isolados, qualquer pensamento que se apóie em fronteiras culturais torna-se inválido pelo contexto de globalização, conforme Canclini (2003) observa em relação aos mercados mundiais.

Assim sendo, até culminar na criação de cursos específicos de viola numa instituição escolar de música, o ponto de partida para o desenvolvimento de modalidades de ensino adveio de ambientes não escolares, com ensino particular. Por não estar inserida nas escolas de música, o número de professores particulares de viola pode ser a primeira manifestação de que algo estava se modificando. Caminhando para a institucionalização do ensino de viola, o ano de 1985 pode ser estabelecido como o marco histórico para o instrumento, com início de uma nova fase de sua educação musical. Neste ano, ocorreu a institucionalização do primeiro curso de viola caipira no “Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília”.

Em seguida, outros cursos foram surgindo, embora num ritmo que não acompanhou o seu movimento cultural. Devido à amplitude da área em que ocorrem manifestações culturais com o instrumento, é possível que haja outras escolas que ofereçam cursos de viola. Um dos pontos mais importantes a ser observado é que é possível notar que a ideia de se ensinar viola numa escola de música passa a ser algo “normal”, assim como a figura do professor de viola. Se numa dada época não se encontrava meios de aprender viola senão imerso na tradição, ainda que restrito o número de cursos em escolas de música, a tendência é que esse número aumente à medida que o instrumento seja redimensionado pelos novos violeiros.

Entre outros fatores, é interessante refletir sobre a inserção da viola no espaço escolar passa a ser regulada também pelo mercado, tendo em conta que o empecilho de se contratar um professor de viola não constitui mais impedimento. Neste sentido, o Conservatório de Música e Artes de Brasília, que oferece o curso de viola caipira desde 2008, atualmente não possui alunos de viola, mas oferece sua infra-estrutura física e apoio pedagógico ao professor de viola que se encontra à disposição da instituição. Vale observar que um curso de viola pode aparecer numa escola de música particular e, em seguida, deixar de ser oferecido devido à falta de alunos, ou de professor, apesar de continuar existindo.

A seguir, apresenta-se um quadro sinóptico das instituições que oferecem cursos de viola, organizado em ordem cronológica e, depois, um mapa com a localização geográfica das cidades (mapa 2) e dos estados que os comportam.

1.2.1.6 Quadro da distribuição geográfica dos **cursos de viola caipira****Quadro 6****Distrito Federal**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília	Brasília	1985
2	BSB Musical	Brasília	2005
3	BSB Musical	Águas Claras	2006
4	Escola de Música Betesda	Taguatinga	2007
5	Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello	Brasília	2007
6	Conservatório de Música e Artes de Brasília	Taguatinga	2008

Quadro 7**Estado de São Paulo**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Escola Tema Centro Musical de Marília	Marília	1990
2	Alpha Centro de Estudos Musicais	São Paulo	1997
3	Escola Livre de Música Pitch & Bend	São Paulo	1998
4	Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim (duas unidades escolares) ⁴⁶	São Paulo	1998
5	Clarus - Centro de Estudos de Viola Caipira	S. J. dos Campos	1999
6	Instituto São Gonçalo de Cultura Caipira	São Paulo	2001
7	Faculdade Cantareira	São Paulo	2005
8	Universidade de São Paulo ⁴⁷	Ribeirão Preto	2005
9	Conservatório Municipal Maestro Mário Veneri	Monte Alto	2005
10	Conservatório Municipal de Arte	Guarulhos	2005
11	Studio Meyer	São Paulo	2006
12	Escola Arte Cultura	Sorocaba	2008
13	Conservatório Musical de São Caetano do Sul	São Caetano do Sul	2008
14	Universidade de São Paulo	São Paulo	2009

⁴⁶ Antiga Universidade Livre de Música (ULM).

⁴⁷ Conforme o site da Fuvest, disponível em < <http://www.fuvest.br/vest2009/informes/ii042009.stm>> o curso de Viola Caipira da Escola de Comunicações e Artes - USP - Ribeirão Preto não será mais oferecido, pois o mesmo foi transferido para a Universidade de São Paulo, campus da capital.

Quadro 8**Estado de Minas Gerais**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Birartes – Centro de Aprendizagem Musical	Uberlândia	1990
2	Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira	Pouso Alegre	2002
3	Escola Prática de viola caipira	Belo Horizonte	2004
4	Conservatório Estadual Música Cora Pavan Caparelli	Uberlândia	2005
5	Conservatório Estadual Música Renato Frateschi	Uberaba	2006
7	Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez	Montes Claros	2008

Quadro 9**Estado de Goiás**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Escola Criações Culturais	Goiânia	1998

Quadro 10**Estado do Paraná**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Conservatório de Música Popular Brasileira	Curitiba	1994
2	Escola de viola caipira Claudio Avanço	Curitiba	2005

Quadro 11**Estado do Rio de Janeiro**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Conservatório Brasileiro de Música	Rio de Janeiro	2006

Quadro 12**Estado do Rio Grande do Sul⁴⁸**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Pró-Música	Caxias do Sul	1998
2	Sociedade de Cultura Musical	Caxias do Sul	1998
3	Teclas & Cordas – Cursos de Música	Caxias do Sul	1999

⁴⁸ Valdir Verona, atual professor de Teclas & Cordas – Cursos de Música, foi quem ministrou aulas nas escolas na extinta Sociedade de Cultura Musical, hoje escola de música da OSUCS (Orquestra Sinfônica de Caxias do Sul) e também na Pró-Música. Portanto, deve-se a um mesmo professor a criação dos únicos cursos de viola.

Quadro 13**Estado de Matogrosso (viola de cocho)**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Universidade Federal do Matogrosso	Cuiabá	1993

Quadro 14**Estado de Pernambuco (viola nordestina)**

	Nome da Instituição	Cidade	Data
1	Conservatório Pernambucano de Música	Recife	2001

Distribuição Espacial das Escolas de Viola

A área geográfica que compreende o fenômeno da escolarização da viola, conforme a distribuição espacial das escolas no mapa, abrange a região centro-sul e adjacências. Por outro lado, há casos isolados como das cidades de Cuiabá, no centro oeste, com a viola-de-cocho; e, nos extremos opostos do território, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, e em Recife, Pernambuco, com a viola nordestina⁴⁹.

Buscando depreender algumas singularidades acerca da dimensão escolarização da viola caipira, conforme se observa nesta vasta região, de um total de cursos, o estado de São Paulo é o local onde se encontra o maior número de escolas, num total de quinze (15). Diagnóstico que contrasta com os demais estados: Minas Gerais (7), Paraná (2), Rio Grande do Sul (3), Goiás (1), Rio de Janeiro (1) e o Distrito Federal (6). O que justifica o maior número de escolas em São Paulo são as mesmas razões que explicam o quantitativo de orquestras de viola no estado, ou seja, está relacionado ao fato de São Paulo ser o centro da cultura caipira que foi apropriada pela indústria fonográfica e radiofônica. A esses fatos, deve-se acrescentar uma ampla estrutura de ensino de música já existente de onde surgem músicos.

Além dos cursos de viola nas escolas de música, sem contar os eventuais que não foram mapeados, há ainda os cursos de viola do Projeto Guri⁵⁰. Este projeto surgiu em 1995, na Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, mas desde 2004 é administrado por uma associação (Associação Amigos do Projeto Guri). Destinado à inclusão sociocultural de jovens através do ensino gratuito da música, esse projeto articula ações educativas de setores públicos e privados. Atualmente, está presente em mais de trezentos municípios do estado de São Paulo, sendo que em dezesseis já se identificou cursos de viola.

Constata-se, porém, que nem toda cidade que possui escola de música com curso de viola há orquestra de viola. Ao contrário, o que se percebe é que o surgimento de orquestras necessariamente implica no desenvolvimento de atividades em que ocorrem trocas e práticas de ensino que podem culminar na formalização de cursos, em fundações culturais similares, por exemplo, ou pontos de cultura como no Projeto Guri.

Mas há casos em que a orquestra funciona atrelada a uma instituição escolar, como ocorre com a Orquestra de Violeiros de Monte Alto, vinculada ao Conservatório Municipal

⁴⁹ Em função do processo de escolarização estar se difundindo para outras regiões do Brasil, torna-se necessário tecer alguns apontamentos sobre a escolarização dessas congêneres da viola caipira — viola nordestina e a viola de cocho — que será feito à frente, no capítulo IV. Por sua vez, em relação à escolarização das violas de Portugal, que está ocorrendo concomitantemente, incluiremos também na sequência do estudo.

⁵⁰ Mais informações sobre o Projeto Guri, ver o site <<http://www.projetoguri.com.br>>.

Maestro Mário Veneri. O regente e fundador, Marcelo Colla, além de ser professor de viola nessa instituição, utiliza o espaço para ensaio do grupo quase totalmente composto por seus alunos. O mesmo se dá com a Orquestra Viola de Arame, de Araguari, cujos membros atuam no conservatório de música local.

Diante dos cursos de viola que surgiram num dado momento, mas que por alguma razão encerraram, ou vieram a interromper, as atividades enquanto se desenvolvia este trabalho, optou-se por mantê-los junto ao montante, pois interessava perceber todo o fluxo em torno do ensino do instrumento. Motivo que também não deixa de ser ilustrativo no que diz respeito ao contexto educacional, pois registra a flutuação da demanda de alunos, o que pode indicar características e o estágio em que se encontra a escolarização num determinado local.

Um caso que chama a atenção ocorreu no curso de viola da Faculdade Cantareira (São Paulo – SP), o qual chegou a funcionar num curto espaço de tempo em 2005, mas foi fechado, pois não houve demanda. Entre possíveis causas, pode-se apontar para o fato de esse curso ter sido voltado para o repertório de música antiga, contrariando a tradição consumada de viola caipira. Em 2009, agora com o curso voltado para a viola caipira, abriu-se inscrições para o vestibular em julho, mas não houve candidatos. Para 2010, haverá nova tentativa, conforme João Paulo Amaral, provável professor.

Quanto aos cursos da cidade de Caxias do Sul, é preciso destacar que um mesmo professor, Valdir Verona, foi o responsável pela inserção do instrumento nas três escolas (Pró-Música, Sociedade de Cultura Musical, Teclas & Cordas – Cursos de Música). Todavia, atualmente, somente a última continua oferecendo curso de viola, o que não deixa de ser um indicativo de que a cidade é permeável à cultura musical do instrumento. O curso do Conservatório de Música e Artes de Brasília, em Taguatinga, nos últimos meses de 2009 não tinha alunos, mas há um professor de viola que, conforme a demanda de alunos, fica à disposição para trabalhar nesta instituição.

Como se salientou o efeito multiplicador das oficinas de viola, no sentido fornecer materiais didáticos ou metodologia para que um professor particular de viola melhor se capacite, as escolas de música tendem a funcionar como um epicentro de onde irradia o conhecimento musical que atenderá o setor educacional. No Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília, Roberto Corrêa, junto com o professor Marcos Mesquita, formam dezenas de músicos para o atual ramo educacional. Para citar outros dois exemplos de professores: Cacaí Nunes atua na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello; Wellington

Assis, que trabalhou na BSB Musical, em Taguatinga (DF), criou a Escola de Música Betesda, além da “Orquestra de Viola Caipira de Brasília”.

Por sua vez, o primeiro curso superior (bacharelado em viola caipira)⁵¹ que surgiu em Ribeirão Preto, criado e coordenado por Ivan Vilela, já formou cinco alunos que atuam no meio musical, contribuindo assim para que se espalhe outra dinâmica cultural para o instrumento e para os violeiros, o que deve ser estendido para a tradição. Tião Vigário, por exemplo, capitão de folia de reis e membro de um terno de congada em Patos de Minas (MG), atualmente ensina viola em sua oficina de instrumentos, valendo-se de métodos e de aparatos tecnológicos.

Levando em conta o histórico da viola, embebido na tradição oral, e a relevância do instrumento face a música brasileira, sua escolarização não se trata de um fenômeno que pode ser reduzido à inserção de mais um instrumento musical numa escola de música. Como se observa nos desdobramentos desse processo rompe-se paradigmas seculares da relação ensino-aprendizagem. Ao se instituir um lugar e um professor para o ensino, rompe-se um traço distintivo da relação ensino-aprendizagem entre os sujeitos envolvidos, pois, na tradição oral, a relação era de pertencimento e autodidatismo (pela observação e imitação do violeiro mais experiente que tocava para o aprendiz tentar “pegar” os macetes).

Finalmente, a escolarização da viola caipira pode ser entendida como um processo de formalização de diversos saberes musicais, inclusive aqueles oriundos da cultura popular, estabilizados em tradições orais que remontam ao período colonial e perpassam pela cultura caipira, indo até os violeiros do segmento musical sertanejo. Caracteriza-se pela sistematização de técnicas de execução espalhadas entre violeiros na região centro-sul, por parte de tocadores de formação teórico-musical acadêmica ou não, a fim de elaborar um pensamento pedagógico. Tal fenômeno, desencadeado no último quartel do século XX, insere-se no interior de uma conjuntura complexa, entrecruzada por elementos musicais, sociais, econômicos, culturais e institucionais.

⁵¹ Atualmente, este curso está em funcionamento no Campus da Capital.

CAPÍTULO II – AS VORTA QUE O MUNDO DÁ

Voltando o olhar para os fatores socioculturais que contribuíram para o desencadeamento do processo de escolarização da viola caipira, neste capítulo será estudada a trajetória do instrumento de meados do século XX até a escolarização. A análise desse longo período percorre os movimentos de um instrumento que sai da condição de estigmatizado para a de instrumento representativo da cultura brasileira. O foco recairá sobre os novos violeiros: a formação musical, as influências e as ações no mercado cultural e de bens simbólicos que os legitimam como tocadores e professores de viola.

2.1 A Viola Quebrada do Jeca Tatu

Até a década de 1980, a viola caipira era um instrumento que se aprendia informalmente. Desde então, e especialmente a partir da década de 1990, no entanto, iniciou-se o processo de escolarização em diversas cidades, como se discorreu no capítulo anterior. Imediatamente, duas perguntas se descolam desse processo histórico: por que não se aprendia viola nas escolas de música se havia um infindável número de violeiros? E por que isso é possível hoje em dia? Tais questões só podem ser respondidas, a contento, destrinchando alguns pontos nodais que percorrem a trajetória do instrumento.

Talvez um dos pontos de partida seja reconstituir o ambiente cultural de meados do último século, período em que ocorrem mudanças significativas nas aspirações e na atribuição de valores das classes dominantes do país. Para situar o contrastante ambiente cultural das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Arnaldo Daraya Contier esclarece que:

as elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do século XX, imbuídas dos ideais de ‘civilização’ e de ‘progresso’, visavam eliminar os vestígios do ‘atraso’ brasileiro simbolizado pela escravidão (abolida em 1888) e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império. (2004, p. 45).

Neste processo, a viola foi um dos instrumentos penalizados, posto que fazia parte, na provinciana São Paulo do século XIX, de praticamente todas as manifestações musicais (festas lúdico-religiosas do mundo rural) que seriam descartadas da cidade que aspirava à modernização. Segundo José Geraldo Vinci, reportando-se a tais manifestações (Festa do Divino, Folias de Reis, Dança de São Gonçalo), não havia mais condições reais e subjetivas para se reproduzirem nos grandes centros urbanos, e também diminuía a possibilidade de essas manifestações se expandirem em um momento histórico que lhes era bem adverso (2000, p. 234). Sobre esse mesmo tema, Vinci tece considerações mais amplas mencionando diretamente a viola:

De qualquer forma, o desaparecimento dessas festas parecia quase inadiável com o crescimento da cidade, na medida em que os padrões, símbolos e valores do mundo rural desapareciam gradativamente, retirando suas referências e funções reais. Com isso a cidade vai deixando de assistir às diversas manifestações musicais baseadas na cultura caipira, dominada pelas violas, cantorias religiosas coletivas, desafios etc. Em seu lugar, no final da década de 1920, os paulistanos iriam ouvir um tipo de música semelhante à caipira, mas voltadas fundamentalmente para o mercado do disco e do rádio, e que recebeu de diversos analistas a denominação de música sertaneja, para distingui-la da música propriamente caipira. (1997, p. 102 -103).

Por outro lado, conforme Claudio Bertolli Filho (2002), o fazendeiro e escritor Monteiro Lobato (1882/1948), com o artigo *Velha Praga*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1914, dá sua contribuição para a imagem pejorativa do caipira. Lobato, em certa medida, dá continuidade aos relatos dos viajantes estrangeiros, que, em meados do século XIX, realizaram diversas expedições pelo interior do Brasil, fazendo amplo levantamento dos hábitos culturais de seus habitantes. Dentre eles, destaca-se o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, que colecionou escritos importantes, em geral depreciativos, sobre o universo do caipira na província de São Paulo. Ao discorrer suas impressões acerca do caipira, o texto de Saint-Hilaire permite observar a imagem negativa que trazia do homem do sertão:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu tido quicá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes, e, talvez, por excessos venéreos prematuros, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas dos campos. (Saint-Hilaire, 1972, p. 95).

Depois de *Velha Praga*, Lobato escreve *Urupês*, descarregando sua indignação sobre o modo de vida do caipira e sua incompatibilidade com a civilização que se anunciava modernizante. Seu personagem era portador de uma imagem negativa, preguiçosa e doente. A partir de então estava lançado o Jeca, sinônimo de caipira, um dos símbolos mais acionados para a representação do homem que é avesso aos códigos da sociabilidade impetrados com o desenvolvimentismo capitalista.

Apesar da visão estereotipada sobre seu personagem já ter circulado durante quatro anos, em 1918, num típico *mea-culpa*, Lobato revê sua posição em um muitíssimo bem sucedido empreendimento “literário-farmacêutico”, o *Biotônico Fontoura*⁵². Essa parceria contribuiu efetivamente para incrustar uma forma de representação da sociedade urbana sobre a cultura do homem de origem rural⁵³. No livreto, Jeca Tatu torna-se um bem sucedido fazendeiro, convertido agora em Jeca Tatuzinho que, após tomar o *Biotônico Fontoura*, recompõe sua força e sua dignidade. “Mudando radicalmente de vida, Jeca passa da situação de marginalidade quase total à de um homem importante, que interfere nos destinos econômicos da nação”. (Tolentino, 2001, p. 100).

Não bastasse seu sucesso editorial do Jeca Tatuzinho para sacramentar uma das imagens que tem do homem rural, o ator e produtor cinematográfico Amácio Mazzaropi⁵⁴, encarnando o Jeca Tatu de Monteiro Lobato de 1959 até sua morte, em 1981, produziu um filme por ano moldado a esse personagem-tipo de enorme repercussão nacional (Tolentino, 2001). O Jeca mostrado nos filmes de Mazaropi “corresponde criticamente ao sujeito que não se adaptou ao moderno, ao mundo industrial e à ética do trabalho. É uma antiidentidade de que, nos termos aqui desenhados, ninguém desejaria ser portador” (Tolentino, 2001, p. 115). Ante o pensamento hegemônico das elites que limitava caminhos da cultura popular, no meio urbano, especialmente para a viola caipira, os primeiros abalos sobre este estado inercial seriam sentidos a partir da semana de 1922, com o movimento modernista, encabeçado por outra corrente de intelectuais, que enxergavam nas tradições populares brasileiras um símbolo de identidade nacional.

⁵²Produto farmacêutico para combater a anemia, entre outros males, que infestavam o homem do campo.

⁵³ Na 35ª edição, de 1973, o *Jeca Tatuzinho* já havia vendido 84 milhões de exemplares.

⁵⁴“A história de Jeca Tatu “é baseada no conto ‘Jeca Tatuzinho’ cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo ‘Instituto Medicamenta (sic) Fontoura S/A’; expresso aqui meu agradecimento - Mazzaropi” (in letreiros de apresentação do filme). Disponível em: <<http://www.museumazzaropi.com.br>>.

O projeto modernista, que, no âmbito musical, teve como um dos principais críticos Mário de Andrade⁵⁵, propunha a valorização da cultura brasileira, na qual os compositores deveriam se inspirar para compor uma música que exaltasse a nacionalidade e que estaria mais próxima das camadas populares; propunha também a “pesquisa dos elementos folclóricos, referenciados, na maioria das vezes, ao universo rural”, conforme Santuza Cambraia Naves (1998, p. 24).

Do ponto de vista estético-cultural, se a cultura rural e sertaneja foi valorizada por inúmeros compositores nacionalistas, o instrumento viola caipira não foi para o palco ou para as instituições escolares. Enquanto isso, os vestígios das tradições musicais e religiosas embaladas com a viola caipira, perdiam expressão na cidade de São Paulo. De outro lado, o desenvolvimento econômico, a partir de 1930, permitiu que a cidade se tornasse o centro de difusão da música sertaneja raiz. Segundo Zan, escrevendo sobre o mercado da música popular neste período,

ao mesmo tempo, o mercado de música popular se expandia impulsionado pelas novas condições de produção advindas da entrada no país do sistema elétrico de gravação, que promovera uma melhora significativa na qualidade sonora dos discos, cuja difusão era favorecida, principalmente, pela expansão da radiofonia. (2008, p. 2).

Assim, o rádio, ao se tornar o maior vetor de difusão da música sertaneja ao longo do século, vai se alastrando para o interior dos estados, atingindo inclusive os habitantes rurais de outros estados, genericamente nivelados como caipiras. Pode-se dizer que, a partir da consolidação desse segmento musical, a viola vai se afirmando, não só como símbolo onipresente da música caipira, mas principalmente da cultura sertaneja.

Convém observar que, em função desse vínculo com o rural, as inovações tecnológicas do século XX só reforçaram a permanência da viola caipira, ficando esta quase estritamente limitada à música caipira e à sertaneja raiz, por um longo período, no centro-sul do Brasil. Mas observa-se que mesmo as suas congêneres não se afastaram da noção de ruralidade: no nordeste, com os violeiros repentistas; com a viola de cocho, atada às

⁵⁵ Um das músicas gravadas pela dupla Pena Branca e Xavantinho, CD *Violas & Canções*, atribuída a Mário de Andrade, é *Viola Quebrada*.

manifestações tradicionais do centro-oeste (cururu e siriri); ao litoral sul de São Paulo e norte do Paraná, com o fandango.

Ao contrário de um instrumento como o violão, que aparece na formação instrumental de quase todas as vertentes musicais, o que impede de associá-lo a um segmento musical específico, a viola caipira, em contrapartida, propagou-se associada aos gêneros sertanejos. Em função desta singularidade, a principal referência dos violeiros foi (e ainda é), os próprios violeiros brasileiros, posto que não havia intercâmbio musical entre os instrumentos.

Este fato corrobora para que as violas então tocadas no Brasil só portassem um tipo de identidade cultural, enraizado em seu caráter nacional, que sempre foi referendado pelo repertório da música sertaneja raiz e pelo discurso dos violeiros. Embora a música sertaneja seja produzida no meio urbano, essa liga secular com a cultura rural não foi desatada. Ao contrário, ela permaneceu amarrada, simbolicamente, às letras de música que iam transmitindo ao instrumento sua ligação com a cultura caipira da qual se originou, conforme foi ilustrado no capítulo anterior.

Levando em conta os aspectos do Brasil colonial, pode-se dizer que são mais de quatro séculos de decantação da ligação da viola com o rural, primeiramente por meio da tradição oral e, depois, das gravações fonográficas. Ademais, as violas portuguesas, com a ascensão do violão, também não mantiveram o mesmo fôlego de outrora. O musicólogo José Alberto Sardinha (1997) informa que a viola beiroa e a viola toeira, por exemplo, extinguíram-se. Outras estiveram ameaçadas, como a viola amarantina e a viola campaniça (apesar de só a última apresentar sinais evidentes de que está ressurgindo na região do Alentejo com sua escolarização), assim como a viola de arame, na Ilha da Madeira; também as violas terceirense e micalense, nos Açores.

Paralelamente à ramificação da música sertaneja na década de 1960, que se aproximava de outras vertentes, para culminar na perda de prestígio da viola perante à mídia, houve um movimento artístico-cultural bastante politizado que rendeu outro tipo de aproximação com a cultura rural e a viola. Nesse movimento, vários músicos, artistas de teatro e cinema, estavam vinculados ideologicamente ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. (CPC da UNE).

2.2 A Viola em *Disparada*

Conforme Alberto Ikeda (1995), no começo da década de 1960, os CPCs se espalharam pelo país, articulados a outros movimentos em vários âmbitos sociais, políticos e culturais. Os CPCs tinham como pano de fundo o marxismo e o Partido Comunista Brasileiro; como intenção, atingir as massas valorizando o elemento rural. As intenções de reinterpretar aspectos sociais e culturais brasileiros e de participar ativamente das discussões acerca dos rumos políticos influenciaram a produção artística do teatro, do cinema (o cinema novo) e da música (canção de protesto).

Um desses artistas foi Geraldo Vandré, que, juntamente com Theo de Barros, compôs *Disparada*. Essa foi a canção vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, em 1966, empatando com *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda. O que chama a atenção, além da enorme repercussão⁵⁶ no meio musical, é o fato da dupla Tonico e Tinoco terem-na gravado em um compacto simples no mesmo ano⁵⁷, o que não deixa de ser uma quebra nos paradigmas que compartimentavam a música sertaneja raiz. A repercussão de *Disparada* ainda se fez sentir no ano seguinte, com a gravação da toada *Viola Cabocla* (Tonico e Piraci), cuja letra diz:

Viola cabocla não era lembrada
Veio pra cidade sem ser convidada
Junto com os vaqueiro trazendo a boiada
O cheiro do mato e o pó da estrada
Fez grande sucesso com a *Disparada*

Esta letra levanta, entre outras interpretações possíveis, questões relacionadas ao distanciamento da viola de outros segmentos musicais, distância que seria diminuída então por *Disparada*. Não somente o fato de dar relevância à temática rural, mas sobretudo o fato de usar a viola na formação instrumental, fora do âmbito convencional da música sertaneja raiz, foi evento notório, um acontecimento para a época. Cumpre citar a formação do grupo que

⁵⁶ Conforme Zuza Homem de Mello, *Disparada*, em 1967, virou o nome de um programa de televisão na TV Record, “voltado para as raízes sertanejas da música brasileira e dirigido pelo cineasta Roberto Santos”. (Mello, 2003: p. 175).

⁵⁷ Compacto Simples, Chantecler, (1966) e LP *Caipirinha do Arraiá* (1988). Disponível em <<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro4/cstt.htm>>.

acompanhou a performance dessa canção no festival, pois a partir da dissonância causada pela viola, o texto de Mello pontua a reação de Vandre diante da recepo da crtica sobre o uso da viola caipira no contexto da msica popular brasileira:

Disparada foi cantada por Jair Rodrigues acompanhado pelo Trio Maray (Hilton Acioly, Behring e Marconi) e pelo Trio Novo, com uma instrumentao estranha; **viola caipira** [grifo nosso] tocada por Heraldo do Monte, uma queixada de burro tocada por Airto Moreira e violo tocado pelo autor da msica, Tho de Barros. Antes do resultado, Vandre circulava nervoso pelos bastidores, rebatendo e xingando quem o chamava de quadrado pelo uso da viola [...]”. (Mello, 2003, p. 126).

Com as investidas de msicos ligados ao CPC da UNE, a viola caipira foi utilizada nos palcos de shows e nos discos. Essa aproximao com tradies musicais do meio rural, proposta pelos CPCs, numa espcie de retomada do ideal nacional-popular manifestado pelos modernistas em 1922, atingia exatamente o problema antigo da viola — a sua herana sertaneja e caipira, smbolos do atraso do pas.

A relevncia de *Disparada* est na quebra de um paradigma antigo que acompanha a viola como smbolo de uma cultura estereotipada, ainda no compreendida devidamente. Para Vandre, que j tinha feito a trilha sonora do filme *A hora e vez de Augusto Matraga*⁵⁸, esta cano atingia criticamente a relao da MPB com a cultura rural, confrontando assim dois universos e dois pblicos distantes, pois abria

uma perspectiva para a moda de viola do centro-sul do Brasil. Toda manifestao de cultura nacional que no tem apoio na classe mdia urbana, a qual se defende e faz valer suas razes, no tem condies de afirmao dentro da mentalidade nacional. A moda de viola a mais proletria destas manifestaes. ‘Disparada’ quebrou esse preconceito da classe mdia, no pela pobreza harmnica ou potica (...) significa a nica forma de cantar de 60% a 70% da populao brasileira, populaes rurais dos Estados de Mato Grosso, Gois, Minas, Paran, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. ‘Disparada’ , por assim dizer, uma filha de ‘Matraga’. A primeira experincia que fiz com a msica do centro-sul foi justamente para Matraga’. (in HOMEM DE MELO, 1976, p. 128 citado por NAPOLITANO, 2001, p. 162).

⁵⁸ Roberto Santos (1965).

Vale notar que a música engajada de Geraldo Vandré utilizou a viola e a música sertaneja como referencial em várias composições, em seu sentido mais amplo, incluindo o sertão nordestino, portanto também a viola nordestina, o que explica as intervenções de Heraldo do Monte, membro do Trio Novo, atuando como violeiro. O clima da época também influenciou outros artistas, que se valeram esteticamente da temática rural e da viola, a exemplo de Edu Lobo, que em 1967 foi o vencedor III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, com a canção *Ponteio*⁵⁹ (Edu Lobo / José Carlos Capinam).

Heraldo do Monte, que também tocou em *Ponteio*, foi o principal violeiro a destacar a viola fora do contexto habitual da música sertaneja raiz e dos violeiros repentistas. Além de excursionar pelo Brasil com Geraldo Vandré e o Trio Novo, em 1967, esse violeiro gravou em seguida, com o Quarteto Novo, um repertório instrumental no qual a viola se entrelaça com outros gêneros musicais. Segundo o próprio Heraldo do Monte, em entrevista concedida a Eduardo Visconti, antes do Trio Novo havia, inclusive, reservas de sua parte em relação à viola. Assim como os demais membros do grupo, Airton Moreira e Theo de Barros, esse violeiro não pensava na música regional. Nas palavras de Heraldo do Monte:

A gente nunca tinha pensando em música regional, eu nunca tinha pensado em tocar viola, até resistia um pouco por dentro, na época eu tinha uma auto imagem de guitarrista de jazz. Até eu, tinha um preconceito contra a viola, e durante essa viagem eu fui colocando aquela coisa de dentro para fora, e não de fora para dentro, interiorizando aquela idéia. Foi a partir daí, que a gente começou a trazer a música regional, o que Tchaicowsky fazia lá na Rússia, dar um lustre no folclore para os salões de concerto, a gente começou a fazer isso com o Quarteto Novo. (citado por VISCONTI, 2005, p. 196)

Complementando sua declaração sobre esse período em que a viola era estigmatizada, Heraldo do Monte, sob o seu ponto de vista, ressalta a importância da sofisticação da linguagem do instrumento para sua aceitação perante a crítica:

Naquela época havia um preconceito contra a música folclórica, principalmente contra a viola, ninguém queria saber de viola na cidade grande, a 'intelligentsia', os

⁵⁹ Conforme Mello (2003), defenderam *Ponteio* no III Festival de Música Popular Brasileira: Edu Lobo, o Quarteto Novo [Airton Moreira, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal, Theo de Barros], o conjunto vocal Momento 4 (Maurício Maestro, Zé Rodrix, David Tygel e Ricardo Sá) [...] e Marília Medalha (cantora). Foi com a entrada de Hermeto Pascoal, posteriormente, que o Trio Novo passou a se chamar Quarteto Novo.

formadores de opinião detestavam tudo que fosse para esse lado. Não estava no gosto da classe média essas coisas, o Quarteto Novo foi responsável por empurrar a base do povo da viola e misturar com o jazz, o erudito, aí eles aceitaram. (citado por VISCONTI, 2005, p. 193).

Com o golpe militar de 1964, as iniciativas dos CPCs de se aproximarem da cultura popular da MPB foram interrompidas. Nas décadas subsequentes segue-se o uso comedido da viola entre os músicos alheios ao segmento musical sertanejo, com algumas exceções. Para Ulhôa, as novas concepções dos arranjos para a música sertaneja não obtiveram êxito suficiente, seja com *Disparada*, seja com a concepção ‘Nhô look’ do arranjador Rogério Duprat. De acordo com essa autora, isso seria alcançado por Sérgio Reis “com uma imagem de nostalgia do campo, modernizando seletivamente o modelo caipira (português sem regionalismos e roupagem nova na instrumentação, mas não na concepção harmônico-rítmica)". (2004, p. 64).

Por este ângulo, é possível questionar o quanto se avançou em relação aos usos da viola caipira ou das manifestações culturais que trazem vestígios da cultura caipira e da música sertaneja raiz na MPB. Durante a pesquisa, não se encontrou trabalhos relacionadas à presença da viola na MPB ou ligados a outros segmentos musicais. Assim sendo, realizou-se um levantamento preliminar de LPs e CDs⁶⁰ que teve por base o acervo discográfico organizado pela jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfoury. Na amostra discográfica mapeada, a obra de alguns compositores traz o instrumento em algumas faixas, dentre os quais Milton Nascimento, Edu Lobo, Alceu Valença e Tavinho Moura são os compositores que mais se valeram do instrumento.

É preciso destacar também o grupo instrumental Quinteto Violado, que, desde 1970, utiliza a viola como instrumento da formação do grupo. Por outro lado, foi importante perceber que dentre os registros mapeados não se identificou nenhum violeiro do segmento sertanejo raiz que tenha participado de alguma produção fonográfica da MPB. Assim como Heraldo do Monte, que é multi-instrumentista, as gravações contaram com músicos que tocavam, além de viola, outros instrumentos. É o caso de Paulo Belinatti, Marco Pereira, Jaime Alem, Beto Guedes, Robertinho do Recife, Zé Ramalho, José Paulo Becker.

⁶⁰ Disponível em <www.discosdobrasil.com.br>.

2.3 Uma andorinha só não faz verão

Nos domínios da música erudita brasileira, o número de composições para viola entre os compositores ainda é pouco expressivo, apesar de hoje haver um número considerável de tocadores com fluência no instrumento. Entre outros motivos, essa constatação demonstra que há resquícios do longo período em que os violeiros tinham como característica uma concepção informal que lhes dificultava tocar outro repertório que não fosse a música sertaneja, além do que, a viola não fazia parte dos instrumentos ensinados nas escolas de música.

Somente com o surgimento de violeiros que tocassem viola e lessem música, seria possível compor obras para viola. Este problema foi contornado pelo compositor Ascendino Theodoro Nogueira na década de 1960, que convidou violonistas a tocar viola, a saber: Antônio Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro. Este compositor merece destaque, pois foi o primeiro a escrever de fato obras eruditas para viola caipira. Dentre suas obras pode-se destacar o *Concertino para viola e orquestra de câmara* e os *Prelúdios nos modos da viola brasileira*, que foram gravadas por Barbosa Lima⁶¹. Apesar da notória carreira violonística deste, a influência de Theodoro Nogueira para que aprendesse a tocar o instrumento resultou no inusitado disco, além de um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, conforme Rosa Nepomuceno (2005). Em seguida, Barbosa Lima colaborou no disco *Bach na Viola Brasileira* (1971), peças do compositor alemão, transcritas para viola por Theodoro Nogueira, para o violonista Geraldo Ribeiro.

Num dos textos de Theodoro Nogueira, observa-se o seguinte comentário: “meu colaborador Antônio Carlos Barbosa Lima, o maior *violeiro erudito*⁶² da atualidade e autor do primeiro método feito no Brasil para aprendizado do instrumento” (Nogueira, 1971). A partir desta frase, pode-se perceber que há uma distinção entre o violeiro caipira e o que o compositor chamou de *violeiro erudito*. Para Theodoro Nogueira “apresentá-la [a viola] como instrumento de música erudita” (1971), amparou-se em Rossini Tavares de Lima, membro da “Comissão Paulista de Folclore”, que lhe sugeriu que escrevesse para o instrumento.

Apesar dessa iniciativa sem precedentes, a distância, no sentido amplo do termo, da viola para as salas de concertos continuou a existir, pois no decorrer da história, tanto Antônio

⁶¹ LP *Viola Brasileira* (1963).

⁶² Os grifos são nossos.

Carlos Barbosa Lima como Geraldo Ribeiro seguiram a carreira de violonistas. Geraldo Ribeiro, em entrevista a Nepomuceno, conta que

não houve interesse algum pelo disco. Fiz algumas apresentações em Brasília e mais nada. E nenhuma editora quis publicar meu método para viola. Por tudo isso, me desfiz do instrumento, há anos. Para quê estudá-lo durante oito horas por dia, se ninguém queria ouvir? (2005, p. 178-79).

A partir dessa sondagem sobre a relação da viola caipira com outros meios de expressão cultural, percebe-se que, se por um lado, por ser um símbolo identitário da cultura caipira e sertaneja, ela arrastou para si os estigmas que foram lançados sobre o modo da vida e o jeito de ser dos habitantes rurais, por outro, isso reforçou ainda mais sua identidade cultural, fazendo com que permanecesse praticamente “fiel” ao segmento sertanejo raiz.

As aproximações com outros gêneros sertanejos, como a que se deu em *Disparada*, mostra que a viola caipira é um instrumento característico que não pode ser excluído quando se quer evocar a tradição rural. Tem-se a impressão de que, na década de 1960, tomando por base os relatos de Geraldo Vandré e Heraldo do Monte, os comentários jocosos proferidos contra os usuários da viola caipira perpetuam um imaginário social que opõe dois universos, o rural e o urbano, como se fossem radicalmente dicotômicos e antagônicos.

Em certa medida, a noção de que o mundo rural estivesse ultrapassado trouxe implicações para a cultura caipira que se refletiram sobre a viola. Obviamente que, sendo a parte mais fraca dessa contenda entre o moderno e o antigo, os vínculos estabelecidos entre o homem rural e a viola caipira interferiram na inserção e recepção desta em outros espaços sociais, inclusive na escola de música.

A viola sempre esteve apta a executar uma obra musical complexa, como o violão, por exemplo, mas em função de ter incorporado a música caipira e a música sertaneja de forma tão marcante, quase exclusiva, isso se refletiu no símbolo que se criou do instrumento e que acabou aprisionando-o. Ou seja, é como se a recorrência de representações da viola caipira tocando os mesmos gêneros, valendo-se sempre da mesma linguagem musical restringisse suas possibilidades e variações da linguagem. Interessante observar que Heraldo do Monte, quando sintetiza o procedimento adotado para contornar a crítica, toca justamente na linguagem do instrumento: “a gente teve que empurrar a viola e dar uma sofisticada nela,

aí eles aceitaram, viram que poderia ser feito coisas com a viola, com o caxixi, com a cabeça de burro”. (citado por VISCONTI, 2005, p. 193).

Percebe-se que a linguagem seria um medidor estético. Uma vez reelaborada, indicaria o apagamento ou diluimento das marcas sertanejas; por outro lado, incorporando novos elementos musicais de outros gêneros, como o jazz, o instrumento se ajustaria ao mercado musical moderno, e se tornaria a música mais aceitável. Nesse mesmo período, pós década de 1960, que vinha apresentando sinais de mudanças, surge outra experiência musical com viola: Renato Andrade. Embora não se pretenda aqui discutir parâmetros estéticos desse violeiro, pode-se dizer que suas composições não eram eruditas, nem caipiras, mas temperadas com essas duas vertentes.

Renato Andrade, um ex-violinista de projeção internacional, inseriu-se na viola tocando música instrumental, com o disco *A Fantástica viola de Renato Andrade*, em 1977. Valendo-se de suas composições, e diferentemente de todos os outros violeiros até então, trouxe consigo impressões musicais da cultura rural mais evidentes, porém ligadas a vertentes estéticas que tomou contato com o seu violino. Atualmente, Renato Andrade é referência para os novos violeiros, dada a técnica singular e virtuosística que se constituiu durante sua extensa carreira musical como solista.

Também é citado como referência pelos professores de viola com quem dividiu palco (Roberto Corrêa, Braz da Viola, Ivan Vilela etc), seja em shows ou projetos musicais, como o “Instrumental no CCBB”, que foi registrado em CD, e outros, pelo SESC, como o “Violeiros do Brasil”. Sua influência pode ser sentida a partir da declaração de Adelmo Arcoverde, professor de viola do Conservatório Pernambucano de Música, em Recife (2009), segundo o qual, durante o projeto “Violeiros do Brasil”, Renato Andrade o convenceu a utilizar a afinação rio abaixo, ao invés da afinação natural, própria dos repentistas.

Vale observar que, ainda que o mercado musical da viola fosse dominado pelo cancionário sertanejo, na década de 1970, conforme Amaral Pinto (2008), houve uma abertura para a produção de música instrumental. Até então,

a indústria fonográfica só iria produzir um disco específico de música instrumental sertaneja, integralmente com solos de viola caipira e acompanhamento nesta vertente popular, na década de sessenta. Zé do Rancho, além de compositor e intérprete em duplas com Zé do Pinho, Serrinha e Mariazinha, foi o violeiro responsável, em 1966, pelo primeiro LP inteiramente instrumental de viola caipira ligado a esta vertente, tendo por título *A Viola do Zé*, lançado pela gravadora RCA. (2008, p. 29).

Beneficiando-se dessa abertura, o violeiro Tião Carreiro, aproveitando-se do reconhecimento da carreira com Pardinho, especialmente depois de “criar” o pagode de viola, grava “dois LPs⁶³ de solos de viola com repertório de algumas composições originalmente instrumentais, mas também de versões instrumentais ou de canções já consagradas do cancioneiro sertanejo/caipira” (Amaral Pinto, 2008, p. 56). O primeiro, *É isso que o povo quer*, é de 1976, portanto, um ano antes do primeiro disco de Renato Andrade (ambos são gravados pela Chantecler).

Na década de 1980, Almir Sater, músico campo-grandense, introduz novos elementos ao idioma da viola caipira, trazidos de suas incursões como violonista e de outros gêneros musicais, como blues, *country music* e da música pantaneira (guarânias, rasqueados, chamamé e polca paraguaia), que se faz presente no Estado do Mato Grosso. Seu primeiro disco é de 1981⁶⁴, cuja música *Luzeiro* tornou-se trilha sonora da abertura do programa *Globo Rural*. Desde então sua técnica é uma das referências para muitos dos novos violeiros, pesquisada na sua ampla discografia e via internet.

Mas foi sua participação em telenovelas⁶⁵, a primeira sendo *Pantanal*, de 1990, na TV Manchete, que o projetou em nível nacional, não somente como violeiro, mas também como ator, cantor e compositor. Em entrevista a Rodrigo Teixeira⁶⁶, Almir Sater admite que “Pantanal” foi um divisor de águas: “consegui que a minha música fosse escutada, junto com a minha imagem, com o cenário do Pantanal” (2007). Nos papéis que representou, sem entrar em detalhes dos roteiros das novelas, sua figura como ator-violeiro estava destituída de impressões estereotipadas que marcaram o caipira. Ao contrário, a representação da imagem de Almir Sater, bem como a da viola, se olhada pelo viés sertanejo ou caipira, viu ressignificada, positivamente, nos diversos espaços angariados pelas novelas.

Percebe-se é que a função dos violeiros de polinizar os espaços urbanos com o som da viola, valendo-se da música sertaneja raiz, continuou até a inserção, e em grande número, de novos violeiros no campo educacional. Face às experiências pouco duradouras e restritas de Antônio Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro, e às carreiras particulares de Renato Andrade e Almir Sater, voltadas para a performance, a viola caipira continuava atrelada ao cancioneiro da música sertaneja raiz, embora já germinassem as sementes disseminadas por esses dois últimos tocadores.

⁶³ LP *É isso que o povo quer* (1976) e LP *Tião Carreiro em solo de viola caipira* (1979).

⁶⁴ LP *Almir Sater* (1981).

⁶⁵ As novelas em que participou foram: *Pantanal* (1990) e *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990-91) – Rede Manchete; *Rei do Gado* (1996) – Rede Globo; *Bicho do Mato* (2006-2007) – Rede Record.

⁶⁶ Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>>.

A partir da década de 1990, somado a outros fatores externos relevantes, o aumento de novos violeiros passou a exercer grande influência no mercado cultural de bens simbólicos, levando a outras instâncias o instrumento. Desta forma, a viola começa a contornar as longas décadas de confinamento estético-musical, com ampla repercussão em todos os meios socioculturais.

2.4 Em tempo de avanço: o desencadeamento da escolarização da viola caipira

Há pelo menos três fatores significativos, imbricados entre si, que surgem quando se pretende compreender as causas do desencadeamento da escolarização da viola caipira. Pode-se considerar que um dos mais importantes foi a inserção de novos violeiros junto a setores educacionais, como afirmado anteriormente. Mas, para além das ações determinantes desses músicos, sem os quais provavelmente a história seria bem diferente da que se delineia, há que se considerar o verdadeiro esteio da viola caipira: os violeiros da tradição oral, sempre incluindo aqueles das duplas caipiras. Deve-se olhar sobretudo para o desenvolvimento da técnica e da linguagem musical, para a formalização dos gêneros, bem como para a hibridização destes com os ritmos latinos. Vale retomar aqui a visão da dupla Zé Mulato e Cassiano, em *Sangue Novo*. Em tom provocador, apesar do otimismo, a dupla saúda as “novas feras” e a nova configuração do cenário da viola caipira, mas contesta o senso comum sobre o fato de o instrumento estar voltando à cena artística: “prá mim ela [a viola] nunca foi / continua campeã”.

Indo em direção a esse pensamento, não se pode dizer que, em decorrência da ascensão midiática do sertanejo romântico, o instrumento careça ser “resgatado”, principalmente porque ele continuou a ser gravado pelas duplas caipiras, obviamente que repercutindo bem menos no gosto musical dos ouvintes de rádio ou televisão. Observando mais de perto o termo “resgate”, seja da viola ou da música sertaneja raiz, um clichê largamente utilizado na mídia e entre os tocadores para anunciar eventos, pode-se perceber outras nuances do fenômeno.

Com efeito, ao invés de “resgate”, o termo “inserção”, no sentido de inserir o instrumento em espaços sociais, formando um novo público consumidor deste bem simbólico e expandindo a cultura do instrumento, aproxima-se mais do sentido que se quer atribuir ao

momento atual. Há, com isso, um deslocamento do instrumento de um espaço social para outro quando se realiza um concerto ou uma oficina, o que, no entanto, não quer dizer que, no espaço natural, ela já não fosse uma expressão musical vigorosa.

Efetivamente, afirmar que a viola está sendo “resgatada” na atualidade é desconsiderar a atuação ininterrupta dos violeiros amadores ou das duplas caipiras, no cenário musical ao longo do século XX. Tomando por base os consumidores do mercado fonográfico da música sertaneja raiz que continuou ativo, os programas de rádio e o número de violeiros que seguem a tradição musical do repertório das duplas caipiras, já seria suficiente para contrapor quaisquer argumentos acerca do resgate da música raiz ou da preservação do instrumento.

Apesar da pertinência dessas proposições, quando acionadas para se compreender o desencadeamento da escolarização nas últimas décadas, outras questões são suscitadas, especialmente porque esse período marca um momento histórico que altera os paradigmas que regiam a cultura da viola, tanto no panorama do instrumento quanto no do instrumentista. Se, de um lado, com o avanço do capitalismo, os bairros rurais e a sociedade vicinal, tal qual concebidos por Candido (1964), desapareceram juntamente com o modo de vida caipira, de outro, se não mais há fronteiras entre a cultura caipira que permaneceu entre os habitantes do meio rural com o urbano, o instrumento não escaparia incólume a essas intensas transformações.

Ambos, a viola e o violeiro, sempre fizeram parte do contexto oral, apesar de inseridas há tempos no meio urbano, porém sempre à margem do ensino e de outros espaços de socialização que não tivessem algum ponto de contato com a cultura rural. Daí a questão da escolarização da viola tornar-se um fato que merece destaque, pois as mudanças que cercam o instrumento ocorrem sob todos os ângulos: de quem toca e de onde se toca, assim como quem escuta ou o que entende, e ainda do que se ensina ou sobre o que se ensina e, enfim, como se aprende e quem aprende.

Ademais, não se deve desconsiderar que um show ou uma oficina de viola para serem realizados, necessariamente estariam presos a uma dada conjuntura, ficando à mercê de interesses alheios, particulares ou coletivos. Enfim, na tentativa de destrinchar os fatores que contribuíram decisivamente para o desencadeamento da escolarização, leva-se em conta especialmente a entrada em cena da nova categoria de violeiros e as ações desenvolvidas junto às instituições provedoras de cultura.

Deste modo, discute-se a seguir temas relacionados à formação musical dos professores de viola, a partir da relação entre o panorama histórico educacional do violão no século XX e a trajetória da viola caipira. Este assunto é de extrema importância, pois a formação violonística dos professores de viola pode servir para se entender os desdobramentos das técnicas de viola moderna e das linguagens do instrumento. Em seguida, retoma-se o foco sobre as influências e ações socioculturais desenvolvidas pelos tocadores no mercado cultural.

2.4.1 Acerca da formação violonística dos professores de viola

O primeiro sinal diagnosticado durante as pesquisas de campo, envolvendo a história da educação musical do violão com a da viola, foi fato de a maioria dos professores das escolas de música haver estudado violão em algum momento de suas vidas antes de tocar a viola. Tal fato é muito significativo, pois indica não somente a entrada em cena de outra categoria de violeiros, no processo de escolarização, mas também o entrelaçamento desses dois instrumentos. Por conseguinte, pensou-se na relação que os professores estabeleceram com a tradição musical sertaneja para formalizar e sistematizar o ensino.

Dentre as escolas de música mapeadas, identificou-se que todos os professores estudaram violão, seja como autodidata, seja com professores particulares ou em escolas de música, como são os casos de Braz da Viola, Rui Torneze, Zeca Colares, Valdir Verona, entre outros, ou, em nível de conservatório, Paulo Santana. Alguns professores, inclusive, possuem graduação em música, a saber: Roberto Corrêa, professores da Escola de Música de Brasília, e Rogério Gulim, professor do Conservatório de Música Popular de Curitiba, além de Robson Carvalho, professor do Conservatório de Uberlândia, e Fabiano de Freitas, professor do Conservatório de Uberaba, todos licenciados em violão; João Paulo do Amaral Pinto, professor na Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim, tem graduação em música Popular, e Ivan Vilela Pinto, professor da Universidade de São Paulo, graduado em composição musical pela Universidade Estadual de Campinas.

Mas o que justificaria ou interessaria a formação violonística de tais professores de viola caipira? Quando se olha a história da educação musical dos cordofones depara-se com fatores sócio-históricos que justificam tal formação, com diversas implicações para o

instrumento. Antes de responder a esta questão, porém, é preciso advertir que ainda não se realizou estudos aprofundados sobre a escolarização do violão no Brasil, o que dificulta a análise. Tampouco há trabalhos sobre a escolarização de cordofones como o cavaquinho⁶⁷, o bandolim⁶⁸ ou o violão de sete cordas⁶⁹, apesar de todos eles estarem se inserindo paulatinamente nas escolas de música.

No que diz respeito à viola, somente a dissertação de Andréa Carneiro de Souza (2002) trata especificamente do ensino; os demais apenas tangenciam o tema, como os trabalhos de Elizabeth Travassos (2006) e Gisela Nogueira (2008). Cumpre destacar que nas últimas décadas, tendo a viola como foco de estudo ou de forma correlata em pesquisas relacionadas à música sertaneja, é notória a discussão sobre o tema em diversos textos. Ampliando sua literatura, esses textos aparecem junto a trabalhos sobre música sertaneja, em monografias ou artigos⁷⁰.

Por pertencerem à cultura popular, à exceção do violão, que possui uma forte vertente calcada na música erudita, inclusive no Brasil, a trilha íngreme dos cordofones em direção às escolas de música dá a conhecer algo mais sobre a história da educação musical no país. Ademais, não somente pela formação polivalente dos tocadores de viola, mas também pelos aspectos que se pode julgar semelhantes entre a escolarização da viola e do violão. Além do que, ter uma visão mais abrangente deste cenário permitirá compreender aspectos da técnica da viola na contemporaneidade, conforme a análise que será apresentada no capítulo III. Neste momento, caberá mostrar alguns aspectos históricos significativos da escolarização do violão no Brasil.

2.4.2 Em festa de nhambu, jacu não entra: a escolarização do violão

Permanecendo, durante décadas, como um fato isolado entre os cordofones de cordas dedilhadas, a escolarização do violão inicia-se na cidade de São Paulo, no Conservatório

⁶⁷ Cazes (1998).

⁶⁸ Cortes (2006).

⁶⁹ Taborda (1995).

⁷⁰ Dentre as monografias relacionadas à viola ou à música sertaneja (aqui não se incluem os métodos), encontram-se Budasz (2001), Souza (2002), Oliveira (2004), Bizinotto (2005), Martins (2005), Castro (2007), Nogueira (2008), Amaral Pinto (2008); Livros: Corrêa (1983, 1989), Ferrete (1985), Santos (1993), Nepomuceno (1999), Sant'anna (2000), Saenger e Marchi (2002); artigos: Zan (1995, 2003, 2005), Ulhôa (1999, 2001, 2004), Vilela Pinto (2002, 2004, 2005), Ikeda (2004), Alem (2005), Souza (2005), Taubkin (2008), Marin (2007), Guerreiro (2009).

Dramático e Musical de São Paulo,⁷¹ em 1947, a partir da iniciativa particular e persistente do professor Isaias Savio, conforme Maurício Orosco (2001)⁷². Esse conservatório, segundo Elizabeth Azevedo (2006), foi fundado em 15 de fevereiro de 1906. Mas, devido a tendência estrutural das instituições musicais brasileiras de imitarem por largos anos, os moldes dos conservatórios europeus⁷³, a inserção do violão no ensino, assim como da viola caipira e dos instrumentos provenientes da cultura popular, retardaram-se sobremaneira.

Apesar da criação do curso em 1947, vale observar que o mesmo só foi oficializado em 1960. Este fato deixa entrever que a inserção do violão, um instrumento cultivado no seio da música popular, encontrava resistência no referido conservatório, como se pode notar neste recorte da pesquisa de Maurício Orosco sobre o precursor da escolarização do violão no Brasil, Isaias Savio:

No pleiteamento da cadeira de violão junto ao conservatório, Savio escreve um ofício onde comenta resumidamente sua formação e ocupações, apresentando a seguir um panorama histórico do violão, contando a partir dos anos de 1500 até aquele momento em 1945. Segundo Ranoel Simões, Savio foi obrigado a levar até o Conservatório boa parte do repertório violonístico que menciona no ofício, para provar que o violão possuía sua literatura própria. (2001, p. 34).

A distância entre esse conservatório e as manifestações populares pode ser notada observando que sua edificação, assim como o Teatro Municipal de São Paulo (inaugurado em 1911)⁷⁴, destinava-se a atender o gosto musical da elite dominante; portanto, ali, os instrumentos do povo não seriam benquistos. Neste período, as elites sociais da *Belle Époque*, remanescentes da oligarquia cafeeira, ávidas por incorporar os ares parisienses, elegeram o piano⁷⁵, conforme José Ramos Tinhorão (2005), que passa a fazer parte do universo musical da burguesia emergente e da oligarquia cafeeira. Giacomo Bartoloni, em seu estudo sobre o violão na cidade de São Paulo, explica que:

⁷¹Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16>>.

⁷²Isaias Savio, violonista uruguaio, que ministrou aulas de violão no Brasil em meados do século XX, em diversas localidades, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, conforme se observou na dissertação de Maurício Orosco (1996).

⁷³“Como em muitos outros aspectos das artes no começo do século XX, os brasileiros [das classes dominantes] basearam-se no exemplo de uma instituição francesa, considerada como a mais refinada e moderna da época: o Conservatoire de Paris”, Azevedo (2006).

⁷⁴Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal>>.

⁷⁵Vale lembrar que o piano foi um instrumento nobre entre os compositores europeus no século XIX, notabilizado por um séquito de pianistas, tais como Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Franz Schubert, Sergei Rachmaninoff etc.

esta preferência do piano junto ao gosto da sociedade paulistana, principalmente nos segmentos mais abastados, acentuou a discriminação em relação ao violão. Enquanto o violão era tido como símbolo de uma classe social menos favorecida, mais humilde, formada basicamente por negros e, nas últimas décadas do século XIX, por vários imigrantes vindos principalmente da Itália à procura de trabalho nas plantações de café. (2006, p. 77).

Pode-se afirmar, então, que há um tipo de hierarquização dos instrumentos musicais, no plano simbólico, condicionada à relevância do repertório em determinados períodos. Mas a essa hierarquização subjaz outra, que oscila conforme os valores e a posição social de quem fala e de quem toca; logo, os valores de determinada cultura estão à mercê de quem comanda a cena cultural. Em certa medida, até que se adquira títulos de nobreza, um instrumento permaneceria à margem da instituição. Não é difícil, pois, inferir que os cursos desses cordofones nas escolas de música brasileiras ocorreram então numa etapa posterior aos instrumentos integrantes de orquestras (cordofones tocados com arco, ou flautas e pianos, entre outros).

A influência europeia sobre a cultura musical, especialmente a de Paris, foi tamanha que, em 1895, Leopoldo Miguez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro), então transformado em Instituto Nacional de Música, “realiza uma viagem à Europa para analisar os Conservatórios europeus e para estudar a sua organização”, informa Neide Esperidião (2001). Santuza Cambraia Naves (1998), citando um artigo de 1924 de Darius Milhaud, expõe a crítica desse compositor à influência francesa sobre a música brasileira:

O papel da França na cultura musical do Brasil é preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e do Grupo da S.M.I. ou da Schola, bem como todas as obras publicadas de Satie. (MILHAUD, Darius, 1924 citado por NAVES, Santuza, 1998, p. 54).

Mais tarde, o peso desses dois conservatórios sobre os cursos e a formação dos professores de música também se fez sentir em Minas Gerais, representando a continuidade e a reprodução de um modelo de ensino. Neste Estado, há uma rede de conservatórios estaduais que está em atividade desde a década de 1950. De acordo com Lilia Neves, os conteúdos e os programas seriam organizados pelos professores, mas:

tinham em sua maioria influências da organização programática dos conteúdos ministrados no Conservatório Mineiro de Música [em Belo Horizonte], no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, visto que, em sua maioria, os profissionais que tinham curso superior frequentavam ou tinham frequentado estas escolas. (1994, p. 67).

As origens e as características das primeiras escolas de música no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, como se entrevê, estão ligadas à música erudita, mas, baseando-se no repertório clássico-romântico em detrimento das novas vanguardas europeias que despontavam (Contier, 2001), tampouco se alinhava aos ideais modernistas. Esta forte concepção da elite refletia-se na predileção e repulsa de determinados instrumentos identificados com o povo. Como se procurou ilustrar com essas duas amostras, pode-se dizer que se estendeu — e ainda hoje paira como pensamento influente — durante o século XX entre inúmeras escolas de música e conservatórios. Como atestam Liane Hentschke e Alda Oliveira,

a maioria dos cursos de Graduação em Música oferecidas pelas universidades brasileiras está voltada para a formação de profissionais no campo da música erudita, com exceção de alguns poucos cursos que possuem ênfase no campo da música popular. (2000, p. 56).

Tal pensamento hegemônico das elites sofreria seu primeiro abalo com a semana de 1922, cujo projeto modernista era encabeçado por uma corrente contrária de intelectuais que tinha, no âmbito musical, como um dos principais críticos, Mário de Andrade. Os ideários deste movimento propunham a valorização da cultura brasileira, na qual os compositores deveriam se inspirar para compor uma música que exaltasse a nacionalidade, aproximando-se das camadas populares.

Com esta postura de combate à hegemonia estética da música européia, que condicionava os compositores brasileiros aos padrões ditados pela elite dominante, o violão se viu numa posição privilegiada.

Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganha força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos. Dotado de amplos recursos musicais e de grande penetração social — aspecto que o valoriza perante os artistas de orientação nacionalista, não só no Brasil como em outros países — o violão começa, a partir dos anos 20, a interessar cada vez mais a grande arte dos músicos eruditos. (Naves, 1998, p. 26).

Naves (1998) ainda acrescenta que o violão, ao contrário do piano, no interior do modernismo, desempenha um função simbólica na mediação entre o erudito e o popular⁷⁶, o que culmina na produção musical de diversos compositores brasileiros. Conforme os estudos de Bartoloni (2006), paralelamente ao modernismo, e enquanto permanecia à margem dos segmentos eruditos, o violão, como instrumento da cultura popular, já se disseminava em São Paulo com inúmeros músicos, contando com fábricas e artefatos para/de instrumentos (cordas, partituras, métodos) destinados aos violonistas. Além do que, já era extremamente utilizado nas gravações de música popular na incipiente indústria fonográfica e, em seguida, alcançou grande divulgação com a radiofonia.

Quanto ao ensino de violão em São Paulo, em nível particular, este já acontecia antes de se criar o primeiro curso no referido conservatório. Quando da chegada de Isaias Savio⁷⁷ ao Brasil, por volta de 1930, este músico realizava concertos e ministrava cursos em diversas cidades do país; além dele, outros nomes ensinavam o instrumento na cidade, a exemplo da espanhola Josefina Robledo (1897-1931)⁷⁸.

Métodos de violão também já circulavam entre alguns violonistas e professores particulares, o que pode ser atestado pelo eminente mercado de lojas que vendiam partituras, além do aumento significativo da produção de instrumentos pelas fábricas instaladas no Brasil. Em outros campos, realizava-se com alguma frequência concertos de violonistas estrangeiros, dentre os quais se pode citar Agustín Barrios, Josefina Robledo, Andrés Segóvia⁷⁹ e o próprio Isaias Savio.

O trânsito desses violonistas renomados internacionalmente foi importante para que se desse uma dimensão erudita ao instrumento e ampliasse seu universo para além do popular, que era visto com restrições pela sociedade e pela imprensa. Bartoloni (2006) afirma que a imprensa não só noticia os concertos de Agustín Barrios e Josefina Robledo, mas também

⁷⁶ Cumpre frisar que a valorização desse instrumento na obra de Heitor Villa-Lobos é destacada com a produção de inúmeras peças, dentre as quais destacam-se a *Suíte Popular Brasileira (1908-12)*, *Choro nº 1 (1921)*, os *Dozes Estudos para Violão (1929)*, *Cinco Prelúdios (1940)*, *Concerto para violão e pequena orquestra (1951)*, todas tocadas mundialmente nas academias.

⁷⁷ A partir dos estudos de Orosco (2001) sobre o violonista, professor e compositor Isaias Savio, é possível colher informações preciosas sobre o ambiente musical violonístico nos anos que precederam a criação do primeiro curso, em 1947, no Conservatório Dramático e Musical.

⁷⁸ Giacomo Bartoloni informa que esta violonista “divulgou os ensinamentos de seu mestre Francisco Tárrega, apresentando inovações nas técnicas de execução do instrumento, provocando várias transformações na mentalidade e no aprendizado de nossos violonistas. (2000:87).

⁷⁹ Este violonista espanhol foi um dos principais responsáveis pela ascensão do violão erudito no século XX, em nível mundial. Foi para ele que Villa-Lobos dedicou seus doze estudos para violão.

congrua os violonistas. O mesmo ocorre com o modernista Manuel Bandeira, que tece elogios a essas duas performances, informa Naves (1998).

Mas o reconhecimento, em termos institucionais, deve-se ao empreendimento de Savio, decisivo para desencadear a escolarização do violão e difundir a técnica violonística da escola de Francisco Tárrega. Conforme Rafael Roso Righin (1991), antes de radicar-se em São Paulo a partir de 1941, Savio lecionou no Rio de Janeiro, entre 1932 e 1940, e atuou no estado de Minas Gerais e em cidades do norte e do sul do país.

No início da década de quarenta, em São Paulo, a tendência didática cada vez maior em suas atividades como um todo, o que leva a travar uma luta pela oficialização do curso de violão [...]. Ao que parece, este longo processo de oficialização do ensino do instrumento está intimamente associado ao sucesso e à elaboração da escola de Savio, na medida em que a disseminação de cursos de violão pelo país proporcionaria a demanda de grande quantidade de material com exercícios e repertório diversificados para o trabalho a ser realizado com alunos de todas as partes. (Orosco, 2001, p. 34).

Para além do pioneirismo, a importância de Isaias Savio para a escolarização do violão em São Paulo reside na sua contribuição para a sistematização da técnica violonística no Brasil, para a qual dedicou inúmeros métodos e transcrições de obras de compositores consagrados, conforme destaca Orosco (2001). Convém lembrar que, valendo-se da metodologia europeia, pois estudou com Miguel Llobet e nos álbuns de Emilio Pujol, Savio contribui para disseminar elementos da técnica moderna de violão que é atribuída a Francisco Tárrega.

Em larga medida, este professor formou diversos violonistas que se destacaram no cenário educacional, os quais, por sua vez, formaram outros professores e destacados violonistas. Dentre alguns alunos de Savio, Orosco (2001) destacou uma plêiade de violonistas: Manuel São Marcos, Antônio Rebello, Antônio Carlos Barbosa Lima, Henrique Pinto, Gisela Nogueira, Paulo Porto Alegre, Luis Bonfá, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Antônio Pecci Filho (Toquinho). Desta lista concisa, uns se projetaram como concertistas ou compositores, outros como professores.

Para efeito de análise da evolução do panorama do ensino de violão, toma-se como referência a escola iniciada por Isaias Savio, tendo em mente que seus alunos, cada qual a seu

tempo, impingiu marcas para a formalização da escola violonística brasileira. Começando por Manuel São Marcos, violonista que passou a estudar com Savio em 1941 e já em 1947 ministrava aulas, conforme Rafael Roso Righin (1991)⁸⁰.

Em seu estudo sobre o que considerou a *escola violonística Prof. M. São Marcos*, Righin (1991) aponta uma série de atividades empreendidas junto a escolas de músicas e faculdades ao longo da segunda metade do século XX, diversos cursos de violão, o programa de “Violão e mestres” e, além disso, a produção de inúmeros materiais para o ensino do instrumento. Segundo este pesquisador, os métodos de São Marcos privilegiaram a iniciação ao violão, sendo que seus primeiros exercícios foram publicados em 1961. Considerando-se os vários anos em que ministrou aulas de violão, desde 1947, calcula-se que quase mil alunos estudaram com este professor, segundo levantamento junto ao seu próprio arquivo. Além de sua filha, Maria Lívia São Marcos, outros alunos se destacaram, dentre os quais se pode citar Henrique Pinto.

A importância de Henrique Pinto no cenário violonístico brasileiro pode ser encontrada em sua dedicação ao ensino de violão na cidade de São Paulo, a partir da década de 1970, lecionando em diversas instituições⁸¹, e na produção de uma série de métodos para violão, que serviram como suporte pedagógico e metodológico de referência para escolas de violão e violonistas no Brasil. Dentre os leitores de seus métodos, sua obra é citada inclusive por aqueles que hoje tocam viola caipira, como é o caso de Braz da Viola e Rui Torneze.

Isaias Savio morou no Rio de Janeiro entre 1932 e 1940. Neste período, o açoriano⁸² Antônio Rebello, que era tocador de viola da terra, diga-se de passagem, complementou sua formação violonística, iniciada com Quincas Laranjeira, com Isaias Savio. Para Fábio Zanon⁸³, Antônio Rebello representa o elo entre os violonistas do choro do século XIX e a geração que viria a seguir, entre os quais se destacam Turíbio Santos, Jodacil Damaceno, Sergio e Eduardo Abreu.

Observando mais detidamente a carreira de Jodacil Damaceno, em função dos desdobramentos de sua trajetória musical no interior de Minas Gerais, assinala-se que este

⁸⁰ Segundo este pesquisador, Manuel São Marcos “juntamente com Savio formou grupos de câmara, e, ainda nestes anos fundaram a ‘Associação Cultural Violonística Brasileira’, com o fim de congregar os violonistas espalhados por São Paulo e trocar idéias sobre o violão” (Righin, 1991, p.18).

⁸¹ No site deste professor (Disponível em: <<http://hpviolao.sites.uol.com.br/principal.htm>>) encontram-se várias referências sobre sua trajetória musical, incluindo produção discográfica e pedagógico-metodológica.

⁸² O Arquipélago dos Açores é uma região autônoma de Portugal onde se toca viola da terra.

⁸³ Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2006/12/ndice-o-violo-brasileiro.html>>

violonista estudou com Antônio Rebello a partir de 1952 até a década de 1960 e, em prosseguimento à atividade de ensino do violão, na década de 1980, assumiu o curso de violão da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais. No departamento de música dessa universidade, ocupou um ponto estratégico em relação à região do Triângulo Mineiro, especialmente por atender alunos e professores dos conservatórios de suas cidades (além de Uberlândia, também Uberaba, Ituiutaba e Araguari). Não por acaso, Robson Carvalho e Fabiano de Freitas, graduados em violão nesta universidade, são atualmente os professores de viola caipira, respectivamente, do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli (Uberlândia) e do Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi (Uberaba). Ao todo, a rede de conservatórios do Estado de Minas Gerais é composta por 12 instituições distribuídas em várias cidades, abrangendo uma grande área geográfica.

Pela relação singular que estabelecem com a viola, vale citar outros dois alunos de Isaias Savio que fazem parte do histórico da escolarização do violão no Brasil: Antônio Carlos Barbosa Lima e Gisela Pupo Nogueira. Barbosa Lima, como observado anteriormente, teve uma participação singular no contexto erudito da viola, apesar de seguir carreira internacional como concertista de violão. Gisela Nogueira⁸⁴, por sua vez, atualmente é professora de violão da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e também pesquisadora de instrumentos antigos, dedicando-se ao estudo da “viola de arame” desde o convite da cantora Ana Maria Kiefer para tocar repertório de música antiga.

Evidentemente que, em paralelo, ou fora do campo educacional, o violão se projetou não somente no Brasil, mas em nível mundial, impulsionado pelo desenvolvimento da música popular, primeiramente no rádio, depois com a televisão. Renato Ortiz (2006) considera a década de 1940 como o período em que surgem atividades ligadas à cultura popular de massa no Brasil. Antes disso, não havia uma sociedade de consumo, estágio que, ao ser galgado, obrigou que houvesse uma ressignificação dos bens simbólicos, aumentando, desta forma, seu alcance social. Assim, com a formação de uma sociedade urbano-industrial, aliada aos espaços já conquistados pela imprensa e o rádio, respectivamente sendo que este último multiplicara o número de estações e de ouvintes, é possível supor que, neste contexto, passa a haver uma demanda por produtos específicos oriundos do mercado sertanejo.

⁸⁴ Sobre Gisela Nogueira ver site <http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/gisela.html>. Dentre seus trabalhos para a viola, destacam-se os CDs que gravou com a cantora Ana Maria Kiefer e o violonista Edelson Gloeden, em especial, *Marília de Dirceu* (1985) e *Viagem pelo Brasil* (1990). Em 2008, concluiu a tese de doutorado *A viola con anima: uma construção simbólica* (2008) na qual realiza uma pesquisa histórica e organológica da viola, passando por análises de alguns métodos produzidos pelos novos violeiros.

Desde as primeiras gravações fonográficas, conforme Bartoloni (2000), é possível encontrar referências a inúmeros gêneros musicais de diferentes países que fazem uso do violão, e, na mesma proporção, incontáveis instrumentistas. Enumerar os compositores e violonistas brasileiros que se destacam com o instrumento ou percorrer o histórico individual de cada curso fugiria ao propósito dessa abordagem; para citar alguns compositores: Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Marlos Nobre, Theodoro Nogueira etc; por sua vez, há incontáveis violonistas, como Turíbio Santos, Irmãos Abreu, Duo Assad, Barbosa Lima, Fabio Zanon etc. E no campo da música popular ou instrumental, há que se destacar Américo Jacominho (Canhoto), Dilermando Reis, João Pernambuco, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), Luis Bonfá, Paulo Belinatti, Egberto Gismonti, Baden Powell, Toquinho, João Bosco, Guinga e João Gilberto.

Atualmente, a escolarização do violão constitui uma ampla estrutura educacional em nível nacional, está ramificada em escolas de música particulares, conservatórios estaduais, municipais e privados, além de diversos cursos de graduação e pós-graduação em música. Não por acaso, a região centro-sul, área em que se desencadeou a escolarização da viola, é a que possui maior quantidade de cursos superiores de música e onde se concentra a maior rede de educação musical do país.

Nesta breve retrospectiva de sua história, enumerando os pontos nodais que permitiram ao violão ampliar sua condição restrita de instrumento da cultura popular em meados do século XX, percebeu-se que os estigmas que lhe foram imputados estavam condicionados a questões sociais e culturais. É possível pensar que esses fatores interferiram e emperraram sua escolarização na cidade São Paulo, somado à vocação institucional dos conservatórios para a música erudita.

Para reverter estes estereótipos atribuídos ao violão, foram insuficientes os concertos de violonistas estrangeiros realizados até então, apesar da repercussão positiva. Houve então a necessidade de apresentar ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo o lado erudito do instrumento para que sua concepção fosse alargada dentro da instituição. Tal tarefa foi realizada por Isaias Savio e continuada por outros professores e corroborada pelo nacionalismo modernista, além das indústrias fonográficas e radiofônicas que divulgaram os violonistas.

2.4.3 O violão e a viola: algumas analogias

Guardadas as devidas especificidades de cada instrumento, percebe-se que os estigmas que se mantiveram sobre a cultura caipira ao longo do século XX – ainda hoje não superados – foram estendidas para o seu instrumento símbolo, a viola caipira. O que não foi o caso do violão, que se tornou um instrumento versátil entre diversas classes sociais, ao transitar por inúmeros gêneros musicais, inclusive o sertanejo, sem estar associado a nenhum em detrimento de outro. A viola caipira, ao contrário, consolidou sua identidade cultural com a música caipira e sertaneja raiz e o homem rural, trazendo na esteira as marcas de outras épocas.

Enquanto a imagem da viola e do violeiro não se descolava dos estereótipos do caipira, o segmento sertanejo romântico apontava em direção contrária à que seguiam as duplas caipiras. No filme *Estrada da vida* (1981), dirigido por Nélson Pereira dos Santos, que narra a história do surgimento da dupla Milionário e José Rico, há uma passagem que ilustra o estigma do termo “caipira”, do qual a dupla queria se esquivar. Em determinado momento da narrativa, quando a dupla ainda estava se formando, um “produtor musical” de artistas sertanejos, Malaquias, impõe que Milionário e José Rico se vistam com roupas adequadas ao estilo das duplas caipiras, antes de anunciá-los para a primeira apresentação: “É, mas como vocês sabem que toda dupla caipira se veste igual”. Indignado, José Rico é incisivo: “Olha aqui! Dupla caipira não, nós somos Milionário e José Rico, caipira pode ser você e teu pai, tá certo?” De acordo com Zan, em entrevista a Álvaro Kassab, “a antiga imagem estereotipada do caipira mal vestido, banguela, com chapéu de palha foi superada. As novas duplas usam roupas de grife, cabelo bem-cortado, têm os dentes tratados etc”. (2003, p. 4).

Gerson Coutinho de Souza, o Goiá⁸⁵, para se ajustar aos padrões estéticos do período, adotou um figurino que em nada lembraria a imagem caipira de que se valeu no início da carreira em Goiânia (Brito, 2008). Indagado sobre como ele se definia, se um cantor sertanejo ou caipira, Goiá responde:

— Sertanejo. Há uma explicação: Para mim, caipira não soa bem. Acho que o sertanejo, aqui para nós que escrevemos, é um estilo — sem falsa modéstia — mais caprichado, sem erros de concordância. Quando caipira em si, é aquela base antiga, o marreado do nois vai, nois vem. (citado por BRITO, 2008).

⁸⁵ Goiá, ao lado de Belmonte, é um dos compositores do clássico *Saudades de minha terra*.

Em outro caso típico, porém relacionado à linguagem, o “marreado do nois vai, nois vem” a que Goiás se refere, é um traço da variante linguística do caipira, também característico das duplas caipiras e que foi abolido com a modernização do gênero, tal qual o fizera Sérgio Reis e o próprio Goiás. Embora em um plano mais sutil, também se percebe que os novos violeiros estão modificando a linguagem caipira do instrumento, o que não implica dizer que a tradição musical da viola esteja se rendendo à linguagem culta, como se pretende discutir no capítulo seguinte.

A partir dessas considerações acerca do vínculo da viola com a cultura caipira, pode-se pensar que esses fatores também interferiram na sua disseminação em outros espaços sociais em que prevaleciam outros gêneros musicais modernos. Deste modo, também pode-se inferir que suas características estéticas a serviço de um segmento musical que estava em declínio nos meios de comunicação passam a refletir na sua inserção nas escolas de música.

Embora tenha surgido noutra instituição (Escola de Música de Brasília - DF), à guisa de comparação, o primeiro curso de viola caipira é de 1985, enquanto o de violão é de 1947 — portanto, a diferença entre ambos é de trinta e oito anos. Por outro lado, observando-se o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (criado em 1906), apesar de não ser a primeira escola de música criada no país, esse hiato torna-se ainda maior, o que só confirma a rigidez das instituições. Mas, passados mais de um século da fundação do conservatório paulistano, um dos pontos que merece ser observado no panorama geral é que o ensino de música está se abrindo para a inclusão de instrumentos calcados na música popular.

Essa mudança pode ser notada nos próprios conservatórios, cujas modalidades estabelecem os cursos de violão erudito (violão clássico) e de violão popular. Embora não se vá aqui tecer as diferenças entre ambos os cursos, em síntese, o que os diferencia, é o caráter instrumental do primeiro (solista ou camerístico), obrigatoriamente apoiado na escrita musical, portanto mais adaptado ao ensino formal, enquanto o segundo, de maneira geral, mas a depender da instituição, estaria mais voltado para o acompanhamento, ou seja, o aluno aprenderia ritmos para acompanhar o canto, sem, no entanto, prescindir da escrita musical. Convém observar que nos cursos de violão popular instrumental, conforme o programa, executam-se peças tão ou mais sofisticadas que as de violão clássico.

O curso de viola caipira, por exemplo, surgiu em um “Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília”, no interior de uma proposta que incluía um núcleo de música popular, calcado em instrumentos marcadamente de tradição oral. Além do

curso de viola caipira, nessa escola atualmente se oferece também: canto popular, violão popular, saxofone popular e piano popular, guitarra, contrabaixo elétrico, bandolim, violão de sete cordas.

Inicialmente, a Escola de Música de Brasília oferecia o ensino do violino, viola [de arco], violoncelo, contrabaixo, flauta transversal, flauta doce, oboé, clarinete, trompa, fagote, trompete, trombone e tuba, além de manter uma orquestra sinfônica constituída de professores e alunos e o coral “Madrigal de Brasília”. Nos anos que se seguiram, a oferta de cursos foi ampliada, abrangendo áreas de música popular, percussão, informática, música de câmara e música contemporânea. Em consequência, surgiram inúmeros grupos musicais desenvolvendo trabalhos tanto no campo da música erudita como popular⁸⁶.

Em linhas gerais, há algum tempo existe certa permeabilidade no currículo dos conservatórios e escolas de ensino superior em relação à música popular, porém, representando um número bem menor de instituições. Interessante observar que os cursos de viola, geralmente, vêm na esteira dos cursos de violão. Dentre as escolas de ensino superior que possuem cursos de música popular, pode-se citar: Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (SP), Universidade Estadual Paulista – UNESP (SP), Faculdade Santa Marcelina (SP), Conservatório Brasileiro de Música – CBM (RJ). Cabe observar, em nível de ensino regular, na região centro-sul, os conservatórios estaduais de Minas Gerais, o Conservatório de Música Popular Brasileira (1992), em Curitiba (PR), o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí - SP), a Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim (SP). No tocante aos conservatórios mineiros, somente quatro possuem cursos de viola⁸⁷, de um total de doze, mas estes cursos só foram instituídos na última década, após longo período de suas oficializações.

Embora, na prática, tal abertura em relação à música popular esteja ocorrendo paulatinamente, é preciso cuidado com o termo "popular" quando aplicado genericamente a um curso de música, posto que isso não garante que toda a diversidade de música produzida no Brasil (ou no mundo) seja contemplada ou entendida sob a mesma ótica. Por agora, é pertinente atentar para a flexibilidade do currículo, sem contudo deixar de observar que os

⁸⁶ Disponível em: <www.emb.com.br/>.

⁸⁷ Conforme apresentado no capítulo anterior, possuem cursos de viola caipira: o Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira, Pouso Alegre; o Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli, Uberlândia; o Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi, Uberaba; o Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, Montes Claros (este último, em fase de implantação).

curiosos tendem a oferecer um tipo de música popular que incorpora a produção musical mais elaborada.

A compreensão da formação violonística dos professores de viola, bem como aspectos similares ao processo de escolarização do violão, contribui para que se tenha perspectivas mais abrangentes do fenômeno que ocorre com a viola caipira. A partir desse aspecto da formação, pode-se vislumbrar impactos da relação da técnica e metodologia do violão com as da viola. A noção de circularidade do conhecimento musical nesse assunto é importante, pois, entre os músicos envolvidos, as influências serão mútuas.

O que se pode acrescentar sobre o aumento vultoso de tocadores, juntamente com professores aptos ao ensino, é que se ampliaram os espaços nos quais a viola caipira é praticada. Este fato, conseqüentemente, deu maior visibilidade e projeção midiática à viola e ao violeiro, como será mostrado adiante. Assim, se de um lado a influência das condições socioculturais com que o instrumento se difundia foi um fator importante para retardar sua institucionalização, de outro lado, o que explica posteriormente a inserção da viola nas instituições, reflete as transformações que circunscrevem as práticas musicais que estão se estabelecendo em outros contextos.

2.5 As novas práticas e representações do rural

Criar cursos de viola em escolas de música nas últimas décadas não é um acontecimento isolado dentro de uma conjuntura social e tampouco depende somente de um agente de mudança. É preciso atentar para o fato de que as relações entre o urbano e o rural no Brasil têm passado por substanciais transformações nas últimas décadas. No capítulo anterior, as formulações aventadas por Alem (2004) sobre uma das representações da nova ruralidade no Brasil, a festa do peão e os rodeios, foram utilizadas para tratar o que o autor concebe como o fim da dicotomia entre as identidades tradicionais e modernas. Em vários aspectos, sendo a viola caipira, por sua vez, um instrumento que consagra práticas e representações do mundo rural, percebe-se também o afrouxamento de estigmas que a cercavam, conforme se enumerou no decorrer desse capítulo. Usa-se o termo “afrouxamento” como uma moderação, dado as dimensões da área onde se pratica o instrumento, embora este esteja inserido no contexto fluido e tecnológico dos meios de comunicação.

Segundo Alem, tais representações combinam identidades ambíguas por parte daqueles que as cultivam, exatamente por evocarem traços de raízes agrárias e elementos modernos. No âmbito da viola caipira, os novos violeiros têm se valido de várias linguagens musicais, combinando o moderno à tradição caipira do instrumento ou outras tradições mais longínquas. Isso pode variar desde o repertório da música sertaneja, de matrizes culturais dispersas entre violeiros remanescentes de tradições orais, até a música que trabalha somente aspectos da técnica do instrumento.

Esse hibridismo musical, conforme analisa Stuart Hall, ao estudar a identidade cultural na pós-modernidade, é uma das linhas de pensamento que entende o processo de fusão cultural como “uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas identidades do passado”. (2006, p. 91). Nessas condições, percebe-se que a permeabilidade às várias experimentações por parte dos novos violeiros, que vão desde formações instrumentais incomuns ao cruzamento com outras linguagens, tem gerado novas (e multifacetadas) identidades ao repertório de viola⁸⁸.

O acolhimento desses novos violeiros nas últimas décadas na programação das instituições provedoras de cultura e na mídia, certamente passa pelas inovações estéticas por eles introduzidas, articulando o instrumento à visão de uma emergente ruralidade. A imagem de um símbolo identitário ajustado à nova ruralidade seria mais sedutora à diversidade do público, do que as “purezas” da viola ou do estilo das duplas caipiras. O instrumento, que era representado como “autenticamente” caipira, ou seja, portador de uma identidade cultural estável, tem então seu universo simbólico caipira ampliado e dotado de interfaces para dialogar com outras vertentes musicais que se desenvolveram na modernidade.

Os hibridismos dos elementos simbólicos que compõem as novas tendências musicais e a nova ruralidade da viola caipira, estão sintonizados às reverberações da globalização cultural. O argumento de Ivan Vilela, em sua análise dos efeitos da globalização sobre a viola – “o efeito colateral da tentativa de uniformização econômico-cultural que chamam de globalização acabou por ressaltar as diferenças regionais, também o conceito ecológico de preservação da diversidade cultural” (2004, p. 84) –, de certa forma encaixa-se nas proposições de Hall (2006), quando explica que “as identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização”. (2006, p. 69).

⁸⁸ No capítulo seguinte, ao lado dos programas das escolas, será tratado o assunto sobre identidade cultural.

Em larga medida, as músicas híbridas são outro fator relevante para que haja reconhecimento dessas inovações perante a tradição do instrumento e o público, que está se renovando. Trazer consigo alguma característica da tradição da viola caipira, além de nortear esteticamente o violeiro, mantém a proximidade e estabelece um diálogo com os músicos mais tradicionais. As orquestras de viola, formadas por mais de uma categoria de tocadores, ou cursos de viola frequentados pelos violeiros, são um bom exemplo de como notar as convergências entre os músicos, quando dialogam com o “antigo”. Dentre as principais funções desempenhadas pelos novos violeiros, destacam-se as de regentes e coordenadores das orquestras de viola, professores de viola, oficineiros, pesquisadores, editores, produtores, além de assíduos ocupantes dos espaços artísticos de eventos e programações culturais.

Em função da formação teórico-musical sistematizada (na academia ou fora dela) e de seus capitais sociais, culturais e escolares⁸⁹, esses novos violeiros conseguem implementar diversas ações transformadoras sobre o mercado cultural e de bens simbólicos, que passam a repercutir positivamente sobre as representações da viola e do violeiro. Cumpre observar que nesse panorama a cultura rural é ressignificada e que, ao mesmo tempo, os novos violeiros e a “viola nova” ascendem no meio musical. À medida que passam a desempenhar funções de relevo nesse cenário, os novos violeiros ganham destaque nos meios de comunicação e entre um número expressivo de violeiros que os endossam. Pode-se então observar que esses músicos são os principais atores para que a dicotomia tradicional/moderno seja diluída ou desfeita, como indica Além (2004).

Ao observar a extensa lista das novas práticas e representações da categoria rural⁹⁰, enumerada por Além (2004), percebe-se que algumas estão muito próximas do contexto da viola caipira, subtraindo-se alguns itens e acrescentando outros que lhe são próprios. A saber: oficinas, cursos de extensão, performances de música instrumental, sites de violeiros, teatros, universidades, conservatórios, igrejas, congressos, festivais de música (de canção e de música instrumental), monografias, revista especializada, jornal, programas de televisão, programas

⁸⁹ Bourdieu (1974, 2007).

⁹⁰ Conforme Além: os rodeios e festas do peão, junto com exposições, feiras, shows de duplas sertanejas, festivais de música, eventos esportivos, rituais cívicos, religiosos e outros eventos ruralistas, estão no centro de uma nova rede de práticas e representações da categoria rural, que envolve públicos massivos, fomenta formas inovadas de sociabilidade por meio do entretenimento e, principalmente, expande o consumo de símbolos ruralistas em diversos espaços sociais rurais e urbanos. Contando com o reforço de programas de rádio e de televisão, da indústria fonográfica, de revistas especializadas, de suplementos jornalísticos, da produção publicitária e de inúmeros sites na internet, essa rede é constituída, também, pela disseminação das *griffes* do vestuário country, pelo consumo de objetos de arte e peças do artesanato rural, pela decoração rústica estilizada dos mais diversos ambientes sociais, como residências, lojas, restaurantes, boates, clubes hotéis, pavilhões de eventos públicos e outros. (2004, p.96).

de rádio (e rádios de internet), clubes, fundações culturais, pontos de cultura, ONGs, instituições provedoras de cultura, praças, orquestras etc. Além conclui que:

desta forma, a ruralidade brasileira atual não emerge nem se situa mais unicamente no campo. A categoria rural tomou uma dimensão geográfica, social e simbólica imprecisa, até se tornar quase indefinida, graças ao caráter diluído e abrangente que tantos rituais, produtores e símbolos lhe conferem. Trata-se, então, de uma rede que compõe parte da vasta produção material e simbólica da indústria cultural, que recobre toda a sociedade e é promovida nas mais diversas instâncias de consagração das culturas hegemônicas de consumo. (2004, p. 96).

É seguro afirmar que, no entorno da viola caipira, há uma produção cultural crescente de bens simbólicos. Suas práticas e representações estão se espalhando em diversos espaços, seja no interior dos estados, seja no interior de zonas rurais ou em grandes centros urbanos, como é o caso da cidade de São Paulo. Em uma visão macro, essa rede de ruralidade auxilia na compreensão do desencadeamento da escolarização da viola, pois permite observar a articulação dos atores com os elementos culturais que a compõem.

Em certo sentido, na medida em que se disseminam as ações dos novos violeiros, há um indício de esmorecimento dos estigmas das representações do rural, que atravancaram a escolarização da viola caipira. A cada aluno egresso de um curso de viola, potencialmente há um tocador encaminhando-se para ampliar o fluxo musical da viola e, por conseguinte, as inter-relações entre os seus pares. Quando esse aluno torna-se professor, abre-se a possibilidade de se inserir numa escola de música e, assim, a cadeia cultural se retroalimenta.

2.5.1 Música instrumental e independente: um novo segmento musical de viola

Com os novos violeiros forma-se então um novo segmento musical e um nicho de mercado próprio da viola caipira, caracterizado, sobretudo, pela música instrumental, com forte tendência às peças solas. Conhecer a música sertaneja, ter domínio técnico do

instrumento e teórico-musical, além de conhecer outros gêneros, foram fatores decisivos para que esses músicos explorassem novas nuances da viola⁹¹.

Pode-se dizer que, neste segmento, a viola passa a ser encarada como um instrumento ilimitado no que tange às suas possibilidades técnicas para desempenhar as funções de acompanhamento e arranjo. Em outras palavras, ela se tornou um instrumento permeável a qualquer estética musical, independentemente do gênero ou estilo, e também mais palatável aos ouvidos e às plateias que a tinham como um instrumento limitado técnica e esteticamente.

Numa passagem de um texto de João Baptista Siqueira⁹², pode-se ter uma ideia da visão que se teve da viola ao compará-la ao violão. Em certa medida, este olhar estaria condicionado ao repertório em que ela se fazia presente e ao seu campo de atuação da época:

A viola é um instrumento para solos curtos e rasgados, oferecendo poucos recursos (pelo menos até agora) no tocante aos arpejos. Não é pois instrumento para a harmonia de acompanhamento. Já a guitarra, que apelidamos de violão, serve para todos os efeitos harmônicos e polifônicos. (Siqueira, 1979, p. 66).

A linguagem harmônica da música sertaneja raiz caracteriza-se pelo simples, isto é, constitui-se basicamente de três acordes perfeitos, cada um representando uma função harmônica: tônica, subdominante, dominante. Na tonalidade de E, por exemplo, tem-se o acorde E (função de tônica), A (função de subdominante), B (função de dominante) e um quarto acorde, E7 (dominante de A). Segundo Roberto Corrêa (2007), com esse conjunto de acordes pode-se tocar praticamente todo o repertório desse gênero.

Na música instrumental, exceto pelas gravações dos clássicos da música sertaneja raiz arranjadas para viola caipira, percebe-se que este campo harmônico dilata-se dentro de todos os graus da tonalidade sem os limites do gênero raiz. Anteriormente a esta fase que se instaura nas últimas décadas, é possível que uma das marcas dessas músicas, de cujo repertório a viola caipira é o símbolo, seja a sua função de instrumento acompanhador. Salvo

⁹¹ Até então as primeiras gravações de discos instrumentais são compreendidas aqui como amostras isoladas de um segmento que se consolidaria na década de 1990. Como dito anteriormente, os discos instrumentais foram gravados a partir da década de 1960, por Barbosa Lima (1963), Zé do Rancho (1966), Geraldo Ribeiro (1971), Tião Carreiro (1976-1979), Renato Andrade (1977) e Almir Sater (1981).

⁹² A primeira edição deste livro, *Modinhas do passado*, é de 1956.

os solos (ponteios) da introdução, ou entrecortando as partes da música, não se gravava música exclusivamente instrumental.

É importante frisar que, ao se ilustrar com esses novos violeiros, não se desconsidera a existência de violeiros inseridos na tradição oral que tocassem repertórios instrumentais. No livro de Andréa Carneiro, *Viola Instrumental Brasileira (2005)*, por exemplo, encontram-se catalogados registros de violeiros de algumas regiões do país que tocavam música instrumental, mas que não fizeram parte do segmento sertanejo que está ligado ao tronco da viola caipira, cujo epicentro foi o interior de São Paulo.

Nesse segmento, como solistas ou em conjuntos de câmara, também se despontam grupos dedicados a músicas do repertório erudito e colonial, como ocorre nos trabalhos do Grupo Anima⁹³ e do Grupo Banza⁹⁴. Mas em muitos casos são peças transpostas e arrançadas para a viola, inclusive algumas tocadas com orquestra sinfônica, posto que é parca a produção de peças eruditas.

A migração de violonistas, especialmente os solistas, contribuiu sobremaneira para aumentar o número de violeiros que passaram a se dedicar a esse tipo de música. Em função da rapidez com que circulam as informações, a música instrumental se dissemina rapidamente entre os violeiros, exercendo forte influência sobre a técnica do instrumento. Ou seja, é possível ver o movimento de pesquisa musical se invertendo, com os violeiros da tradição também alargando seu conhecimento à medida que tomam contato com a música culta.

Por outro lado, nesse segmento instrumental a tradição da viola caipira é uma referência estética, invariavelmente. Boa parte das composições buscam manter os vínculos com as tradições da música sertaneja raiz, ainda que rompendo antigos paradigmas, misturando-os com diversos estilos. Em geral, as receitas das gravações são preparadas com composições próprias ou, lançando mão desse legado da tradição, combinando-as com os clássicos da viola caipira. Devido à influência exercida pelo violeiro Tião Carreiro, dificilmente quem toca viola não ponteia alguma de suas músicas, sendo, assim, inevitáveis os tributos⁹⁵. É comum também encontrar novos violeiros atuando como cantores — Pereira da

⁹³ O Grupo Anima gravou Teatro do Descobrimento: *Música no Brasil nos séculos XVI e XVII* (1999); *Espiral do Tempo* (1997/1998), *Especiarias* (2000). Disponível em <<http://www.animamusica.art.br>>.

⁹⁴ Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/banza/> — O grupo Banza gravou o CD *Música no tempo de Gregório de Matos* (2004), *Música Ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII* (2006).

⁹⁵ Dentre algumas das mais gravadas vale destacar: *Rio de Lágrimas* (Rio Piracicaba) (Lourival Santos / Piraci / Tião Carreiro), *Menino da Porteira* (Teddy Vieira / Luizinho), *Pagode em Brasília* (Lourival dos Santos / Teddy Vieira).

Viola, Almir Sater, Chico Lobo, entre tantos outros –, sem, no entanto, a necessidade da formação típica da música sertaneja, que é as duplas; fato que denuncia o descomprometimento com uma das principais características dessa formação: o dueto e as vozes em terças paralelas.

O novo segmento musical da viola é caracterizado pela maior independência dos violeiros em relação à produção de seus CDs. Esse fato em si não constitui uma característica singular ou isolada do segmento, porém mais um exemplo alternativo diante do acesso facilitado à tecnologia, somado ao barateamento dos custos de produção. Além disso, o desenvolvimento desse mercado musical independente representa uma possibilidade de se produzir e comercializar os próprios CDs, escapando-se à hegemonia das grandes gravadoras. Estes CDs são feitos em pequena escala, ficando a cargo do próprio violeiro o custeio do produto, salvo quando ele consegue aprovar projetos culturais de incentivo à cultura.

Em entrevista concedida a Rafaela Muller (2002, p. 1)⁹⁶, Zan afirma que “alguns desses artistas podem até atrair a atenção de uma gravadora de porte, pois a presença deles de certa forma valoriza seu catálogo, mas eles têm um estilo distante da fórmula de sucesso de massa”. O violeiro Julio Santim, por exemplo, produziu seu primeiro CD em 2006, *Sentimento Matuto*, totalmente de forma independente. Em função das facilidades de gravação de um CD, tem aumentado sobremaneira o número de CDs e, na mesma proporção, o número de violeiros que estão gravando. Esses dois acontecimentos, quando analisados dentro de uma imensa teia de relações, evidenciam não somente o crescimento de um mercado consumidor, mas também o reconhecimento desses músicos, muitos dos quais estão tocando em novos espaços sociais.

Quanto à distribuição dos CDs, etapa mais difícil do processo até que o produto chegue ao consumidor, salvo o caso de alguns violeiros, é feita de forma autônoma. Fator que, se, por um lado, limita a vendagem, por outro, delimita o universo de inserção do violeiro e do público consumidor, que já era ouvinte de música sertaneja raiz ou faz parte dos novos apreciadores. Cabe acrescentar que gravar CD, além de ser uma prática comum atualmente, tornou-se parte do *release* do músico. No momento de se apresentar a um agente cultural, o CD vale como produto que qualifica o tocador.

⁹⁶ Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas>>.

Noutro momento da entrevista a Muller (2002, p. 1), Zan declara que “em relação ao que acontecia décadas atrás, hoje o acesso aos meios de produção musical está mais fácil, e o reflexo disso é a grande quantidade de gravações que surgem à margem do esquema tradicional”⁹⁷. Além dos shows, outras formas de escoar esses CDs, é vendê-los em eventos, como festivais, cursos e oficinas, além da venda virtual. Muitos dos novos violeiros atualmente possuem seus *sites*, uma das vias de comunicação pelas quais podem se auto-promover. Observa-se que, por meio dos *sites*, além de comercializar seus CDs muitos professores de viola também têm divulgado seus serviços. Chama atenção o fato de que entre os violeiros suas páginas estão interligadas por *links*, o que tem facilitado a informação e a divulgação do meio.

A produção dos CDs de música instrumental de viola, em sua grande maioria, está compreendida na região centro-sul do Brasil, em função de todo o movimento cultural que aí existe em torno do instrumento e da música sertaneja raiz. Esse segmento busca, explorando o nicho musical do público que apreciava a música sertaneja raiz, inserir-se no mercado cultural fomentado por instituições provedoras de cultura que estão formando os novos públicos. Com a diversificação e qualidade da produção musical pode-se perceber que os músicos deste segmento têm tido uma recepção favorável em diversos meios, conforme será mostrado a seguir.

2.6 As parcerias

Na década de 1970, afora as intervenções isoladas de Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro, que não encontraram eco no cenário musical, Renato Andrade foi o primeiro instrumentista a seguir a carreira profissional, paralelamente à música sertaneja raiz, mas aparecendo em programações musicais restritas. Após o sucesso televisivo de Almir Sater, seguido de apresentações, a projeção do instrumento é inconteste, mas insuficiente para se dizer que havia um mercado cultural destinado ao instrumento não limitado apenas a esses dois músicos que lograram êxito.

Hoje, acompanhando mais de perto a programação cultural de viola caipira, nota-se que ela está presente em diversas instituições no Estado de São Paulo e adjacências, durante

⁹⁷ Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas>>.

todo o ano, não se restringindo ao período junino (comumente as festas juninas são representações tradicionais da cultura caipira que ainda se mantêm acesas no cotidiano nacional). Ou seja, é possível encontrar a viola caipira numa programação musical mensal, intercalada com apresentações pautadas em gêneros diversos. Isso se torna significativo por constituir uma maneira de olhar a viola e o violeiro sem a distinção de um instrumento que não pudesse se misturar com outros repertórios e com outros públicos não afins à música sertaneja.

Dentre algumas instituições em que se nota a inserção da viola caipira, destaca-se sobretudo o Serviço Social do Comércio (SESC), cuja programação, além de extensa ao longo do ano, apresenta diversificado número de tocadores. No estado de São Paulo, a instituição possui dezoito unidades na capital e na grande São Paulo e quinze unidades no interior⁹⁸. Entre outras instituições, pode-se citar o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o Itaú Cultural. É seguro afirmar que o número de espaços em que há eventos correlacionados à viola caipira, ou à cultura popular de um modo geral é vasto; portanto, essas instituições são somente uma amostra.

A regularidade das apresentações deve-se especialmente ao aumento gradativo do número de tocadores a partir da década de 1990, ao mesmo tempo em que a viola formava novos públicos. Essa ampliação também deve ser vista como fruto da interação entre os próprios violeiros em prol da inserção da viola em outros segmentos sociais, seja por meio da troca de informações nas oficinas (o que não poderia ser concretizado se não fossem as “parcerias” com instituições provedoras de cultura), seja por meio da formação de uma rede com o mesmo propósito.

A importância das instituições provedoras de cultura no contexto musical e educacional da viola está na condição de funcionarem como instâncias de consagração do instrumento e de legitimação dos músicos, assim como do produto musical por elas apresentados. Por conseguinte, podem provocar o alargamento de seu horizonte, à medida que sua difusão vai se consolidando no mercado cultural, repercutindo positivamente, inclusive, para a multiplicação dos eventos com o aumento do público nos espaços já conquistados pela viola caipira.

⁹⁸ Unidades da grande São Paulo: Santo André, São Caetano, Osasco. Interior: Araraquara, Bauru, Birigüi, Campinas, Catanduva, P. Prudente, Piracicaba, Ribeirão Preto, Rio Preto, São José dos Campos, Santos, São Carlos, Sorocaba, Taubaté. A escolha do SESC para apresentar alguns dados sobre sua inserção sociocultural deu-se em função de ele possuir a maior e mais diversificada programação com viola. Além disso, sua escolha justificou-se por ser a principal instituição provedora de cultura espalhada em diversas cidades no Brasil.

Vale observar que nas citadas instituições, que se abriram para o instrumento, há categorias de músicos que têm tido maior facilidade para se inserirem na programação cultural. São aquelas categorias que possuem linguagens híbridas, com expressões musicais modernas ligadas à nova ruralidade, em detrimento de artistas tradicionais estritamente filiados à música sertaneja raiz. Entenda-se que a formação instrumental e a forma de representação da tradição musical é que estão sendo colocadas em questão. Assim, as linguagens musicais exploradas tanto podem evocar as tradições da viola caipira, por meio de arranjos instrumentais reelaborados, como podem enveredar para a hibridização com gêneros musicais em formações diversas.

Percebe-se que as programações culturais das instituições, além das já citadas, são frequentadas assiduamente por vários tocadores que são também os professores de viola fundadores dos primeiros cursos. Com efeito, os pioneiros a levar a viola caipira para as salas de concerto hoje são referência para os novos violeiros, estudantes do instrumento. Dentre esses músicos, pode-se destacar Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Braz da Viola, entre outros. Depois de mais de duas décadas do início desse processo de escolarização, não se pode precisar o número, mas são dezenas de músicos atuando profissionalmente, seja em oficinas, em cursos regulares ou em orquestras.

Comumente acostumados à viola caipira atrelada à música sertaneja raiz, formando o “casal” viola e violão, hoje as formações musicais integradas pela viola, fazendo jus aos repertórios, são bastante diversificadas. Além das orquestras de viola e dos solistas, encontram-se várias formações executando música instrumental⁹⁹: Trio Carapiá (trio de violas), Duo Viola & Violeta (viola caipira / viola de arco), Zeca Colares & Luca Bernar (viola caipira / piano), Conversa Ribeira (voz / acordeon / piano / viola caipira), Paulo Freire (viola / baixo / bateria), Fernando Casellato (viola caipira / violão de sete cordas), Matuto Moderno (violão / viola / baixo / percussão / guitarra).

Os artistas que se enquadram em um estilo marcado predominantemente pela música sertaneja raiz, associado à formação em dupla, estão assim mais afinados a programações temáticas (além das festas juninas) que as unidades desenvolvem. Assim, dividem com os novos violeiros os projetos destinados a atender à demanda pela cultura caipira: “Viola & Café” (Campinas), “Violeiros e cantadores”, “Cantinho da Viola” (São Carlos), “Na Trilha

⁹⁹ Tomou-se como fonte para a pesquisa a programação da Revista E, editada e publicada pelo SESC. A programação foi enviada por e-mail por Fernando Fialho (Gerente Adjunto da Gerência de Difusão e Promoção).

da Viola” (São Caetano), “Café com Viola” (Catanduva), “Caboclos da Terra” (São José do Rio Preto), “Viola em boa companhia” (São Paulo).

Além dos shows, que são as principais atividades desenvolvidas, e de maior repercussão, acontecem esporadicamente no SESC algumas oficinas de viola. As oficinas ministradas pelos professores de viola, de maneira geral, têm por finalidade atender a demanda dos violeiros que estão tomando conhecimento das novas possibilidades técnicas do instrumento. Dentre alguns tópicos abordados, inclui-se: técnica instrumental de viola caipira (toques de viola e gêneros musicais), arranjos, história do instrumento e suas principais afinações. Há ainda oficinas de lutheria (viola de cabaça), ministradas por Levi Ramiro e oficina de contação de causos, com Paulo Freire.

O SESC também foi palco de dois importantes eventos: o “Caipira *Groove*” (ou Viola Turbinada ou Pós-caipira) e o “Violeiros do Brasil”. “Caipira *Groove*”, conforme se estudou no capítulo I, é a denominação de um movimento musical que ocorreu na década de 1990, envolvendo grupos da cidade de São Paulo e do interior do estado, cuja proposta era fundir elementos musicais da cultura pop com gêneros da música sertaneja raiz. O evento se relaciona com esse trabalho não somente por ocorrer no âmbito do SESC, mas também por mostrar a abertura à viola num contexto de transformação da sua linguagem musical. As bandas Mercado de Peixe e Matuto Moderno, por exemplo, continuam se apresentando nessa instituição.

Nos últimos anos, envolvendo a viola caipira, é imprescindível destacar o “Violeiros do Brasil”, que foi o primeiro e mais amplo projeto musical de viola caipira reunindo a diversidade do instrumento, naquilo que concerne às vertentes tradicionais e modernas. Ao todo foram treze tocadores: Renato Andrade, Almir Sater, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Braz da Viola, Paulo Freire, Zé Côco do Riachão, Adelmo Arcoverde, Tavinho Moura, Passoca, Pereira da Viola, Pena Branca, Zé Mulato e Cassiano.

O projeto “Violeiros do Brasil”, criado por Myriam Taubkin, realizado em 1997 pelo SESC, foi elaborado para uma série de quatro apresentações, incluindo também oficinas de viola e uma exposição fotográfica. Desse projeto, foi produzido o CD “Violeiros do Brasil”, gravado ao vivo no SESC Pompeia, e quatro programas referentes aos shows, pela TV Cultura de São Paulo. Onze anos depois, em 2008, houve uma segunda edição do “Violeiros do Brasil”, que desta vez ocorreu no palco do Ibirapuera, em São Paulo. Foram realizados dois shows com os mesmos tocadores, com a exceção de Renato Andrade e Zé Côco do

Riachão, ambos falecidos. Além disso, houve o lançamento de um livro e de um DVD que, dentre os diversos temas envolvendo a viola, trazem um apanhado biográfico dos músicos envolvidos.

Segundo os novos violeiros que participaram do projeto “Violeiros do Brasil”, a projeção do instrumento foi unânime; conseqüentemente, para o prosseguimento de suas carreiras, o retorno também foi decisivo, como se pode observar nas declarações que aparecem no livro de Taubkin, *Violeiros do Brasil* (2008, p. 27), lançado na segunda edição do projeto. De acordo com Pereira da Viola, este projeto “constituiu um momento histórico na expansão para a viola no Brasil”. Para Passoca, o projeto “inseriu a viola e o violeiro num contexto contemporâneo”, enquanto Roberto Corrêa entende que se “deu visibilidade ao movimento musical que estava acontecendo em torno do instrumento e propiciou encontros”. Por último, Paulo Freire afirma que esse projeto “talvez tenha sido a primeira grande manifestação da força da viola no Brasil. E os frutos desse encontro são visíveis na grande quantidade de violeiros que surgiu nesses últimos dez anos”.¹⁰⁰

A partir da programação cultural do SESC, pode-se ter, portanto, uma noção aproximada da inserção da viola caipira no Estado de São Paulo, ao mesmo tempo que a percepção do contraste do meio musical com os novos violeiros. O fomento de uma cultura como a da viola caipira, desempenhado por essa instituição, contribui para a cristalização do instrumento em novos espaços culturais. Assim, atende-se à demanda de violeiros de segmentos musicais distintos, cujo ponto em comum é a viola caipira.

2.6.1 Os encontros de viola

Outra amostra de como os novos violeiros estão ocupando pontos estratégicos do mercado cultural são os encontros de violeiros e festivais de viola (ou de orquestras de viola). Espalhados numa grande área da região centro-sul, estão se realizando diversos tipos de

¹⁰⁰ No CCBB, cumpre citar uma sequência de eventos que reuniram diversos tocadores: “Rok Rural” (2009), “O Brasil Caboclo de Cornélio Pires” (2007), “Do Velho Chico ao Mississipi” (2006), “Canto de um Povo” (2004), “Viola Turbinada” (2003), “Raízes Universais” (2003), “Sarau Paulista de Viola” (2002), “Mostra de Música Tradicional de São Paulo” (2002). Estes projetos foram elaborados por Ricardo Vignini (membro do grupo Matuto Moderno, professor de viola e produtor musical). Por sua vez, no Itaú Cultural, destaca-se o Projeto Rumos e a gravação de um DVD com a Orquestra do Estado do Mato Grosso, tendo como solista Roberto Corrêa.

eventos que celebram a tradição musical caipira por meio da música sertaneja raiz, em todas as suas tendências.

Esses eventos podem ser de caráter regional, como o “Encontro de violeiros e contadores de causos de Uberlândia” (MG); “Encontro de violeiros de Varginha” (MG), “Encontro de orquestra de violeiros de Araxá” (MG); ou nacionais, como o “Encontro Nacional de Violeiros (2003)” em Ribeirão Preto (SP), e o “I Seminário Nacional de Viola” (2008), organizado pela “Associação Nacional dos Violeiros do Brasil (ANVB)” em Belo Horizonte (MG)¹⁰¹. Esta associação, fundada em 13 de março de 2004, surgiu após o Encontro Nacional de Violeiros em Ribeirão Preto e faz parte do processo de crescimento e integração dos novos violeiros com a tradição do instrumento.

Vale destacar ainda o evento “Viola de todos os cantos”, organizado pela EPTV (emissora filiada à Rede Globo) e pela empresa “Pauta, Música e Eventos”, que desde 2003 obtém repercussão nacional, sobretudo no interior do estado de São Paulo; e também o “Prêmio Syngenta de Música Instrumental de viola”, que reuniu, em suas três edições, os principais instrumentistas dentre os novos violeiros do cenário nacional da viola. Nestes eventos, em que há um fluxo considerável de tocadores de vários pontos da região centro-sul, é importante notar que os novos violeiros (e professores) quase sempre são convidados para realizarem shows ou oficinas. Esse fato evidencia o prestígio e o reconhecimento destes músicos entre os tocadores. Mas dos diversos encontros que ocorrem no Brasil, são aqueles organizados pelos próprios professores de viola os que reúnem um número maior destes profissionais.

Em eventos, como o “III Violeira de Votorantim” (SP), paralelamente à programação dos shows, as oficinas são boas oportunidades para os professores partilharem seus conhecimentos; logo, tais eventos são significativos para o ensino da viola caipira. Este evento, por exemplo, realizado entre os dias 28 e 31 de agosto de 2008, teve à frente o professor de viola Ricardo Anastácio, e foi de suma importância para os tocadores da região centro-sul, não somente pelos shows, mas também pelas oficinas, pelo nível de interação e intercâmbio cultural entre os violeiros e os envolvidos. Em geral, considerando as oficinas que ocorreram, destacam-se a oficina de arranjos por Ivan Vilela e a de construção de viola de cabaça, por Levi Ramiro. No entanto, o que marcou esse encontro foi a oficina sobre a técnica de viola nordestina, ministrada por Adelmo Arcoverde aos diversos professores de viola ali presentes, mais afeitos à técnica da viola caipira, que é a vertente da região centro-sul. Essa

¹⁰¹ Este evento ocorreu no SESC Venda Nova, em Belo Horizonte, de 25 a 27 de abril de 2008.

oficina marcou o encontro da viola nordestina com a viola caipira do centro-sul, pois propiciaram as primeiras aulas de viola nordestina a professores do centro-sul, ministradas pelo professor do Conservatório Pernambucano de Música.

Até o surgimento dos novos violeiros, apesar do grande contingente de violeiros profissionais, o mercado de bens simbólicos de viola mantinha certa inércia. Seguia-se uma toada que pode ser traduzida pelo o bordão: “o violeiro passa a maior parte do tempo afinando a viola, e a outra parte, tocando com ela desafinada”. Com efeito, o bordão tem seu quê de verdadeiro, pois muitas violas comercializadas não afinavam, ou às vezes não seguravam a afinação, além de empenarem ou descolarem o cavalete, entre outras fatalidades.

Atualmente, tal bordão soa anacrônico, apesar de servir de mote para introduzir uma espécie de seção de ‘causos’ durante os shows ou para entreter as plateias pouco acostumadas aos concertos de viola. Pois, observando atentamente o mercado de bens simbólicos, específicos da viola é possível notar significativas diferenças, refletindo o movimento cultural aqui estudado. A seguir, analisam-se alguns itens desse mercado em que se percebe tais mudanças e, sobretudo, a influência dos novos violeiros, nesse mesmo mercado, quanto aos instrumentos, afinação e encordoamento, e produção do mercado editorial.

2.6.2 Os luthiers e as violas de concerto

A instalação das primeiras fábricas¹⁰² de instrumentos musicais no Brasil, no começo do século XX, aumentou consideravelmente a produção de violas caipiras. Diz Roberto Corrêa: “estas fábricas, a partir de sua experiência na fabricação de violões e de inovações nas técnicas de construção, com o tempo, foram realizando, também, modificações em suas violas, diferenciando-as dos modelos tradicionais” (2000, p. 23). Contrapondo-se a esse período, atualmente há um expressivo aumento do número de luthiers no Brasil, acompanhando a demanda dos músicos solistas, bem como se registra uma elevação dos parâmetros de qualidade técnica dos instrumentos, superior aos de uma linha de montagem. E estes reflexos da conjuntura musical da viola caipira também se fizeram sentir no mercado de instrumentos industrializados, o que se pode notar com a diversidade da produção das fábricas, preocupadas em atender também ao novo perfil dos tocadores, agora mais exigentes.

¹⁰² A Fábrica da “Giannini” instala-se no Brasil em 1900 (Disponível em <<http://www.giannini.com.br>>), enquanto a Del Vecchio começa a operar em 1903 (Disponível em <<http://www.delvecchio.com.br>>).

Para os músicos que tencionavam realizar concertos acústicos de viola, a qualidade dos instrumentos não era condizente, sendo, na verdade, incomparável à dos violões brasileiros, dos quais alguns já eram referência internacional. Além do que, o violão em função de sua maior abrangência na cultura, em nível mundial, encontra-se em um número bem maior de marcas e em maior diversidade, para atender o mercado de amadores, profissionais de música popular ou concertistas. Diversidade essa de que não dispunham os violeiros, cujas fábricas de violas atendiam somente ao mercado interno fomentado pela música sertaneja raiz. E é preciso frisar, aqui, que as qualidades de um instrumento para fins de concerto são diferentes de um que será plugado numa mesa de som.

Tomando por base a extensa lista de luthiers que aparece no catálogo “Violeiros do Brasil” (2008, p. 232-35), de Myriam Taubkin, percebe-se que eles se concentram na região centro-sul, não coincidentemente a área em que mais há violeiros no país. É seguro afirmar que o número de luthiers é superior aos 69 listados, número delimitado pelo recorte de sua pesquisa e dimensão da publicação. E não se pode dizer que todos esses profissionais desde sempre construíram violas, mas é possível, sim, supor que, em razão do aquecimento do mercado, e da diversificação de suas clientelas, passaram a produzi-las com mais frequência. Diante desse contexto, tem havido um constante aprimoramento técnico desses luthiers, dada a maior circulação de informações sobre o ofício,¹⁰³ o que está promovendo consideráveis melhorias na fabricação dos instrumentos.

O avanço na qualidade técnica e no acabamento é sensível em diversas partes do instrumento. Roberto Corrêa (2000) enumerou algumas:

A principal alteração – hoje característica comum à maioria das violas – deu-se na trasteira que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colada ao tampo, formando um ressalto. Com isso, as cordas ficaram mais distantes do tampo, favorecendo a ação da mão direita e, na região aguda do instrumento, da mão esquerda. (...). (2000, p. 23).

Dentre outros ganhos do instrumento a partir das intervenções dos luthiers, acrescenta-se a maior diversidade de madeiras e sua disponibilidade no mercado de lutheria, que, certamente, aproveitou-se do que já havia de disponível para a produção de violão. Em

¹⁰³ À guisa de exemplo, Levi Ramiro, é especialista em viola de cabaça; enquanto Braz da viola tem se aperfeiçoado em violas-de-cocho, que era uma tradição restrita aos violeiros do Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul. Sobre as violas-de-cocho, ver Julieta Andrade (1981) e Abel Santos (1993).

seu *Estudo Dirigido* (1998), Rui Torneze traz uma lista comparativa do cardápio de madeiras utilizadas na construção das violas. A contribuição desse aprimoramento para a qualidade das violas é bastante satisfatória, e o resultado é percebido tanto no plano visual quanto no sonoro, dado à maior ampliação do som e a melhor qualidade do timbre.

2.6.3 Os encordoamentos e a padronização da afinação cebolão em D

Atualmente, em função da divulgação entre si pelos próprios novos violeiros, é a afinação cebolão reconhecida entre os tocadores em duas tonalidades, preferencialmente E (figura 7) e D (figura 8), que estão disponíveis no mercado de encordoamentos:

FIGURA 7 - Afinação em Cebolão em E

FIGURA 8 - Afinação em Cebolão em D

Ao contrário do violão, em que se convencionou utilizar somente uma afinação, a viola possui diversas, embora a cebolão em E seja uma das mais utilizadas entre os violeiros da região centro-sul, sobretudo pelos violeiros de música sertaneja raiz. No entanto, nessa região, percebe-se um considerável crescimento da afinação cebolão em D, devido a intervenção dos novos violeiros que atuam como professores, sobretudo os que ministram oficinas e cursos. Essa transmissão também ocorre via métodos de ensino comercializados ou por meio de seus sites.

O primeiro a sugerir uma padronização da tonalidade nesta afinação foi Roberto Corrêa¹⁰⁴, que, no começo da década de 1990, conforme se disse, inventariou diversas afinações do instrumento. Como consequência da proposta empreendida por Roberto Corrêa e

¹⁰⁴ Entrevista concedida em 23 de junho de 2007.

por outros novos violeiros, houve uma ampla transformação do contexto musical da viola, envolvendo os tocadores, os fabricantes de cordas, os editores de métodos de ensino de viola.

Analisando o que levou Roberto Corrêa a propor a afinação cebolão em D e não outra, certamente vamos nos deparar com a história da música sertaneja raiz na região centro-sul. Em função do vastíssimo repertório que se consagrou entre as duplas caipiras, veiculado pelo rádio e pelos registros fonográficos (discos 78rpm / LPs / CDs), esta afinação (cebolão em E) se tornou uma das mais populares, senão a mais difundida entre os violeiros. Sem dúvida para lidar com um repertório que ainda é intensamente tocado, seria mais coerente propor a padronização de uma afinação que já estivesse estabilizada entre os tocadores. Ademais, o que fez Corrêa foi tentar padronizar uma tonalidade de afinação, sem que isso representasse uma alteração na relação intervalar entre as cordas da viola.

Um dado importante, nesta questão, diz respeito às diversas tonalidades das afinações cebolão, as quais, segundo Roberto Corrêa, dificilmente estavam em E, porque havia o costume de se afinar o instrumento com o registro da voz do cantor (além disso, sabe-se que o uso do diapasão não era corrente entre os violeiros). Corrêa (2007) afirma que Tião Carreiro, por exemplo, variava entre os tons de E, Eb e D. Para tanto, cita dois de seus clássicos que foram gravados na afinação cebolão em D: *Pagode em Brasília* e *Rei do pagode*. Tônico e Tinoco, por sua vez, utilizavam a cebolão em E, e Raul Torres e Carreirinho, em D.

João Paulo Amaral atesta que a obra do Tião Carreiro é, em toda sua extensão, margeada pela afinação cebolão, assim como é a “afinação mais utilizada no universo da música caipira e sertaneja” (2008:60). É exatamente essa a afinação que aparece no primeiro método de viola caipira editado, assinado pela dupla Tônico e Tinoco em 1959, e mais tarde no método de viola de Tião Carreiro e Pardinho, conforme analisa-se adiante. Vale notar que ambas as duplas desfrutaram no mercado fonográfico e radiofônico o espaço seletivo entre as mais importantes no gênero sertanejo. É possível afirmar que é nesta afinação que o gênero pagode, ajustado a uma digitação particular de mão direita, se difundiu entre os violeiros.

Assim, o argumento de Corrêa, em favor da afinação cebolão em D, está justamente ligado à denominação genérica, também dada à afinação cebolão em E, e que, com efeito, oscila em pelo menos três tonalidades, acarretando inúmeras dificuldades para os tocadores, principalmente quando se toca em conjunto com outros instrumentos, ainda que seja somente

com o violão. Como se pode notar, nas práticas musicais dos violeiros nem sempre há correspondência entre as alturas das afinações.

Diante de um quadro que se apresenta multifacetado, na medida em que se atribui o mesmo nome a uma afinação com pelo menos três tonalidades, pensar em uma que fosse padrão entre os tocadores é algo que interferiria sobremaneira na concepção técnica do violeiro. Deve-se ter em mente que nem todas as tonalidades dos instrumentos são fluentes por esta razão buscam-se afinações que permitam ao músico tocar sem despendar grande esforço (sem tensionar a musculatura) para alcançar as notas desejadas. Por ser um assunto muito peculiar entre os violeiros, cumpre explicar como funcionam as afinações na viola.

Se uma viola estiver afinada em Eb, por exemplo, ou em qualquer tonalidade aleatoriamente, não haverá nenhum problema, desde que o tocador esteja sozinho. Todavia, essa tonalidade não fluirá se o violeiro estiver acompanhado de um violonista com seu instrumento afinado tendo a primeira e a sexta cordas com a nota E. Para contornar a incompatibilidade dos tons entre o violão e a viola, o novo violeiro Ricardo Vignini¹⁰⁵ (2008) explica um dos procedimentos comuns adotados entre as duplas quando a viola estava em Eb, o conhecido “D por E”: “Para que ambos pudessem tocar juntos de forma mais fluente, o violão era afinado meio tom acima do convencional, logo, quando o violonista tocasse um acorde de D, este corresponderia ao acorde de Eb tal qual a afinação da viola. Uma das características da viola é a afinação aberta, ou seja, quando se tocam todas as cordas soltas forma-se um acorde maior. Conforme a afinação, vai se produzir os acordes de D, Eb ou E”.

O que leva o tocador ao procedimento de manter a viola nessas tonalidades está relacionado ao tom. Um maior número de cordas soltas, afinadas no tom da música, facilita a execução musical. Acerca desse assunto, Gisela Nogueira escreve que:

na tentativa de facilitar o trabalho da mão esquerda, os violeiros brasileiros criaram afinações que, na prática, só têm viabilidade se utilizado um pequeno número de elementos musicais, como 2 ou 3 acordes e passagens melódicas com, no máximo, duas vezes em estrutura homofônica (intervalos de 3ª ou 6ª). (2008, p. 173).

¹⁰⁵ Entrevista concedida em junho de 2008. Ricardo Vignini é professor de viola de São Paulo, integrante do grupo Matuto Moderno, e importante produtor musical tendo lançado recentemente um DVD de catira do grupo “Os favoritos do catira”, além do CD do violeiro Índio Cachoeira.

Quando Nogueira se reporta à estrutura homofônica da voz, deve-se entender que é o movimento dos dedos sobre o braço, comumente chamado de ponteados, uma característica marcante da música sertaneja raiz. Além do mais, pode-se acrescentar que nesta afinação basta que o violeiro insira uma pestana¹⁰⁶ na casa cinco e outra na casa sete para que toque um grande número de músicas. Pelo fato de o campo harmônico do repertório tradicional de música sertaneja raiz estar apoiado, basicamente, em três ou quatro acordes, um desses acordes estaria pronto sem que houvesse a necessidade de comprimir as cordas para montá-lo. Assim, na afinação cebolão em D, com as cordas soltas, o violeiro teria à sua disposição o acorde de D (tônica), na quinta casa o acorde de G (subdominante) e na sétima o A (dominante).

Um dos pontos delicados desta mudança de tonalidade reside nas cordas da viola, cuja qualidade guarda um histórico com alguns reveses, principalmente quanto à resistência — em geral, não suportavam a afinação cebolão em E; nesta tonalidade, os pares da terceira ordem (sol#) arrebentam-se. Alterar a altura da afinação de E para D implica em mudar o calibre das cordas, pois mantido o mesmo calibre, quando esticadas sobre o braço da viola, elas não proporcionariam uma boa qualidade sonora devido ao seu afrouxamento.

Assim, as cordas projetadas para a afinação em E, quando afinadas em D ou noutra tonalidade, têm o volume sonoro prejudicado. Mas o fato é que não havia encordoamento para afinar cebolão em D até os experimentos de Corrêa. Diante disso, Roberto Corrêa passou a experimentar encordoamentos de violão de 12 cordas até montar o jogo para viola. É interessante observar que Corrêa se vale do mesmo procedimento de Tinoco, que na década de 1940 adaptou o encordoamento do violão de aço à viola. Novamente, as cordas do violão de aço foram aproveitadas em virtude da sua tecnologia já estar estabilizada.

Valendo-se da experiência de Corrêa com as cordas do violão, outros novos violeiros passaram a utilizar essa afinação cebolão em D, disseminando-a em seus cursos de viola e nos métodos elaborados. Braz da Viola, em seu método *A Viola Caipira: técnicas para Ponteio* (1992), ainda usava a afinação cebolão em E, mas no *Manual do violeiro* (1998), nota-se que está usando a cebolão em D. É importante que se diga que há novos violeiros que mantiveram a afinação cebolão em E, como é o caso de Rui Torneze, entre outros.

¹⁰⁶ Pestana corresponde à posição do dedo indicador apoiado sobre todas as cordas da viola simultaneamente.

Entre outras vantagens da tonalidade em E, apontadas por Corrêa: utilizando-se um capotrasto pode-se ajustar a afinação conforme a situação. Por exemplo, para tocar com um violeiro cuja viola esteja em Eb, basta colocar o capotrasto¹⁰⁷ na primeira casa do braço; caso a afinação esteja em E, coloca-se o capotrasto na segunda casa. Enfim, sem que tenha de se reafinar a viola (ou o violonista, por exemplo, tenha de fazer o mesmo), sob o risco de arrebentar as cordas, por não suportarem a tensão, pode-se mudar a tonalidade inadvertidamente. Por outro lado, removendo-se o acessório, o instrumento voltaria para o tom inicial. Outro ponto positivo que Corrêa destaca é que na afinação cebolão em D haveria uma correspondência com as cordas do violão, respectivamente, 4º e 5º pares (D e A), o que facilitaria a formação da dupla ou a composição de arranjos instrumentais.

Embora se tenha encontrado esta opção para afinar a viola, havia ainda o problema do encordoamento adequado e na calibragem correta. Existia a necessidade de que se fabricassem encordoamentos específicos para a nova tonalidade. Num primeiro momento, pode-se pensar que na década de 1990 o número de novos violeiros em favor da padronização fosse ínfimo em relação ao número total de violeiros, o que não justificaria produzir um novo tipo de encordoamento. Todavia, com o desenvolvimento do campo da viola, e o vultoso aumento de novos violeiros ao longo da última década, hoje, no mercado de cordas, há seis fabricantes produzindo novos encordoamentos para viola: Giannini, Fenison, Rouxinol, D'Addario, Torelli, São Gonçalo.

Aqui, é importante frisar que houve uma guinada na produção dos encordoamentos, com amplos reflexos no panorama do campo, o que já é resultado da atuação dos novos violeiros junto aos fabricantes. Não fosse o conjunto de seus capitais, que lhes permitiu desenvolver pesquisa junto aos violeiros e aos discos, bem como sobre os encordoamentos disponíveis no mercado e com os *luthiers*, possivelmente a situação não teria se alterado. Neste ponto, pode-se perceber os níveis de influência e credibilidade dos novos violeiros que circulam no campo.

Não por acaso, coube a Roberto Corrêa atuar como consultor no momento de se produzirem os primeiros encordoamentos, dando as diretrizes para se calibrar as cordas; e, numa segunda etapa, lançado o produto no mercado, atuar como *endoser* do fabricante, dando credibilidade ao produto. Das parcerias formadas entre novos violeiros e fabricantes, algumas

¹⁰⁷ Capotrasto — acessório que se coloca sobre o braço de instrumentos de cordas destinado a mudar a tonalidade do instrumento, de modo que as cordas se mantenham soltas.

podem ser vistas nos sites dos próprios fabricantes ou dos revendedores: Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ricardo Vignini são *endorsers* da D’Addario; Ivan Vilela é *endoser* da Giannini.

Do site da *Musical Express*¹⁰⁸, revendedor da fabricante D’Addario, por exemplo, recortam-se, aqui, algumas frases em que se pode perceber de que forma o prestígio do *endoser* sustenta o discurso de legitimação do produto:

- “violeiros do Brasil, chegaram as cordas da D’Addario. Um presente pra vocês, aprovado pelos mestres”
- “a D’Addario ouviu quem mais entende de viola e aplicou seus 300 anos de tradição e tecnologia em um produto inteiramente voltado para a musicalidade brasileira.”;
- “Não é à toa que Roberto Corrêa, Renato Andrade e Paulo Freire aprovam e recomendam”!

Deste modo, percebe-se que as estratégias de legitimação nesse segmento de mercado ocorrem nas duas vias: tanto o fabricante quanto os novos violeiros se valem do prestígio um do outro para obterem a aprovação do consumidor. Assim, os nomes que não possuem visibilidade na mídia, ao contrário dos novos violeiros selecionados, não aparecem como mestres; por sua vez, só é “mestre” quem é endossado pela mídia.

Para se compreender a dimensão do que representa a atuação dos novos violeiros para o aprimoramento dos encordoamentos, deve-se levar em conta o desenvolvimento tecnológico. Os detalhes dos materiais que vão compor as cordas são enfaticamente explicitados na capa dos produtos, buscando-se ressaltar as características ligadas a um conjunto de fatores: composição do metal (níquel, aço inox), durabilidade (anticorrosiva), textura, cor, sonoridade, tensão, timbre e os tipos de afinação.

Cumprir dizer que não somente houve o desenvolvimento do encordoamento para a afinação cebolão em D, mas também para as outras afinações, o que pode ser observado na capa do produto. A série Cobra (bronze 80/20) (figura 9) serve para rio abaixo, natural, realejo, guitarra; enquanto outra série, cobra (tensão leve), pode ser usada em cebolão em E, rio acima, boiadeira (figura 10):

¹⁰⁸ Disponível em <<http://www.musical-express.com.br/br/noticias/ultimas.asp>>.

FIGURA 9 - Encordoamento Cobra (bronze 80/20)

Fonte: www.giannini.com.br

FIGURA 10 - Encordoamento Cobra (tensão leve)

Fonte: www.giannini.com.br

Com a ampliação do mercado de cordas e a diferenciação do público consumidor (os violeiros que aderiram aos novos encordoamentos) e com o acirramento da competitividade entre os fabricantes, nota-se que houve um tratamento diferenciado na estampa das capas das embalagens em relação às mais antigas. As primeiras representam imagens de pássaros-cantores (canário, rouxinol, tangará), símbolos do canto na tradição do universo rural. Aplicada ao encordoamento, essa representação do pássaro é vertida à sonoridade da corda, o que pode ser notado na embalagem da série Canário (figura 11), da Giannini, e no Rouxinol (figura 12), da empresa homônima.

FIGURA 11 - Encordoamento Canário

Fonte: www.giannini.com.br

FIGURA 12 - Encordoamento Rouxinol (R-35)

Fonte: www.rouxinol.com.br

Por outro lado, observando os encordoamentos da série Cobra (figuras 11 e 12), da mesma empresa que fabrica a Canário, percebe-se que houve também uma sofisticação do desenho, o qual contém agora maior número de detalhes. Os novos encordoamentos abandonaram o símbolo do pássaro para representar a cobra, que é o outro símbolo associado à tradição da viola caipira. Nesta forma simbólica, a cobra, que possui uma representação coletiva entre os violeiros da tradição, remete ao mito de que aquele que passar uma cobra entre os dedos da mão tornar-se-á um exímio violeiro.

Também da Gianniini, série Acústico, nota-se que o termo acústico (figura 13) se ajusta a um vocabulário moderno. O termo é corrente em outros segmentos musicais que abrangem o rock, a MPB e o sertanejo romântico, citando alguns, para designar um formato de show que, posteriormente, é transformado em CD ou DVD sob o nome de acústico. Cabe observar que o instrumento apresentado na fotografia (figura 13), observando-se a quantidade de tarraxas, é um violão ao invés de uma viola.

FIGURA 13 - Encordoamento Giannini Acústico

Fonte: www.giannini.com.br

Mesmo que a diversidade dos encordoamentos seja justificada em função das diferentes afinações do instrumento, o que é uma questão cultural, nota-se que a terminologia para designar esse instrumento acaba por gerar outros tantos nomes conforme o fabricante. A Giannini, na série Cobra, utiliza viola caipira; enquanto na série Canário e Acústico, só aparece o termo viola, assim como na Torelli (figura 14). O encordoamento da D'Addario (figura 15) e da Rouxinol (figura 12), por sua vez, usam viola brasileira, enquanto a Fenison usa viola cabocla (figura 16). Por último, o encordoamento Tangará (figura 17) também se vale somente do termo viola. Em diversos encartes dos discos de MPB observou-se o termo viola de 10 cordas, mas nenhum encordoamento o utiliza ou faz referência a ele.

FIGURA 14 – Encordoamento Torelli

Fonte: www.torelli.ind.br

FIGURA 15 - Encordoamento D'Addario

Fonte: www.daddariostrings.com

FIGURA 16 - Encordoamento Fenison (F-52)

Fonte: www.fenison.com.br

FIGURA 17 - Encordoamento Tangará

Fonte: Embalagem do encordoamento

O fato é que a diversidade de encordoamentos para atender às diferentes afinações aumentou, mas não fez ampliar a terminologia, tampouco resolveu um problema antigo para identificar o instrumento. Por outro lado, a diversidade contribui para manter a indefinição do termo para designar um único instrumento.

2.6.4 O mercado editorial de viola

A escassez de material para o aprendizado de viola caipira sempre foi a primeira constatação daqueles que tencionavam aprender a tocar viola. A principal razão da falta de métodos deve-se, como se vem afirmando, ao fato de a viola ter permanecido inserida na cultura popular, sendo a tradição oral seu ponto de mediação entre o aprender e o tocar. Porém, com o aumento do número de tocadores nas últimas décadas, houve a necessidade de se produzir materiais para atender ao mercado de ensino, além das exigências escolares. Segundo Roberto Corrêa, a escassez de material destinado ao estudo da viola era tal que, para afinar o instrumento, não se encontrava referenciais bibliográficos. Corrêa acrescenta ainda que, quando iniciou suas pesquisas de campo em 1977, a única alternativa para quem não pertencia ao universo da tradição que se formou em torno da viola, se quisesse tocar o instrumento, era procurar algum violeiro do meio.

Atualmente, nota-se que há um mercado editorial da viola em expansão, fortemente potencializado pelo alastramento da escolarização. Em linhas gerais, os temas dos impressos são diversificados, mas muitos visam suprir a lacuna de métodos do setor escolar para atender os novos violeiros. Em larga medida, a produção de impressos acompanha os contextos urbanos nos quais a viola encontra-se inserida e o contrastante número de tocadores alfabetizados em relação ao período em que era praticada na tradição oral.

Conforme o quadro sinóptico a seguir, pode-se observar a produção dos impressos destinados à prática do instrumento e a seu ensino. A seguir, será realizada uma classificação dos tipos de impressos, mapeados até o momento, em ordem cronológica, a partir de seus conteúdos específicos e finalidades. Os itens trazem os seguintes dados: data da edição, título do impresso, tipo do material, autor, editora, ano de publicação.

Quadro 15

Os impressos sobre viola caipira

	Título do impresso	Tipo do material	Autor	Editora	Data
1	Método prático para viola	Método	Tonico e Tinoco	Prelúdio	1959

2	Abc da viola e do violão	Método	Tonico e Tinoco	Fermata do Brasil	1975
3	Método para viola caipira	Método	Tião Carreiro e Pardinho	Musirama Editora Musical	1976
4	Método prático para viola	Método	Tonico e Tinoco	Editora Luzeiro	198?
5	Viola caipira 1ª ed.	Histórico Instrumental	Roberto Corrêa	Viola Corrêa	1983
6	Viola caipira 2ª ed.	Histórico Instrumental	Roberto Corrêa	Viola Corrêa	1989
7	A Viola Caipira: técnicas para ponteio	Método	Braz da Viola	Ricordi	1992
8	Viola-de-cocho: novas perspectivas	Método	Abel Santos	Editora da UFMT	1993
9	Manual do violeiro	Método	Braz da Viola	Ricordi	1998
10	Estudo dirigido	Método	Rui Torneze	Vitale	1998
11	A arte de pontear viola	Método	Roberto Corrêa	Viola Corrêa	2000
12	Repertório de ouro para viola caipira	Instrumental Acompanhamento	Enúbio Queiroz	Ricordi	2000
13	Descomplicando a viola: método básico de Viola Caipira	Método	Reis Moura	Ed. do autor	2000
14	Viola brasileira e suas Possibilidades vol.1	Histórico Instrumental	Fernando Deghi	Violeiro andante	2001
15	Um toque de viola: 10 peças para tocar.	Repertório Instrumental	Braz da Viola	Ed. do autor	2001
16	Pagode de cabo a rabo	Método	Braz da Viola	Ed. do autor	2003
17	Cancioneiro de viola caipira. vol 1	Acompanhamento	Rui Torneze Araújo	Vitale	2003
18	Viola-de-Cocho	Acompanhamento	Braz da Viola	Ed. do autor	2004
19	Ponteios, o pulo do gato	Método	Braz da Viola	Ed. do autor	2004
20	Cancioneiro de viola caipira vol 2	Acompanhamento	Rui Torneze Araújo	Vitale	2004
21	Viola instrumental brasileira	Etnográfico	Andréa C. Souza	Art viva	2005
22	Composições para viola caipira	Instrumental	Roberto Corrêa	Ed. do autor	2004
23	Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas	Instrumental	João Paulo do Amaral	Ed. do Autor	2008

Numa análise preliminar, depreende-se que está em evidência o surgimento de um mercado editorial voltado para as práticas musicais e para o ensino de viola, devido a atuação dos novos violeiros a partir da década de 1980. Desta forma, encerrando um período em que os métodos estavam restritos à imagem das duplas caipiras, pode-se afirmar que a viola esteve restrita a um tipo comum apreciador de música sertaneja raiz, conforme as análises apresentadas adiante.

Inserida em duas realidades distintas, a produção de impressos está dividida em dois momentos: o primeiro compreende uma tímida publicação de três métodos atrelados ao contexto musical das duplas caipiras, ou seja, métodos que foram editados em nome desses violeiros. Esta fase se inicia então em 1959, com o *Método prático para viola*, da dupla Tônico e Tinoco, e que, de certa forma, continua com o método *Abc da viola e do violão*, cuja primeira edição é de 1975.

No segundo momento, por sua vez, há de fato publicações bem mais robustas e diversificadas, sendo encabeçada pelos professores de viola, cuja proposta está em sintonia com as transformações da educação musical dos novos violeiros. Esta fase se inicia a partir de 1983, com Roberto Corrêa, e desde então vem se ampliando à medida que o ensino do instrumento se dissemina na região centro-sul. Logo, deve-se pensar no aumento do contingente de leitores (professores e alunos) formados com a escolarização.

O diferencial entre essas produções é justamente a formação dos novos violeiros nos dois períodos, posto que, quando se começa de fato uma produção diferenciada de impressos, percebe-se que o público-alvo possui um conhecimento musical mínimo. Enquanto que os primeiros métodos de viola atendiam às exigências de um público proveniente de apreciadores da música sertaneja raiz (e ouvintes radiofônicos) que não possuíam formação teórica sistematizada em música.

Para se conhecer algumas características do mercado editorial da viola, e as intervenções dos professores de viola, há que se observar neste novo suporte a trama que envolve o oral e o escrito. Inevitavelmente, a sistematização da cultura de um objeto que provém da tradição oral, representadas noutras linguagens, pode desvelar traços de sua cultura original mais ampla. Assim, o movimento circular do conhecimento musical de viola, ora da tradição para o livro, ora do livro para o leitor, constitui um momento histórico singular, tendo em vista as condições em que se encontra a técnica do instrumento na contemporaneidade.

2.6.4.1 O método das duplas caipiras

Os primeiros impressos produzidos, entre 1959 e meados da década de 1980, são marcado por três obras: 1) *Método prático para viola*, 2) *A B C da viola e do violão* e 3) *Método para viola caipira*. Essas obras se inserem no período em que os impressos circulavam junto ao mercado editorial de revistas de música sertaneja e da indústria cultural desse segmento — fonográfica e radiofônica —, já consolidada. Assim, com a formação de uma sociedade urbano-industrial, aliada aos espaços já conquistados pela imprensa e o rádio, respectivamente, sendo que o último multiplicara o número de estações e de ouvintes, é possível supor que havia a demanda por produtos específicos oriundos do mercado sertanejo.

Segundo o sociólogo Waldenir Caldas (1979), a partir de 1958, surgem as primeiras revistas especializadas, como as *Álbum Sertanejo*, *Modinha*, *Moda e viola* e a *Revista Sertaneja*, esta última editada pela Editora Prelúdio. A primeira, *Álbum Sertanejo* foi editada em 1952, mais precisamente em julho, conforme Ana Raquel Motta de Souza (s/d)¹⁰⁹ — e anteriormente a esse período, as publicações eram feitas pelos matutinos no interior e na capital. Essa revista tratava de variados assuntos — humor, grafologia, esporte, entre outros — e dedicava uma parte a contar as particularidades das duplas, além de estampar as letras das músicas. Em dezembro de 1959, foi lançado o vigésimo e último exemplar (Caldas, 1979, p. 37), exatamente no ano em que foi editado o método de viola.

Da inter-relação entre os métodos, o mercado radiofônico e fonográfico e o mercado de revistas, depreende-se que a publicação do método está vinculada ao único nicho de sobrevivência da viola naquele momento: a música sertaneja raiz. Daí o tipo de impresso que se produzia. Segundo Ulhôa (2004), ainda que os toca-discos, por seu alto custo, restringissem os ouvintes e consumidores de disco, o rádio ampliou imensamente as possibilidades de escuta das duplas caipiras para além dos circos, outrora um dos principais palcos de apresentação artística e intercâmbio cultural das duplas sertanejas.

Assim, pode-se pensar na viola na cena urbana, sendo apropriada por um ouvinte radiofônico, principalmente pelo imigrante rural e seus descendentes. Estes acabarão por serem os primeiros fora do contexto habitual. E como a consequência dos programas radiofônicos dedicados à música sertaneja raiz, há uma renovação do público da viola. Dentre os aspectos mais relevantes deste empreendimento está a tentativa de se organizar e tentar

¹⁰⁹ Souza (s/d).

synthetizar o primeiro material destinado ao ensino da viola. Mesmo que esse material só apresente ao leitor algumas referências básicas, como a nomenclatura dos dedos para formar o acorde, a harmonia básica das músicas e o dicionário de acordes, tal feito facilita a prática musical do violeiro.

Apesar do simplificado conteúdo desses métodos, eles viabilizam o cultivo das práticas do instrumento, já que o conhecimento musical não era comumente acessível, pois não havia professor. O método estaria relacionado às condições históricas, sociais e econômicas de uma época em que se tinha somente o toca-discos ou o rádio. Seu conteúdo condiz com o contexto em que a viola era praticada naquele momento, prevendo o autodidatismo do violeiro, que era um ouvinte radiofônico. Sabendo montar os acordes sugeridos e afinar o instrumento, as condições básicas estavam dadas ao aspirante que tentava “aprender sozinho”.

É importante frisar que Tonico e Tinoco não atuavam como professores do instrumento; eles somente emprestavam sua imagem a um método; a presença deles nesse meio se deve ao sucesso que desfrutavam, sendo uma das principais duplas caipiras desde 1943, o que ocorre também com Tião Carreiro e Pardinho, ao lançarem também outro método, em 1976. Tais duplas têm suas atividades restritas à carreira artística. Ademais, nas duas duplas somente um membro aparecia como violeiro, a saber: Tinoco e Tião Carreiro. Todavia, o nome que está grafado no método é o mesmo que está impresso na capa do disco e é o dono da voz que emana do rádio. Sem dúvida, a representação da imagem das duplas nos métodos foi uma estratégia utilizada pelos editores para vendê-los. O editor da Luzeiro, Arlindo Souza, explica que:

A venda dos livros de modinha sertaneja ou popular depende do cantor fazer sucesso, estar em evidência ou não. Chitãozinho e Xororó vendem muito bem. Mas, apesar de toda essa facilidade de comunicação e informação que se tem hoje nenhum conjunto superou a dupla Tonico e Tinoco. Porque são cantores autênticos. (Souza, 1995, p. 38)

A influência das duplas caipiras, como Tonico e Tinoco, deve-se ao seu *status* perante o público que consumiria esses impressos, composto pelos mesmos consumidores de música sertaneja raiz. Como coloca Vinci, Tonico e Tinoco foi a “primeira dupla caipira conhecida nacionalmente, sempre impulsionada pelo binômio rádio-disco” (2000, p. 246).

Martins (1975) nos diz que, por volta de 1965, uma emissora de rádio realizou uma pesquisa na cidade de São Paulo, distribuindo 20.000 formulários, para saber quais os artistas preferidos. Do total, 14.329 retornaram elegendo em 1º lugar (9.814 votos) Amácio Mazaropi e em 2º lugar Tônico e Tinoco.

No que diz respeito ao mercado editorial, o editor declara que “quanto aos diversos manuais, surgiam porque na praça não existia e continua-se publicando até hoje o manual de violão, de datilografia... É uma venda, na verdade, limitada, mas vende aos pouquinhos” (Souza, 1995:40). Ainda que não cite os métodos de viola, de 1959 a 1976, cabe observar que depois da publicação do *Método prático para viola*, de Tônico e Tinoco (1959), seguiu-se um período de dezessete anos em que esse método foi, possivelmente, reimpresso pela Editora Luzeiro sem que surgissem novas publicações. Em 1976 aparece o *Método para viola caipira*, da dupla Tião Carreiro e Pardinho, àquela altura considerados os reis do pagode, gênero que revitalizou o segmento raiz.

Somente em 1975 é editado *A B C da viola e do violão*, assinado pela dupla Tônico e Tinoco. Ainda que este método se encontre à venda até hoje, entra em cena em 1983 um novo personagem: o tocador. Neste ano, Roberto Corrêa publica *Viola Caipira* (1983), e já se pode notar um novo estágio no tratamento da viola, vinculado agora a uma concepção de estudo formalizado do instrumento, fruto da atuação de um professor.

Cabe observar que uma mesma edição, que circulou durante dezessete anos sem alterações, salvo a capa, nos leva a pensar que o público consumidor também não mudou a ponto de seu repertório de viola não ser compatível com o que propunha o método. Ou que as duplas caipiras permaneceram fiéis às suas concepções musicais; logo, não carecia alterar o método. Com efeito, as duas proposições se complementam, pois o conteúdo do método continua se prestando à viola caipira e à música sertaneja raiz.

Foi somente com a entrada em cena dos novos violeiros que o mercado editorial se modificou, e para atender às necessidades de outra estética musical e à demanda que surgiu na esteira dos cursos e das escolas de música. Pode-se dizer que as tentativas de sistematização do ensino de viola coincidem, não gratuitamente, com sua fixação em uma nova era dos impressos. E há, assim o surgimento do tocador-leitor, ainda que este continue “decifrando

sinais”, devido a alguns métodos serem produzidos somente com tablatura para músicos que dependem do CD ou DVD que vem em anexo¹¹⁰.

2.6.4.2 Os impressos dos professores de viola

Neste segundo momento da produção de impressos, percebe-se que houve um aumento e diversificação significativos das publicações. Não por acaso, essa produção coincide com a escolarização do ensino da viola, e tem-se à sua frente professores de viola. Nesta momento o mercado é composto por três editoras e algumas iniciativas individuais. A Vitale edita as obras de Rui Torneze; a Art Viva é responsável pelo livro de Andréa Carneiro; a Ricordi editou os dois primeiros de Braz da Viola e também o de Enúbio Queiroz. Por outro lado, os tocadores Roberto Corrêa e Fernando Deghi, respectivamente, criaram as editoras *Viola Corrêa* e *Violeiro Andante*, com o intuito de lançarem seus próprios métodos. Braz da Viola atualmente também edita seus trabalhos de forma independente.

A diversidade dos impressos se associa a um mercado incipiente que ainda não tem suas balizas estabelecidas. Assim, esses “professores-editores” possuem autonomia para determinar e direcionar o que vai ser publicado neste momento e, assim, consolidar eles próprios o mercado editorial. Analisando esses impressos, percebe-se que diante da necessidade de suprir a demanda de material para o ensino, os métodos convergem para um mesmo propósito: sistematizar uma técnica para a viola. Alguns títulos enfocam explicitamente esse tema:

- Técnica: *A Viola Caipira: técnicas para ponteio, A arte de pontear viola*;
- Método: *Descomplicando a viola: método básico de viola caipira*;
- Manual: *Manual do violeiro*;
- Estudo dirigido: *Estudo dirigido*;

Ao examinar esses títulos, percebe-se que o mercado editorial está localizado na região centro-sul, onde também se encontram os primeiros professores ligados a uma escolarização da viola. Vale frisar que há uma tentativa de se criar uma metodologia que

¹¹⁰ Neste tópico pretendemos incluir uma parte e estudar os recursos midiáticos que estão acompanhando alguns métodos de viola: o CD e a produção de vídeos-aula no formato de DVDs.

ofereça um embasamento teórico e técnico para o ensino da viola. Esses métodos serão, doravante, elaborados e assinados por um professor e não mais por uma dupla de sucesso. Essa fase dos impressos está, pois, inserida no contexto da escolarização para atender os tocadores que passam a estudar o instrumento.

2.6.4.3 A tipologia dos impressos

Após apresentar uma noção do mercado editorial voltado à viola, parte-se aqui para uma análise mais detalhada dos impressos. Isso se faz necessário pela importância desses métodos para a escolarização, bem como por suas implicações sobre a disseminação de novas técnicas.

Classificam-se os impressos levantados em duas categorias: a dos álbuns de repertório e a dos métodos de ensino. Os álbuns de repertório são impressos que trazem transcrições das músicas que estão compreendidas na oralidade, seja na tradição, seja na produção fonográfica das duplas caipiras, ou de músicas compostas inicialmente para outros instrumentos. Em geral, esses álbuns são produzidos por pesquisadores, professores e compositores. Sua função seria atender à demanda de um mercado crescente de tocadores que lêem música. Como há um número elevado de músicos que não lêem música, a notação desses álbuns também aparece em forma de tablatura, ou partitura e tablatura simultaneamente. Desse modo, atinge-se um público mais amplo. Entre os álbuns instrumentais há, pelo menos, três subcategorias:

- Composições – álbum de composições com fins didáticos produzidos pelos professores de viola;
- Etnográficos - álbum com registros de músicas da tradição oral;
- Acompanhamento – álbum com letra cifrada, destinada ao acompanhamento de repertório das músicas sertanejas;
- Instrumental – álbum de partituras com peças solo para viola, ou arranjos de obras transcritas de outros instrumentos.

2.6.4.4 Álbuns de composições

O primeiro livro de Corrêa, *Viola Caipira*¹¹¹, que é também o primeiro deste novo momento dos impressos, foi publicado em 1983 e reeditado em 1989. Trata-se de um trabalho fruto das primeiras pesquisas do autor. Corrêa faz um apanhado histórico da viola em Portugal e no Brasil, trazendo ainda alguns tipos de afinações de viola e, ao final, composições suas, já escritas em partitura.

Viola brasileira e suas possibilidades (2001), de Fernando Deghi, é um álbum de música com composições próprias, mais um arranjo para viola solo (*Ave Maria*, de Gounod). Integram esse álbum partituras e tablaturas, além do CD com as referidas obras. Deghi se inspira em Bach para compor 12 minuetos, nas seguintes afinações para viola: rio abaixo, paraguaçu, bandola, ainda que também utilize a cebolão, a afinação mais comum entre as duplas caipiras. Daí o uso de “possibilidades” no título, que pode sugerir ao leitor acostumado à viola da música caipira, uma outra visão do instrumento, explorando suas diferentes nuances.

2.6.4.5 Álbuns Etnográficos

Até o momento desta a pesquisa localizou-se um livro de caráter etnográfico: *Viola Instrumental Brasileira*¹¹², de Andréa Carneiro de Souza (2005). Este livro é composto por trinta e cinco transcrições de músicas de viola. Essas transcrições têm fontes orais de diversas regiões do país onde se pratica o instrumento. O foco da autora ao elaborar essa obra era recolher músicas que possuíssem o que chamou de “ancestralidade dos toques”, para o quê selecionou “mestres da viola”, ou seja, violeiros de idade mais avançada, remanescentes da tradição oral. A metodologia usada pela pesquisadora explora a diversidade do repertório de viola em regiões como o norte de Minas Gerais, e ressalta outras práticas musicais relacionadas ao universo da viola.

O fato desta pesquisadora trazer à tona um conjunto de obras instrumentais que não estão compreendidas num único espaço geográfico, sobretudo o do interior do estado de São

¹¹¹ CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília. 1ª ed. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 1983.

¹¹² Souza (2005).

Paulo, pode ampliar as noções sobre a viola. Para muitos tocadores, as concepções deste instrumento estão ligadas à música sertaneja raiz produzida pelas duplas caipiras, o que acaba impondo limites estreitos do que se entende por sertão e, conseqüentemente, gerando uma visão estereotipada da viola e seu repertório.

2.6.4.6 Álbuns de acompanhamento

Os impressos destinados à música sertaneja foram produzidos por revistas que traziam somente a letra cifrada. Por apresentarem somente a harmonia e a letra, poderiam ser tocadas por qualquer instrumento harmônico, ainda que trouxessem as cifras para violão. Em geral estas revistas eram vendidas por preços acessíveis, sendo comercializadas em lojas especializadas e, sobretudo, em bancas de jornal.

Durante muitas décadas essas revistas foram o principal meio de difusão impressa das músicas de sucesso radiofônico ou discográfico. Atualmente, vários sites disponibilizam gratuitamente a letra cifrada de diversos gêneros de música, o que abalou a comercialização destas revistas. Além dos sites especializados ¹¹³, encontram-se espalhadas pela internet inúmeras letras de músicas, cifradas ou não.

É importante frisar que esses sites não possuem como foco principal os gêneros, mas músicas ou músicos de expressão. Quanto ao número de representantes do gênero sertanejo neles inseridos, pode-se considerar que é inferior aos de gêneros como o rock. E no que diz respeito aos violeiros, este número torna-se ainda menos expressivo, o que justifica, em parte, a falta de cifras para viola nas músicas sertanejas, apresentando-se somente a cifra para o violão ou para a guitarra.

Tendo em vista um mercado em expansão e ainda pouco explorado, a Editora Vitale, em parceria com o violeiro Rui Torneze, com quem lançou o *Estudo Dirigido* (1998), publicou em dois volumes o *Cancioneiro de viola caipira*, respectivamente em 2003 e 2004. Em ambos, seguindo-se o mesmo formato das revistas (letras cifradas), encontra-se uma

¹¹³ Disponível em < www.clubedacifra.com.br>; <www.cifras.com.br>.

seleção do que se considerou “clássicos da música caipira”, que aparece assim resumido no site da editora¹¹⁴:

coletânea de 60 canções regionais com letras e cifras para viola caipira, agrupadas pelos seguintes ritmos: pagode de viola, toada, cururu, cateretê, moda campeira e guarânia. Para cada gênero, o professor Rui Torneze conta a origem histórica do ritmo e a maneira adequada de executá-lo na viola. A obra apresenta vários clássicos de nossa música de raiz, entre eles: *Pagode em Brasília*, *Empreitada perigosa*, *Rei sem coroa*, *Maringá*, *Chuá, chuá*, *Chico mineiro*, *Cabocla Tereza*, *Pingo d'água*, *Cálix bento*, *A bandeira do divino*, *Você vai gostar*, *O menino da porteira*, *Tardes morenas de Mato Grosso*, *Saudade da minha terra*, *Vide Vida Marvada e Tristeza do Jeca*.

Um dos diferenciais desse impresso em relação às revistas sertanejas comumente encontradas em bancas de jornal, e que priorizavam os tocadores de violão, é a harmonia. Esta agora é pensada especificamente para os tocadores de viola. O desenho que corresponde à digitação dos acordes traz a posição dos dedos no braço da viola. Isso representa uma facilitação para o tocador que, caso comprasse uma revista com harmonia somente para o violão, deveria transcrevê-la para a viola. Essa inovação é decorrente do aumento do número de praticantes do instrumento.

Para ilustrar o formato da harmonia para a viola, apresenta-se a música *Saudade de minha terra* (Goiá e Belmonte) (figura18), conforme o *Cancioneiro de viola caipira*, vol.1, de Rui Torneze (2003):

¹¹⁴ Disponível em <<http://www.vitale.com.br>>.

Saudade de minha terra

Goiá / Belmonte

Intr.: A E A E D C#m Bm A

A
I. De que me adianta viver na cidade
E7
 Se a felicidade não me acompanhar
 Adeus paulistinha do meu coração
A
 Lá pro meu sertão eu quero voltar
D
 Ver a madrugada quando a passarada
E7
 Fazendo alvorada começa a cantar
 Com satisfação, arreo o burrão
D C#m Bm A
 Cortando o estradão saio a galopar
D E7
 E vou escutando o gado berrando
A (introd.)
 Sabiá cantando no Jequitibá

II. Por Nossa Senhora, meu sertão querido
E7
 Vivo arrependido por ter te deixado
 Nesta nova vida aqui da cidade
A
 De tanta saudade eu tenho chorado
D
 Aqui tem alguém, diz que me quer bem
E7
 Mas não me convém, eu tenho pensado
 E digo com pena, mas esta morena
D C#m Bm A
 Não sabe o sistema em que fui criado
D E7
 Estou aqui cantando, de longe escutando
A
 Alguém está chorando de rádio ligado

III. Que saudade imensa do campo e do mato
E7
 Do manso regato que corta as campinas
 Lá aos domingos, passear de canoa
A
 Na linda lagoa de águas cristalinas
D
 Que doces lembranças, daquelas festanças
E7
 Onde tinha danças e lindas meninas
 Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
D C#m Bm A
 O mundo judia mas também ensina
D E7
 Estou contrariado mas não derrotado
A (introd.)
 Eu sou bem guiado pelas mãos divinas
IV. Prá minha mãezinha já telegrafei
E7
 Que já me cansei de tanto sofrer
 Nesta madrugada estarei de partida
A
 Prá terra querida que me viu nascer
D
 Já ouço sonhando o galo cantando
E7
 O nhambu piando no escurecer

A lua prateada clareando a estrada
D C#m Bm A
 A relva molhada desde o anoitecer
D E7
 Eu preciso ir prá ver tudo ali
A E7 A
 Foi lá que nasci, lá quero morrer !

© Copyright 1971 by IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.

FIGURA 18 - Acordes de viola para o acompanhamento de *Saudade de minha terra*

Fonte: TORNEZE, 2003, p. 74.

Outro fator a ser ressaltado nos impressos, como esse de Torneze (2003), é a ilustração de um repertório por gêneros. Para cada um, o autor seleciona informações concisas sobre sua história, apoiadas em sua percepção musical. Além disso, sugere ao leitor uma

forma de se tocar, todavia sem fazer uso de um texto explicativo, baseando-se somente em sinais: digitação de mão direita (p, i); setas que indicam o movimento da mão; e o tipo de compasso, acrescido de colcheias (figura 19). Sobre o gênero “toada”, esse autor diz:

Não se sabe ao certo a origem desse ritmo. Parece mesmo estar associado à natureza, ao ciclo ondulante do vai-e-vem do vento sobre as folhas e das águas a rolar. É o ritmo que geralmente introduz o neófito à música caipira, seja ele músico ou ouvinte, por ser simples e ter dado origem a peças singelas, porém de rara beleza, como boa parte das obras de João Pacífico, como ‘Cabocla Tereza’, ‘Pingo d’Água’, ‘Chico Mulato’, entre tantas, ou mesmo por assemelhar-se aos ritmos românticos e lentos da música popular. Traduz geralmente histórias saudosistas, melancólicas e narrativas de casos ocorridos ou fictícios comuns no dia-a-dia do homem do campo. (Torneze, 2003, p. 33).

FIGURA 19 - Ritmo de toada.

Fonte: TORNEZE, 2003, p. 33

Observa-se que o uso de sinais, como as setas, é recurso bastante comum entre os professores de viola quando o aluno, e muitas vezes o próprio professor, não possuem conhecimento teórico-musical. O fato de a seleção avançar sobre outros gêneros da música sertaneja raiz demonstra não somente a intenção do autor e do editor de oferecer um repertório selecionado para o instrumento, mas de organizá-lo por modalidades para atender ao mercado de ensino.

Logo na apresentação, Rui Torneze (2003), experiente profissional no mercado de ensino de instrumentos de cordas dedilhadas desde a década de 1990, e que já havia publicado o *Estudo Dirigido* (1998), demonstra ter conhecimento da demanda por métodos: “este trabalho busca suprir a necessidade de ensino e aprendizado sistemático da viola caipira, que

antes se dava apenas pela tradição oral. Contribui assim para a popularização deste primeiro instrumento a chegar no Brasil pelas mãos dos jesuítas” (2003, p. 7).

No *Cancioneiro de viola caipira*, volume I, encontram-se seis gêneros: pagode de viola, toada, cururu, cateretê, moda campeira, guarânia. Em *Cancioneiro de viola caipira*, volume II, segue-se o mesmo formato do anterior, porém o autor apresenta os outros gêneros, além daqueles enfocados no volume I — rasta-pé, querumana, batuque-de-violão, recortado, valseado —, e inclui baião e corta-jaca, que extrapolam o âmbito da música caipira. *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), por exemplo, é comum ao repertório dos tocadores. No seu *Estudo Dirigido* (1998), Rui Torneze já apresentava transcrições de violão para viola, indicando o trânsito da viola caipira por outros universos sonoros.

Devido à importância dos métodos para se compreender a sistematização da técnica e da metodologia para o estudo da viola, seu estudo será efetuado em detalhes no capítulo a seguir, juntamente com a abordagem dos programas dos cursos de viola de algumas escolas de música.

Finalmente, com o rearranjo dos diversos ingredientes que compunham o universo das representações rurais, reconfiguram-se os espaços em que manifestações da viola caipira anteriormente não tinham repercussão ou eram estigmatizadas. Quando se observa sua trajetória ao longo do século XX, percebe-se os movimentos de um instrumento que sai de condição sociocultural estigmatizada para a de instrumento representativo da cultura brasileira. Essa guinada é acompanhada (e propiciada) pelo surgimento de novos violeiros que têm formação teórico-musical e violonística, mas que articularam seus conhecimentos junto à tradição da viola caipira.

Compreender, pois, a formação desses professores, é imprescindível para a compreensão das inovações por eles introduzidas na linguagem musical da viola caipira. Assim, a partir da década de 1990, à medida que se multiplicavam os eventos e as instâncias de consagração, paulatinamente os novos violeiros, bem como os professores, foram se legitimando, alargando a identidade cultural do instrumento que até aquele momento estava restrito a símbolo identitário da cultura caipira. E foi o alto valor alcançado pelas ações destes professores no mercado cultural e de bens simbólicos, bem como a receptividade às suas intervenções no campo educacional, que desencadearam a escolarização da viola.

CAPÍTULO III – ENTRE OS CURSOS E OS MÉTODOS: AS IDENTIDADES DA VIOLA CAIPIRA

De posse de aspectos singulares do processo de escolarização da viola caipira relacionados ao seu ensino na tradição oral e sua inserção sociocultural a partir de novos violeiros de formação violonística, neste terceiro capítulo será retomada uma questão fundamental para o entendimento do processo: a identidade cultural do instrumento. Deste modo, a abordagem problematizará dois pontos importantes: o conteúdo escolar dos cursos e a perspectiva dos professores; e as representações da viola caipira nos métodos.

3.1 Os desafios da escolarização

Um dos desafios da escolarização da viola caipira é trazer para o âmbito escolar um instrumento que se estabilizou na tradição oral, e que ao longo do século XX produziu músicas no vasto e multifacetado segmento musical sertanejo. Além disso, há que se considerar as dimensões territoriais dessa cultura musical que extrapolou a região que se denominou caipira, criando em diversos lugares nuances que vão desde o nome do instrumento, passando pela afinação, ao repertório e à técnica de execução.

Somado a esses fatores característicos que lhe dão singularidade, a viola, que na região centro-sul do Brasil tornou-se conhecida principalmente como viola caipira, desde a entrada em cena dos novos violeiros, tem a sua identidade cultural “deslocada” para outros universos musicais. Fator que tem motivado o surgimento de músicas com alto teor de hibridização, como as dos grupos que surgiram com o Caipira *Groove*, ou com a formação de grupos que interpretam com a viola choros, sambas, música pop e música erudita arranjada para a viola.

O fator diferencial desse momento com o de outras épocas está exatamente no instrumento, ou seja, a viola caipira tornou-se a interface entre aquele que toca e a música que está sendo produzida. A aproximação estética de músicos diversos pela cultura rural, assim, não se dá somente pela música, mas por seu instrumento mais representativo e simbólico. Houve o que se pode chamar de apropriação do instrumento e do seu manancial cultural, até então tocado de forma “livre”, isto é, sem a sistematização da técnica que se disseminou de geração em geração.

Assim, a relação que os novos violeiros estabelecem com essa tradição que estava cristalizada no segmento musical sertanejo rompe com o “isolamento” estético-cultural da viola caipira (ou do violeiro). Porém, há que se observar como essa cultura e a técnica do instrumento estão sendo assimiladas pelos professores de viola e disseminadas durante as aulas e oficinas e nos impressos, pois, a partir de suas ações no meio educacional, modificações na concepção do instrumento tendem a se ampliar.

Outra face deste desafio pode ser encontrada na facilidade que violonistas encontram para tocar viola caipira, seguida do autodidatismo, o que leva a técnica violonística a se sobrepor, em muitos casos, à da viola. Este fato tem despertado a preocupação de alguns professores que diagnosticaram esta prática, pois entendem que pode acarretar diversas alterações na linguagem do instrumento. Por outro lado, é inevitável que vários hibridismos estejam ocorrendo em função do número e da formação dos tocadores.

A questão identitária da viola caipira não se restringe, assim, somente à mudança no repertório ou à formação dos grupos nos quais a viola está se integrando, dois fatores que estão ao alcance do audível e do visível, mas sutilmente na forma de se tocar o instrumento. Tecnicamente, a viola caipira e o violão moderno, dois cordofones que possuem o mesmo embrião, são instrumentos distintos, o que não implica dizer que um violonista possa tocar viola sem a aquisição de algumas noções próprias de viola. Porém é preciso observar quais parâmetros podem ser relacionados um com o outro.

Como o movimento cultural em torno da viola cresceu muito rapidamente nas últimas décadas, observe-se a quantidade de cursos de viola caipira e encontros de violeiros, a necessidade de se compreender a técnica do instrumento se tornou inevitável. A escolarização, que é parte do contexto de mudanças, torna o espaço escolar um lugar fundamental para se pensar as práticas e representações da viola caipira na modernidade.

Não basta dizer que o instrumento está sendo ensinado na escola, o que em si representa um enorme salto na educação dos instrumentos da cultura popular brasileira; antes, é preciso pensar nas peculiaridades do ensino desse instrumento, assim como na formação dos alunos egressos, alunos que podem vir a atuar no âmbito da educação que, sem dúvida, é um nicho em pleno crescimento.

A partir desses apontamentos acerca dos desafios de se inserir a viola caipira no espaço escolar, a seguir será estudado um dos aspectos centrais, ou uma das consequências

mais importantes da escolarização: a identidade do instrumento a partir da formalização e sistematização de sua técnica. Primeiramente, serão analisadas algumas das noções atribuídas aos cursos de viola caipira e, em seguida, como as representações identitárias da viola caipira aparecem nos métodos de ensino.

3.2 Dos cursos

De maneira geral, os cursos de viola que surgiram nas escolas de música são denominados cursos de viola caipira, conforme aparece no próprio nome de escolas particulares, como: Escola de Viola Caipira Claudio Avanço (PR), Escola Prática de Viola Caipira (MG), Clarus - Centro de Estudos de Viola Caipira (SP). Quando se trata de uma escola de música com mais de uma modalidade de cursos oferecidos, estes também aparecem como sendo de viola caipira.

É incontestável, e fazendo juízo à representação do instrumento, que o motivo do surgimento desses cursos está intrinsecamente ligado à história da viola caipira, pois tanto a linguagem como o repertório foram consolidados com ela. No entanto, à primeira vista, isso pode dar a entender que os cursos são voltados para a música sertaneja raiz, de modo exclusivo. Realmente há cursos em que é ministrado preferencialmente esse conteúdo, como é o caso da Escola Criações Culturais, em Goiânia ou do Instituto São Gonçalo de Cultura Caipira (SP).

Por outro lado, o que se percebe é que, embora os cursos sejam de viola caipira, o conteúdo programático abarca outros repertórios distintos. Em certa medida, como muitos professores são também artistas profissionais, esse repertório acompanha aquilo que está sendo produzido no âmbito cultural como um todo. Estes repertórios podem ser obras de outros gêneros, arranjos de outros instrumentos vertidos para a viola caipira, composições modernas etc. Entre os vários exemplos passíveis de ilustração, pode-se citar aqui o caso dos professores Ricardo Vignini, Tiago de Lima, Júnior da Viola.

Ricardo Vignini é professor da escola Studio Meyer e Alpha Centro de Estudos Musicais, ambas em São Paulo, guarda várias influências da técnica de guitarra de Jimi Hendrix, no entanto tem como pilares de suas aulas os gêneros da música sertaneja. Segundo Vignini, que é membro do grupo Matuto Moderno, em primeiro lugar é necessário considerar

a tradição para consolidar a técnica, ou seja, o aluno deve aprender o cururu, o cateretê, o pagode etc. Júnior da Viola, professor da Escola Livre de Música Pitch & Bend (SP), em 2006, introduzia no seu programa transcrições de peças barrocas de Vivaldi, além de diversas escalas em tons menores. Tiago de Lima, por sua vez, professor de viola caipira do Conservatório Musical de São Caetano do Sul, transcreveu obras do compositor Gaspar Sanz do violão para a viola caipira.

Observando o plano de trabalho do professor José Helder, do Conservatório Municipal de Arte (SP), referente ao ano de 2008, é possível ver a linha tênue entre a tradição e o conhecimento musical sistematizado que está sendo produzido nas escolas de música.

O presente curso de viola caipira parte de proposta de **acrescentar** ao conhecimento oriundo da cultura e da tradição oral – universo ao qual a viola caipira encontra-se em íntima conexão, e do qual é necessário o candidato a violeiro ter certo grau de proximidade para o pleno entendimento das possibilidades do instrumento – um **conhecimento mais sistematizado** e em acordo com aspectos contemplados em outros cursos de instrumentos. Em outras palavras, propõe-se unir a intuição e tradição presentes hoje na música de viola a um **saber mais acadêmico**, respeitando-se as duas formas de sabedoria como necessárias a um bom tocar de viola (2008, p. 2).

Conforme esse plano de curso, a tradição da viola caipira é a base sobre a qual se assenta o conhecimento sistematizado, ou o conhecimento acadêmico, tal como o professor o chamou. Interessante observar que a proposta do curso de José Helder está sintonizada com o pensamento de muitos professores com uma proposta comum: “acrescentar ao conhecimento oriundo da cultura e da tradição oral (...) um conhecimento mais sistematizado” (Zé Helder, 2008).

À guisa de ilustração de como está se dando a formulação dos cursos de viola caipira, a análise dos objetivos do curso elaborado por este professor permite perceber que ele alcança dois pontos antes distantes: de um lado, a tradição da música sertaneja raiz (gênero, técnica, repertório) e, de outro, a música contemporânea de viola (instrumental)¹¹⁵:

Apresentar os toques e batidas tradicionais da música caipira [sertaneja raiz].
Apresentar técnicas e batidas específicas do instrumento, como escalas duetadas e

¹¹⁵ Os grifos são nossos.

ponteios. Apresentar a história, lendas, “causos” e simpatias que cercam a viola e a cultura caipira. Desenvolver repertório de músicas que enfatizem a progressão harmônica I- IV- V nos modos maior e menor. Desenvolver repertório de músicas que enfatizem a progressão harmônica I- IV- V nos modos maior. Desenvolver **repertório instrumental, em nível mais avançado, que enfatize a produção contemporânea de composições para o instrumento.** (Zé Helder, 2008:3, grifos nossos)

O que fica subentendido é que, deste modo, os alunos tocarão o repertório instrumental a partir da técnica de viola caipira, evitando assim a apropriação do instrumento sem a sua técnica tradicional. Também é interessante observar como aparece o termo “produção contemporânea” ligado exatamente ao segmento de música instrumental que surgiu em decorrência da formação musical dos novos violeiros, que são também professores.

Cumprir reiterar que a formação musical (e violonística) dos professores de viola se torna um dos elementos primordiais para se compreender esta parte do processo de escolarização que está alargando o horizonte do instrumento. Em função de a mescla entre o tradicional e o moderno ser o procedimento mais comum entre os cursos de viola, a explicação mais provável para os traços comuns dessas propostas pode ser encontrada na formação musical que provém de um conhecimento sistematizado na academia, ou a ela ligado de alguma forma. Pode-se dizer que, em linhas gerais, boa parte dos cursos de viola caipira são abrangentes e dialogam com as representações da cultura tradicional caipira, assim como com as vertentes instrumentais contemporâneas. Em face dessa envergadura, a identidade cultural dos cursos torna-se um assunto polêmico que permeia tanto a viola caipira quanto o violeiro, em função de que remete tanto à cultura caipira como também à moderna.

Paralelamente, em função da diversidade da produção musical dos novos violeiros, alguns músicos têm optado por denominar a viola caipira com outros termos. Uma dos principais motivos se relaciona ao fato de as novas produções musicais não serem condizentes com o termo caipira. Trata-se de uma questão antiga, que já aparece com o compositor erudito Theodoro Nogueira, na década de 1960. Apesar de não problematizar a questão, conforme aparece nas capas dos discos de Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro, Nogueira, conhecedor da música caipira, prefere o termo viola brasileira.

O compositor Cesar Guerra-Peixe, ao que tudo indica influenciado por Theodoro Nogueira, utiliza o termo viola brasileira no Prelúdio que compôs na década de 1960 da seguinte forma: “o compositor Theodoro Nogueira considera viola *brasileira* o instrumento

de 10, 11 ou 12 cordas usado na música folclórica pelos cantadores populares, tanto do nordeste como do centro-sul do Brasil” (GUERRA-PEIXE, Cesar 1971:14 citado por VETROMILLA, Clayton, 2003:1)

Partilhando a mesma opinião, Fernando Deghi também prefere o termo viola brasileira, conforme aparece em seu álbum, *Viola Brasileira e suas possibilidades* (2001), e em suas oficinas (Oficina de Viola Brasileira)¹¹⁶. Uma das razões liga-se ao fato de Deghi se dedicar ao estudo e à composição de músicas que fogem às características da viola caipira, explorando o universo musical ibérico. De outro ângulo, a preferência de Gisela Nogueira pelo termo viola de arame, como ela optou denominar, não é gratuita, ao contrário, faz jus às outras vertentes da viola que ganham projeção com outro repertório. Viola de arame se afina com o termo utilizado pelo português Manuel da Paixão Ribeiro, autor do método *Nova Arte da Viola* (1789)¹¹⁷, quando o encordoamento de cordas de origem animal cedeu espaço para as de metal. Em função de não se dedicar ao repertório sertanejo que prevalece no âmbito da viola caipira, a pesquisadora explica:

como prossegui a pesquisa sobre a utilização de tal instrumento no Brasil colonial e no século XIX, precisava diferenciá-lo das outras *violas brasileiras*, tendo em mente que sempre me perguntavam se toco repertório *popular caipira*. A palavra *viola* não satisfazia à curiosidade do público que sempre questionava se eu me referia à *viola caipira*. Decidi utilizar um nome mais abrangente, algo como um *mito de origem* das nossas *violas* (Gisela Nogueira, 2008:4). [grifos do autor]

Esta diversidade da nomenclatura também está na própria história do instrumento que possui, conforme a região, nomes distintos. Ainda que o termo viola caipira seja o mais usual na região centro-sul, tal designação não se aplica à viola na região nordeste, onde, conforme Roberto Corrêa (2000), ela recebe o nome de viola nordestina. Roberto Corrêa, que também optou por viola de arame, tece uma extensa explicação em seu método em relação à nomenclatura do instrumento.

Esta opção surgiu da necessidade de um termo que represente atualmente, de forma genérica e inequívoca, o instrumento em si. A adoção do termo ‘viola’, sem

¹¹⁶ Na 3a Oficina do Vale do Ribeira (SP), (Disponível em< <http://www.sacidoparanai.com.br/>>), aconteceu a *Oficina de Viola Brasileira* com os professores Zeca Collares e Fernando Deghi.

¹¹⁷ Esta obra seguramente permaneceu desconhecida (e inacessível) aos violeiros brasileiros, e atualmente está disponível para *download* no site <<http://www.purl.pt/168>>. Há também uma versão fac-símile da primeira edição editada em 1789 em Portugal.

adjetivação, que seria o ideal para tal função, não é capaz de exprimir a precisão necessária: ele já é utilizado referindo-se tanto ao instrumento de cordas friccionadas da família do violino, como também em algumas regiões de Portugal, ao instrumento de seis cordas simples que conhecemos por violão. De maneira informal, embora não frequentemente, a designação ‘viola’ também é utilizada no Brasil para referir-se ao violão.

O termo ‘viola de arame’ é capaz de qualificar o instrumento em todas as suas variações. De fato, o uso de cordas metálicas é hoje característica comum às violas em questão e marca a sonoridade do instrumento. É o nome que, atribuído a todas as variações do instrumento, não se opõe às particularidades de cada um. Assim, viola caipira, viola de fandango, viola nordestina, viola braguesa, viola campaniça, viola de dois corações são tipos diferentes de viola de arame (2000, p. 29)

Roberto Corrêa, Gisela Nogueira, Fernando Deghi, assim como os compositores Theodoro Nogueira e Guerra Peixe, todos têm posições que se alinham, apesar da divergência em relação ao termo, no sentido de não quererem restringir uma gama de instrumentos a só um termo. Percebe-se que os complementos ao termo viola, indicativos de um lugar (nordestina, braguesa, terceirense, brasileira), de uma cultura (caipira, fandango), ou de um material (bambu, cabaça, arame), delimitam características que apontam para uma simbologia, uma identidade cultural.

Sem dúvida, a dimensão simbólica que a viola caipira ocupa no imaginário social do Brasil se sobrepõe às demais. A questão em torno da nomenclatura está sendo colocada possivelmente em função de os trabalhos desenvolvidos pelos novos violeiros trazerem à baila músicas de um contexto anterior ao predomínio da viola caipira, ou de outras regiões e países. Pode-se dizer também que a ampliação do repertório, por meio de composições modernas, valendo-se de linguagens musicais complexas em relação à da música caipira, é um fator que provoca tais questões. Além do que, na mídia e, como se mostrou, nas embalagens dos encordamentos, há mais de um termo para se referir ao mesmo instrumento. Com efeito, os termos para designar o instrumento tornam-se instáveis e variados, dependendo da visão e da posição do sujeito que fala.

Finalmente, à medida que a escolarização se ampliar e aumentar a circulação de materiais entre os cursos, trazendo repertório transcrito de outros instrumentos, de violas de outras regiões e países ou de composições de linguagens modernas, vai se tornar difícil encontrar um só termo que abarque todas as identidades culturais do instrumento. Por enquanto, esse momento ainda está um pouco longe, visto que o debate ainda não alcançou uma projeção significativa e que a circulação de materiais impressos (transcrições e composições) e as pesquisas não se tornaram ainda suficientes.

3.3 Os métodos de viola

Durante as audições do repertório da música sertaneja raiz e da música instrumental de viola, percebe-se que há muitas nuances entre elas que vão além do próprio repertório, seja na textura harmônica ou melódica, seja na interpretação musical dos tocadores. Por outro lado, na medida em que se conhece os programas dos cursos de viola caipira, percebe-se que a técnica de execução do instrumento tem se tornado um dos pontos importantes para se observar e compreender as sutilezas do instrumento.

Levando-se em conta o vínculo secular do ensino de viola caipira com a tradição oral, compreende-se que o processo de escolarização é a principal razão para o surgimento do mercado editorial, como se mostrou no capítulo II. Além disso, a escolarização despertou a necessidade de se sistematizar o conhecimento musical da tradição, bem como para o do novos violeiros. O fruto dessa sistematização aparece exatamente nos impressos que são utilizados nos programas dos cursos de viola. Esses impressos criam possibilidades para se compreender de que forma o instrumento está sendo apropriado e representado pelos novos violeiros, e suas análises podem trazer informações sobre as técnicas que estão se difundindo entre os tocadores (e/ou alunos).

Tomando-se por base teórica uma abordagem culturalista da história, que elege outros objetos de investigação dotados de sentido, a análise está ligada à história cultural, tendo como objeto de estudo os métodos de viola, entendidos aqui como portadores de representações de suas épocas. Conforme Chartier (1990), a história cultural

tem por objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (1990, p. 17).

Assim, os métodos de viola inserem o instrumento noutra zona de influência sociocultural, mediando as novas relações entre o conhecimento musical e o violeiro (o leitor)

por meio de uma prática de ensino sistematizada. Por meio das representações inscritas nos impressos, tenta-se remontar aspectos do que cerca a produção do material, mas, deve-se frisar que se busca compreender as representações ligadas à técnica do instrumento.

Ao abordar a temática que relaciona os impressos ao ensino de viola caipira, propõe-se depreender, a partir da literatura desses materiais que incluem os primeiros métodos e os que hoje são empregados pelos professores de viola, o que a materialidade pode nos mostrar acerca de suas representações sociais. Como explica Chartier, “reconstituir o sentido da obra exige considerar as relações estabelecidas entre três pólos: o texto, o objecto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera.” (1990, p. 127). Sendo a viola, como se vem afirmando, um instrumento marcado pela tradição oral, há que se observar no novo suporte a trama entre o oral e o escrito.

Para efeito de análise, dividiu-se em dois grupos os métodos relacionados no capítulo II: o primeiro, formado por aqueles que representam a tradição oral, e o segundo grupo, formado pelos métodos produzidos pelos professores de viola ao longo do processo de escolarização, quando realmente se cria um mercado editorial complexo. Antes de entrar propriamente na análise dos métodos dos professores de viola, faz-se necessário conhecer as representações dos métodos que estão ligados às duplas caipiras. Esta abordagem traz aspectos importantes discutidos ao longo do texto sobre a tradição oral e identidade da viola caipira.

3.4.1 O método das duplas caipiras

Uma das importâncias de se estudar os primeiros métodos produzidos para o ensino de viola está em compreender a representação da técnica da viola caipira em relação à cultura oral. Porém, um aspecto peculiar desse estudo dos primeiros métodos é não escapar do viés da música sertaneja que está por trás dessa produção. Ou seja, os primeiros métodos não estão associados a um processo de escolarização. Possivelmente, o primeiro impresso que se propôs a passar alguma noção de como tocar viola é de autoria da dupla caipira João Salvador Pérez (1917-1994) e José Pérez (1920), respectivamente Tonico e Tinoco. Intitulado *Método prático para viola de Tonico e Tinoco*, esse método foi editado pela Editora Prelúdio (figura 20) e, em

seguida, pela Editora Luzeiro (figura 21); porém, no que diz respeito ao conteúdo, trata-se do mesmo impresso.

FIGURA 20: Capa do *Método Prático para viola*

Fonte: TÔNICO, TINOCO (1959).

FIGURA 21 - Capa do *Método Prático para viola*

Fonte: TONICO, TINOCO (s/d)

Cruzando alguns dados da história dessas duas editoras, a partir do ensaio de Souza (s/d), tece-se algumas considerações que ajudam a situar as duas edições, pois em nenhuma das edições aparece a data de publicação. Segundo Arlindo Souza (s/d), a Editora Prelúdio foi criada em 1952, tendo como foco “livros de modinha musical, métodos de violão, métodos para datilografia, modelos de cartas para todos os fins — inclusive de amor —, livros de interpretação de sonhos, de piadas classificadas, livretos pornográficos e literatura de cordel” (Souza, 2006, p. 2). Na década de 1973, em função de uma crise financeira, esta editora pediu concordata, mas em seu lugar é fundada a Luzeiro Editora.

É importante ressaltar que a mudança de nome de Prelúdio para Luzeiro Editora denota uma mudança no rumo editorial, agora mais voltado para a literatura de cordel do que para os livros de modinha sertaneja. Souza (1996), por sua vez, não esconde sua preferência pelo cordel, ainda que se sinta atraído pelas modinhas sertanejas. O antigo nome da editora, ‘Prelúdio’, remetia a prelúdio musical, enquanto ‘Luzeiro’ remete a um termo comum no Nordeste, com o sentido de “algo que ilumina”, “foco de luz”. Não por acaso os principais consumidores de cordel em São Paulo eram nordestinos, e o nordeste era lugar onde se concentrava a outra parte de suas vendas.

O dicionário musical de Ricardo Cravo Albin¹¹⁸ informa que a publicação do primeiro método da dupla seria de 1959 na referida editora (Prelúdio). Mas, de novo, há outra reviravolta no nome da editora: Souza (2006) revela que “em 1981 a Luzeiro Editora se transforma em Editora Luzeiro”. Diante disso, a edição do *Método Prático para Viola* deve ser balizada em relação à Editora Luzeiro. A seguir apresenta-se a capa do método Tião Carreiro e Pardinho (figura 22)¹¹⁹.

FIGURA 22 - Capa do *Método para viola caipira*

Fonte: TIÃO CARREIRO, PARDINHO, 1976, capa.

Exceto pelas nítidas diferenças das capas que envolvem a foto da dupla Tonico e Tinoco, o conteúdo de ambos os métodos são idênticos. Sobre esta particularidade da capa, vale destacar o trabalho dos editores de atualizar a foto da dupla, visto que se trata de uma reedição. Seria mais verossímil que a foto da dupla fosse condizente com a idade, além do que se trata de outra editora. Essa estratégia de atualizar a foto da dupla, que ocupa cerca de 50% da capa, está ligada à ideia de atender ao mercado da música sertaneja, que, naquele período, já consumia revistas desse mercado de que a dupla era expoente. Vale lembrar ainda que

¹¹⁸ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>.

¹¹⁹ Para efeito de melhor compreensão da relação entre autor e obra, vamos utilizar os nomes artísticos das duplas caipiras ao invés dos seus nomes próprios.

Tonico tocava violão e Tinoco viola, todavia o nome da dupla faz referência ao gênero sertanejo que o método projetava.¹²⁰

Na ausência de uma escola de música que oferecesse ensino de viola e, por extensão, de um professor de viola que sistematizasse um método de ensino, caberia às duplas legitimarem-se com tal. Não necessariamente à dupla Tonico e Tinoco, mas a qualquer outra que fosse expoente da música caipira, pois o público-alvo pertencia a este segmento musical. Por isso a dupla Tião Carreiro e Pardinho estaria “autorizada” a publicar um método de viola. Não se trata de focar a autoria em Tião Carreiro, que de fato era o violeiro, mas na imagem da dupla.

Ainda que se pense que a viola caipira migrou do campo para a cidade e que foi passada de geração em geração entre as famílias que se mantiveram vinculadas aos seus costumes, foi sobretudo por meio das duplas caipiras que ocorreu o efeito multiplicador e sua representação no ambiente urbano. É incontestável que a disseminação da viola se deu partir do repertório das duplas, na figura do violeiro, e dos tocadores amadores espalhados que se miravam neles.

Antes de tecer considerações acerca do conteúdo musical dos métodos, é preciso dizer que o *Método para viola caipira*, de Tião Carreiro e Pardinho, é o mesmo *Método prático para viola*, de Tonico e Tinoco, exceto por cinco diferenças: o formato das páginas; duas folhas foram acrescentadas no de Tião Carreiro e Pardinho, que tem dezoito páginas; há algumas diferenças nos desenhos que ilustram o conteúdo explicativo. Quando é apresentado o braço da viola, o revisor, Mairiporã, agrupa cada ordem da viola; o texto da página 7, do método de Tonico e Tinoco, foi suprimido. Dessas diferenças, a que merece um comentário à parte são as páginas acrescentadas no dicionário de acordes — tonalidades em outras posições no braço da viola —, que exploram outras possibilidades de digitação dos mesmos acordes no braço da viola, o que produz sonoridades distintas.

Faz-se uma distinção dos métodos quando se usa alguma ilustração, mas entenda-se que está se remetendo aos dois métodos, por isso não se indica as páginas. A seguir, será mostrado o que esses dois métodos trazem da tradição oral e se neles se pode entrever referências aos métodos violonísticos. Ambos os métodos estão divididos em quatro seções:

¹²⁰ No início da década de 1960 *Tonico e Tinoco* já possuíam 16 anos de sucessos fonográficos e radiofônicos. Segundo Caldas (1977), foram lançados por Capitão Furtado em 1943 — em 1950 a dupla possuía o programa *Na beira da tua*, veiculado pela Rádio Nacional (Nepomuceno, 1999, p.306).

- Morfologia da viola (partes do instrumento e encordoamento)
- Digitação da mão direita e esquerda
- Afinação
- Dicionário de acordes

Cada uma dessas partes alude a um tópico de maneira concisa, ainda que esteja contido numa única página, ou numa ilustração. De fato, cada parte do método é bastante sintética, praticamente só há texto para explicar a afinação, e que não é extenso, tampouco detalhado. Assim, cabe às ilustrações cumprir a função do texto de representar o que se quer dizer. E isto vale para todas as partes do método. Como não há explicação teórica sobre harmonia, o que demandaria uma ampla concepção teórica de que os próprios autores não faziam uso, os acordes são mostrados em forma de desenho, como se demonstra adiante. Tais desenhos têm a proporção aproximada do tamanho real do instrumento.

3.4.2 A morfologia da viola

O método explora cada item individualmente, sendo que o primeiro dedica-se a apresentar algumas partes da morfologia da viola — nomenclatura das partes do instrumento: palheta, pinos, tarrachas, trasto, cravelhas, capotrasto, escala, braço, caixa sonora, ressonância, cavalete, bordo — em que já se pode sinalizar uma semelhança com os métodos de violão (figura 23).

FIGURA 23 - Nomenclatura da viola

Fonte: TONICO e TINOCO, 1959, p. 3

3.4.3 Digitação das mãos direita e esquerda

Nesta parte do método é interessante observar que os autores apresentam somente a digitação da mão esquerda. Quanto à mão direita, há somente um sinal (o) sobre o polegar, indicando o início do arpejo, no entanto não é sugerido nenhum sinal ou digitação para os demais dedos. Ou seja, não é especificado se o leitor deverá tocar todas as cordas com o

polegar ou se utilizará os demais dedos mão da direita em sequência: polegar (p), indicador (i), médio (m), anular (a), conforme a figura (24).

Conforme se pôde observar, os violeiros utilizavam, de maneira geral, os dedos polegar e indicador para a execução musical, somente no rasgueado os demais dedos da mão tocavam as cordas. Diferentemente do violão, a técnica de viola utiliza bastante o polegar em detrimento de outros dedos. Todavia, como será mostrado adiante, tem se difundido o uso dos dedos do mesmo modo que os violonistas, salvo pela digitação que preserva as singularidades da viola.

FIGURA 24 - Mão esquerda e mão direita

Fonte: TONICO e TINOCO, 1959, p. 5.

A ausência de sinais de digitação da mão direita pode ser analisada sob duas óticas: a primeira hipótese indica que a digitação poderia se dar somente com o polegar em todas as cordas, já que o método não se destina à música instrumental. Pode-se supor que no caso de Tonico e Tinoco, uma dupla de cantores, o método seria destinado ao repertório que saía nas revistas sertanejas. Assim acredita-se que o seu conteúdo tinha como meta dar condições para que o interessado pudesse acompanhar suas modas, toadas, cururu, etc. Além do que a música instrumental de viola, que nem era difundida, não se ajustava ao perfil da dupla.

A segunda hipótese seria a de que Tonico e Tinoco, como violeiros tradicionais, não incorporaram elementos da técnica violonística, que, entre outras peculiaridades, já utilizava como metodologia a nomenclatura para os dedos da mão direita: indicador, médio e anular — comum aos métodos de ensino musical, e igualmente no violão. Observa-se também que a unha do polegar da mão direita não é destacada. Mas é interessante notar que há uma nota para este dedo: “o sinal (0) que será encontrado no braço da viola, conforme demonstra o dedo polegar desta figura, indica início de arpejo”. Chama-nos atenção esta nota, pois a palavra arpejo aparece no lugar de dedilhar, mais comum entre a tradição oral quando dizem dedilhado, e também pelo fato de não ser mensurado o uso de dedeira que era um artefato muito comum entre os violeiros.

A digitação da mão esquerda (ver figura anterior) tem uma importante função para se montar o acorde no braço da viola, evitando assim o uso de dedos impróprios que poderiam comprometer a fluência da execução. No dicionário de acordes, que corresponde à maior parte do livro, houve realmente a intenção de digitar as notas correspondentes para cada dedo. E observando um dos extremos da ilustração, vê-se que é sugerida, com pequenos pontos, a digitação dos dedos da mão direita. Assim, para a mão esquerda, tem-se a seguinte digitação: o dedo 1 corresponde ao indicador e à pestana; o dedo 2 ao médio; o dedo 3 ao anular; e o dedo 4 ao mínimo.

Atualmente, a posição das unhas na mão direita é um recurso técnico utilizado pelos novos violeiros assim como pelos violonistas. E é bastante comum encontrar violeiros usando unhas sem suprimir a dedeira. Roberto Corrêa relaciona a técnica dos violeiros antigos aos seus ofícios: “(...) no polegar costumam usar dedeiras, na impossibilidade da unha ser utilizada, devido aos trabalhos do campo” (1983, p. 25). Este traço representará uma das principais interferências da escola de violão sobre a técnica de viola no momento em que violonistas começam a migrar do violão para a viola.

3.4.4 O encordoamento e a afinação cebolão em E

Sobre a afinação, deve-se destacar a relação entre a afinação cebolão em Mi maior e o encordoamento. Embora haja várias outras afinações que variam de uma região para outra, essa é a afinação característica da música caipira produzida no interior de São Paulo, região de onde vieram as duplas caipiras. Não apresentar as demais afinações indica que o método está enfocando a afinação característica da viola caipira que os violeiros e Tinoco (violeiro da dupla) utilizavam.

A seguir, apresenta-se o pentagrama que ilustra a relação do encordoamento de viola com o violão, acrescido do único texto explicativo sobre a afinação (figura 25):

ENCORDOAMENTO DA VIÓLA

DE CIMA PARA BAIXO

AFINAÇÃO EM MI (CEBOLÃO)

De cima para baixo
PRÁTICA

- 1º Afina-se a 5ª corda (LÁ)
- 2º Coloca-se o dedo no quinto trasto, e afina-se a 4ª corda (RÉ)
- 3º Coloca-se o dedo no quarto trasto, e afina-se a 3ª corda (SOL)
- 4º Coloca-se o dedo no terceiro trasto, e afina-se as duas 2ªs cordas (SI)
- 5º Coloca-se o dedo no quinto trasto, e afina-se as duas 1ªs cordas (MI)
- 6º Afina-se o SI, companheiro do LÁ, na altura (som) das duas 2ªs cordas (SI)
- 7º Afina-se o MI, companheiro do RÉ, na mesma altura das duas 1ªs cordas (MI)
- 8º Afina-se com o SOL, o MI especial (oitavado)

Feito isto, experimenta-se se o som da vióla em qualquer posição juntamente com o som da sanfona ou do violão. Se estiver falhando alguma nota, basta somente reafinar com cuidado o som da nota falha.

AFINAÇÃO EM MI

Com Sanfona (acordeon) ou Violão

- 1º Pede-se ao sanfoneiro ou violonista a nota SI, e afina-se a 2ª SI e a 5ª LÁ. Depois de afinadas,
- 2º Pede-se a nota MI, afina-se a 1ª MI e a 4ª RÉ. Afinadas estas,
- 3º Pede-se a nota SOL SUSTENIDO, e afina-se a 1ª MI, e a 3ª SOL, uma vez conseguido,
- 4º Pede-se a nota SI, novamente afina-se as duas 2ªs SI,
- 5º Pede-se novamente o MI, e afina-se as duas últimas 1ªs MI. Depois experimenta-se. Se estiverem falhando algumas notas dá-se um simples retoque, e pronto... Está afinada a sua vióla!...

FIGURA 25 - Afinação Cebolão em E

Fonte: TONICO, TINOCO, 1959, p. 6.

O que mais chama a atenção nesse tópico sobre a afinação cebolão em E e o encordoamento são os procedimentos de como afinar, pois se toma por base outros instrumentos — o violão e a sanfona (acordeom) — isto é, parte-se do pressuposto de que se conheça outro instrumento para auxiliar no momento de se afinar a viola. “Pede-se ao

sanfoneiro ou violonista a nota SI, e afina-se a 2ª Si e a 5ª LÁ” (Tonico e Tinoco, s/d, p. 6), traz o método no primeiro item dos procedimentos.

Tendo em vista a noção de dupla (ou parceiro), e diante do fato de ser um método que poderia ser utilizado por um iniciante, o interessado deveria de valer da colaboração de outro instrumento para afinar a viola. O método sugere duas maneiras de afinar, ambas cebolão em Mi: a prática, em que a referência é as cordas do violão, e a outra com o auxílio da sanfona (ou do violão).

Mas a relação entre a viola e o violão não pára neste pormenor, pois as cordas do violão de aço serviram durante algum tempo para encordoar a viola. “Antigamente”, como explica Braz da Viola (2008), expressão que deve ser entendida como um período em que não havia o encordoamento próprio para a viola, as cordas eram vendidas avulsas por meio de carretéis para que o violeiro montasse o seu jogo. Na época do lançamento do primeiro método (1959), comprava-se as cordas do violão correspondentes às da viola, que, em seguida, deveriam ser adaptadas, tal qual se prescreve no método (ver lado esquerdo da figura 25).

Para melhor compreender essa correspondência das cordas do encordoamento de violão no momento de se montar o da viola, observar a ilustração do método (figura 25), conforme o quadro¹²¹ a seguir:

Quadro 16

Encordoamento e Afinação Cebolão em Mi

Encordoamento de violão		Encordoamento de viola		Afinação Cebolão
corda	nota	Corda	nomenclatura	em MI
2ª	SI	2ª —	contra canotilho	SI
5ª	LA	1ª —	canotilho	SI
1ª	MI	2ª —	contra toeira	MI
4ª	MI	1ª —	toeira	MI
1ª	Mi	2ª —	contra turina	MI
3ª	Sol	1ª —	Turina	SOL

¹²¹ Como o encordoamento de viola é duplo, utilizaremos para simbolizar as cordas os sinais: corda grave (—), corda aguda (—). Embora o método não traga a nomenclatura das cordas da viola, optamos por mostrá-la no quadro.

2 ^a	SI	2 ^a –	requinta	SI
2 ^a	SI	1 ^a –	requinta	SI
1 ^a	MI	2 ^a –	prima	MI
1 ^a	MI	1 ^a –	prima	MI

Tomando por referência as cordas do violão, o método mostra a correspondência entre os dois encordoamentos, corda a corda. Hoje, não se conhecendo a história da evolução técnica do encordoamento para viola, à primeira vista, é possível não compreender as instruções do método ou incorrer numa interpretação equivocada dado que o texto explicativo não traz todas as informações.

Somente no método *A B C da viola e do violão* (1975), de Tonico e Tinoco, é que se encontra uma explicação de como se chegou ao encordoamento de viola a partir do violão. Na página 5 é apresentado um texto sobre o encordoamento da viola que, embora apareça com o subtítulo de “curiosidade”, trata de um tema bastante relevante para se compreender algumas particularidades da história do encordoamento no que diz respeito ao aprimoramento da qualidade do material (durabilidade e resistência), pois as cordas que vinham em carretéis quebravam com muita frequência, segundo Nelson Zeferino (2007)¹²²:

Desta forma, coloca-se no lugar do ‘bordão’ ‘LÁ’ de violão e o ‘SI’ também de violão.
 No lugar da ‘tuera’, coloca-se o ‘RÉ’ e o ‘MI’ do violão.
 No lugar do ‘Canotilho’, coloca-se o ‘SOL’ de violão e o ‘MI’ de violão-tenor.
 No lugar das duas ‘turinas’ coloca-se duas cordas ‘SI’ de violão e, no lugar das duas ‘primas’, coloca-se duas cordas ‘MI’ de violão.
 (...)
 Foi assim que, em 1945, nasceu o novo encordoamento da viola. (Tonico e Tinoco, 1975, p. 5).

Observando à esquerda dos pentagramas (figura 25), pode-se perceber que há dois erros que são reincidentes desde a primeira edição. Chartier (1990) chama a atenção para este fato, dizendo que há resíduos e imperfeições que podem acometer o texto “devido às condições de fabrico, apressadas e baratas” (1990, p. 130). Os erros concentram-se no terceiro par do encordoamento. O primeiro erro diz respeito à corda Mi do violão (terceiro pentagrama de cima para baixo), que é mantida em Mi, sendo que esta, na afinação cebolão em E, corresponde à nota Sol#. Outro equívoco aparece na seguinte instrução: “Coloca-se o dedo no quarto trasto, e afina-se a 3^a corda (sol)” (Tonico e Tinoco, s/d, p. 6). Novamente, no mesmo

¹²² Violeiro da dupla Nilson e Nelson, trabalhou na Rouxinol, fabricando cordas e hoje trabalha na fábrica da Fenison (Entrevista realizada em 2007).

par de corda, a nota correta deveria ser o sol#, ao invés de Sol natural. Para melhor entender, observar o quadro abaixo:

Quadro 17

Correspondências do encordoamento

Encordoamento de violão (cordas correspondentes)	Encordoamento de viola no 3º par (conforme o método, figura 25)	Encordoamento de viola no 3º par (Cebolão em E)
1ª corda – nota Mi	2ª corda – nota Mi	Sol# (oitava acima)
3ª corda – nota Sol	1ª corda – nota Sol	Sol#

Interessante observar que na afinação em que se sugere o uso de outro instrumento, sanfona ou violão, a nota vem grafada corretamente: “3º Pede-se a nota SOL SUSTENIDO, e afina-se a 1ª MI e a 3ª SOL” (figura 25).

Menos comprometedor que a afinação, atentando-nos para a capa do método editado em 1959 (figura 20), percebe-se que a palavra viola está acentuada — *vióla* —, erro de grafia que foi corrigido na impressão da editora Luzeiro (figura 21), mas se se observar sua primeira página a palavra “*vióla*” ainda persiste. Assim como no subtítulo da página 6, onde se lê: “Encordoamento da *vióla*”, e nas demais frases em que aparece o nome do instrumento.

Apesar de as tonalidades principais utilizadas pelos violeiros se valerem das cordas soltas, principalmente em E, a última parte do método é composta por um dicionário de acordes em todas as tonalidades. Segundo Roberto Corrêa e Braz da Viola, a afinação da viola estava condicionada ao canto. Assim, esticava-se a corda ajustando-a ao tom de voz do violeiro. O detalhe é que nem sempre o tom atingindo era o de E. Segundo esses dois novos violeiros, a afinação da viola de Tião Carreiro, por exemplo, oscilava bastante entre E ou Eb, às vezes D.

No rodapé da página é ilustrada a tonalidade de Mi maior, porém não há referência aos termos técnicos da linguagem musical — tônica, dominante e subdominante. Por extensão, os acordes (único termo musical que aparece ao lado do desenho) que acompanham recebem apenas o tratamento de 1ª, 2ª, 3ª, P/ 3ª (P = preparação, 3ª posição), que é uma terminologia comum dos violeiros (figura 26).

Em síntese, pode-se perceber que a afinação cebolão em E embasa-se no encordoamento de violão, em função do acorde designado na posição. Quando Tinoco (o violeiro) adaptou as cordas correspondentes do violão à viola, tinha-se como referência o Mi maior, ainda que não se tivesse à mão um diapasão. A referência era o acorde de E que poderia estar em alturas diversas.

FIGURA 26 - Acordes do campo harmônico de MI maior

Fonte: TONICO, TINOCO, 1959, p. 8.

Os acordes correspondentes a essa terminologia do método seriam, na tonalidade de Mi maior, respectivamente:

Quadro 18

Função harmônica dos acordes na tonalidade de E maior

Posição	Acorde	Função
1 ^a	E	Tônica
2 ^a	B7	Dominante
P/ 3 ^a	E7	Dominante individual de A
3 ^a	A	Subdominante

O que se pode depreender é que este primeiro impresso que se propõe ao ensino da viola é uma tentativa de suprir a falta de material de ensino dentro de um nicho de mercado editorial incipiente. Constata-se que o fato de Tonico e Tinoco figurarem por trás da publicação de um método de viola vincula o material à indústria cultural da música caipira, que até então não explorava o mercado editorial voltado para o ensino de viola devido às condições impostas pela cultura do instrumento no Brasil.

Embora não traga uma metodologia que habilite o leitor a tocar o instrumento, como se poderia supor a partir dos títulos do *Método para viola caipira*, de Tião Carreiro e Pardinho, e do *Método prático para viola*, de Tonico e Tinoco, apresentar a anatomia da viola e, principalmente, a afinação do instrumento e a digitação dos dedos para formar os acordes representou uma significativa contribuição para os candidatos ao instrumento. Como já mencionado, afinar a viola, ainda que seja uma noção elementar, foi para muitos iniciantes, até há bem pouco tempo, um drama.

Não abarcar uma metodologia de como aprender a tocar viola, contrariando o título do livro, dá-nos uma ideia de que é fornecido o mínimo ao interessado para se acompanhar os gêneros musicais caipiras tocados pelas duplas — afinação e acordes —, e para tanto se apóiam no “prático”, logo no título, “no simples” e “no fácil” da primeira página: “este método foi organizado de maneira simples e, será de prática fácil para aqueles que desejarem apreender a tocar viola [sic]” (Tonico e Tinoco, s/d, p. 1).

Possivelmente essa estratégia seja decorrente do fato de que o método esteja calcado na imitação, mais próximo, portanto, da transmissão oral. Daí o uso contínuo de figuras, cujo

tamanho pode ser considerado grande, e, em alguns casos, bem próximas ao tamanho natural. A reprodução do braço da viola é bem fiel em detalhes e em proporção ao tamanho real de uma viola (ver figura 26). Por outro lado, os textos são curtos e simplificados. No tópico relacionado aos acordes, não há texto descritivo ou teórico. O leitor deve reproduzir no seu instrumento a figura que representa a posição dos dedos da mão esquerda sobre cada casa do braço da viola.

Chartier deixa claro que o “leitor é, sempre, pensado pelo autor, pelo comentador e pelo editor” (1990, p. 123). Levando-se em conta que consumidores dos métodos são os adeptos e ouvintes da música sertaneja raiz, ou descendentes de migrantes rurais, esse formato do método nos alerta para um tipo de leitor que vai utilizar o método como uma receita, “para uma maneira de ler que não é de modo algum a das elites letradas familiarizadas com o livro, hábeis na decifração, dominando os textos no seu todo” (Chartier, 1990, p. 130)

Nem Tonico nem Tinoco possuíam formação teórico-musical sistematizada. Assim como a totalidade dos tocadores de sua geração, são remanescentes da tradição oral. Isso nos leva a crer que uma de suas características é a de ser um método de violeiros para violeiros. Pensando no contexto em que o método foi editado, cuja forma de se aprender pautava-se pela imitação de outro violeiro, existir um método já era por demais contrastante em relação à tradição, às vezes, sorrateira de aprender. Isso já demonstra outra dimensão da viola no espaço urbano e um distanciamento em relação às práticas estabilizadas anteriormente.

A reedição desses métodos seguidamente, lembrando que a primeira edição é de 1959, faz jus ao estado em que a viola permaneceu ao longo das décadas de 1960 e de 1970, quando é editado o método de Tião Carreiro e Pardinho. Ainda que fosse uma cópia do método de Tonico e Tinoco, a estratégia do editor de manter uma dupla de sucesso na capa de um método — com o acréscimo de que o violeiro Tião Carreiro já era consagrado como o “inventor” do pagode de viola — demonstra que a música de viola rivalizava com a música sertaneja, que se “desvirtuava” para as influências da jovem guarda.

Antes de encerrar este primeiro momento da produção dos métodos dos violeiros — que, em verdade, restringe a apenas um, conforme se demonstra —, foi lançado o *A B C da viola e violão*, de Tonico e Tinoco, conjugando os dois instrumentos. Logo na introdução, lê-se que a “dupla coração do Brasil”, como eram chamados, coloca “ao alcance de todos, os seus vastos conhecimentos de exímios executantes de viola e violão, preparando

carinhosamente este trabalho de ensinamento prático desses instrumentos de uma forma simples e objetiva” (1975, p. 3).

Sobre este método tem-se que frisar algumas diferenças em relação ao *Método prático de viola*: na capa (ver a seguir), a inclusão do violão na segunda metade e o fato de somente os acordes das tonalidades mais utilizados pelas duplas permaneceram (o método anterior trazia todas as tonalidades). Essas mudanças (ou complementos) no conteúdo dão a entender que houve uma revisão dos trechos que se apoiavam em textos bastante coloquiais, o que, em certa medida, condiz com o público alvo. Na parte de afinação, os editores trazem as informações sobre a história do encordoamento, e as afinações que são utilizadas pela viola noutras regiões. Mas o texto continua não muito claro, sobretudo porque ainda toma o violão como referência na hora de sugerir a afinação da viola.

Vale destacar que, na década de 1980, Tinoco criou na cidade de Maringá (PR) a fábrica de violões e viola *Instrumentos Musicais Brasília*, editou o *A B C da viola e violão* separadamente, como *Método simples para viola* (figura 27), e o *Método simples para violão*. Em ambos, foi omitido aquilo que se acrescentou ao *Método Prático Para Viola*, de 1959: afinações usadas nas diversas regiões; curiosidades. No já simplificado método, do que estava posto, — a afinação, a morfologia e a nomenclatura das cordas — foi mantida somente a capa, com algumas modificações na cor do desenho e na digitação dos dedos das mãos, além do dicionário de acordes.

FIGURA 27 - *Método simples para viola*

Fonte: TINOCO, s/d., capa.

Pode-se concluir que o primeiro método, *Método prático para viola* (1959), de Tonico e Tinoco, manteve praticamente a mesma edição durante 16 anos, além de servir de

“molde” para o *Método para viola caipira*, de Tião Carreiro e Pardinho. É possível afirmar ainda que este método saiu de catálogo em função do fechamento da Editora Luzeiro. Mesmo que apresentando algumas inovações em relação ao método anterior, as alterações em o *A B C da viola e violão*, efetivamente, em termos de conteúdo, são pouco representativas, pois se mantém a mesma estrutura: morfologia, nomenclatura e afinação, cebolão em E.

Além disso, é mantida a mesma relação do método com os violeiros: sem fazer uso de texto, a transposição para o suporte de papel é fiel àquilo que se pode simbolizar graficamente, daí o uso acentuado de ilustrações. Se na tradição oral observava-se e reproduzia-se o memorizado, com base na imitação do que o outro violeiro fazia, nesta fase dos impressos, o violeiro reproduz visualizando o impresso sem necessariamente precisar saber qualquer conteúdo teórico. Cabe acrescentar que, contrariando as expectativas do mercado editorial atual, o *A B C da viola e violão* ainda continua sendo vendido.

Por último, esse histórico do mercado editorial de ensino de viola mostra o quão a viola caipira (e o seu ensino) estiveram à margem da dinâmica das transformações socioculturais e também educacionais. À essa época, 1959, já haviam métodos de violão produzidos nacionalmente, além dos métodos importados (Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, Emilio Pujol) que circulavam desde meados dos século, conforme Bartoloni (2000). A principal diferença desses métodos em relação aos de viola está no tipo de material musical e no público consumidor — estes eram grafados em partitura, portanto destinados a um músico que lia música. Pôde-se perceber que as duplas caipiras servem de referência para a elaboração e, por conseguinte, para a comercialização de tais métodos. Outro aspecto relevante diz respeito à tentativa de se organizar o primeiro material destinado ao ensino de viola, no qual já se pode observar referências aos métodos de violão.

3.5 Os métodos dos professores de viola

Somente na década de 1980, com a intervenção dos novos violeiros (professores de viola) no meio educacional é que vai se dar a guinada no setor editorial de métodos de viola caipira. A possibilidade de ministrar oficinas e cursos de viola em instituições requereria a necessidade de se elaborar um material de ensino, que posteriormente poderia vir a se constituir em métodos. Com efeito, tentar sistematizar a técnica e a metodologia para o ensino

de viola foi um esforço individual de todos aqueles que começaram a ministrar aulas pioneiramente. “Eu tenho o meu método”, ainda é uma frase utilizada entre os professores de viola, exatamente em função do contexto do ensino e do próprio autodidatismo. Acresce que, apesar das dimensões da escolarização, não houve discussões amplas sobre o tema.

Percebe-se, ultimamente, devido às formações musicais dos novos violeiros, que o processo de migração de um instrumento para outro tende a provocar a hibridização da técnica da viola. Por meio da escuta do atual repertório instrumental, é possível notar diferenças na qualidade do som, e quando se observa as técnicas dos novos violeiros, nota-se as influências da técnica de violão. Verifica-se que a influência violonística está se espalhando rapidamente diante do fluxo intenso de músicos que estão incorporando a viola caipira, e difundindo-se por meio de suas performances ou produções culturais (impressos, CDs e *sites*).

Mais bem estruturados que em outras épocas, devido à sistematização de diversos cursos de violão em território nacional, fenômeno que se reflete num apuramento técnico-musical diferenciado, nota-se que a técnica de viola, ao institucionalizar-se, caminha para o que se pode chamar de técnica de viola contemporânea. Interessante destacar que essa técnica, que está se cristalizando entre os tocadores, mantém a da viola caipira como base (o repertório da tradição oral da região centro-sul do país), juntamente com o repertório de vários dos gêneros e estilos da música popular e erudita.

A fim de averiguar aspectos significativos da técnica de viola caipira, técnica que vem se constituindo a partir dos métodos elaborados pelos professores, dentre os oito mapeados no capítulo anterior, selecionou-se três para a análise. Não se pretende fazer uma análise exaustiva de cada um, mas apontar as particularidades técnicas desses métodos. Utilizou-se como critério para a seleção aqueles métodos que foram citados por outros professores de viola ou que são utilizados em programas de cursos, sejam de extensão ou oficinas, sejam nas escolas de música. Outro critério foi selecionar os materiais a partir do ano de publicação. Enfim, selecionou-se os seguintes métodos: *A Viola caipira: técnicas para Ponteio* (1992), de Braz da Viola; *Estudo Dirigido* (1998), de Rui Torneze; *A arte de pontear viola* (2000), de Roberto Corrêa.

Em *A Viola caipira: técnicas para Ponteio* (1992), percebe-se que Braz da Viola elaborou um material condizente com o mercado que ainda era composto principalmente por poucos tocadores que liam música. O próprio autor, um autodidata, não utiliza em seus

métodos a notação tradicional em partituras. Neste seu primeiro método, são elencados os seguintes tópicos: a anatomia da viola, nomenclatura das cordas, como afinar a viola, o preparo da viola, sistema de cifragem, o preparo da mão direita, exercícios para a mão esquerda, escalas duetadas, técnicas de ponteio para a mão direita, pequeno dicionário de acordes (simplificado), dicionário de acordes. Afora os exercícios práticos (exercícios para a mão esquerda, escalas duetadas, técnicas de ponteio para a mão direita) e o “preparo da mão direita”, que serão analisados mais à frente, este material é basicamente um método que ainda guarda semelhanças com os métodos de viola de Tônico e Tinoco, ou de Tião Carreiro e Pardinho, justamente em função da tradição oral e do estágio em que se encontrava o ensino do instrumento.

O *Estudo Dirigido*, de Rui Torneze (1998), por sua vez, é um material bastante diferente em relação ao anterior, dado o uso da notação musical. Seu conteúdo abarca quatro temas: o primeiro está ligado à parte técnica do instrumento (postura, postura das mãos, digitação e afinações, notas explicativas, notas produzidas no braço da viola caipira, e estudos de 1 a 10); o segundo (“músicas soladas”) é voltado para o repertório instrumental, com músicas transcritas do violão clássico para a viola e arranjos de peças do cancioneiro sertanejo; o terceiro assunto (músicas pra acompanhamento) é dedicado ao repertório de música sertaneja raiz; o quarto é relacionado a um sumário de acordes. Apesar de não discriminado no texto, há uma parte dedicada à formação de acordes e tonalidades do modo maior e menor.

Em *A arte de pontear viola* (2000), de Roberto Corrêa, encontra-se um extenso trabalho no qual se apresentam vários aspectos da cultura musical da viola caipira, que abrangem a história do instrumento, o estudo dos gêneros musicais e de exercícios para a técnica. Para tanto, este trabalho está dividido em duas partes: parte especulativa e parte prática, inspirando-se na obra de Manuel da Paixão Ribeiro, *Nova arte de pontear viola* (1789), que se encontra assim dividida.

Na parte especulativa, descreve: a viola (do tamanho e das partes, das afinações no Brasil – afinações na região interiorana centro-sul; afinações na região nordeste, afinações no litoral sul –, do encordoamento, da entonação, do tocador); em seguida dedica um tópico à viola de cocho, e por último, à música caipira (da música tradicional, do estilo das duplas e dos criadores, da continuidade). A parte prática pode ser subdividida em quatro seções: acompanhando o método (apresentação, de como estudar, da escrita musical para a viola, do

uso do CD, da afinação em Ré); mecânica das mãos (mão esquerda, mão direita, mão direita e mão esquerda); acompanhamento (álbum de acordes); ritmos da música caipira: referências e práticas (cateretê, cururu, toada, arrasta-pé, família da mazurca, família do batuque, moda campeira, guarânia, rasqueado, polca, cana verde, querumana, xote, pagode-de-viola); estudos progressivos.

Dentre os três métodos de viola que se analisou, somente o de Roberto Corrêa traz as referências bibliográficas, em cuja lista aparecem nomes de alguns destacados violonistas: Mario Rodrigues Arenas, *La escuela de la guitarra*; Emilio Pujol, *La escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires (Vol. I); Abel Carlevaro, *Serie didáctica para guitarra*. Rui Torneze¹²³, entrevistado durante a pesquisa, informa que foi muito influenciado pelo violão erudito:

(...) quando eu tinha 14 anos eu tocava peças de Bach de frente pra trás, de trás pra frente. Aos 14 (ou 15) anos eu já tocava umas 40 peças decoradas no violão. Nessa época, você não tinha professor. Era tudo autodidata. Eu sempre estudei por muitos livros. Eu estudei pelo Henrique Pinto, Maria Livia São Marcos, Manoel São Marcos, Isaias Savio, Francisco Tárrega, Carulli, Dionísio Aguado, Emílio Pujol. (TORNEZE, 2006).

Desta lista de professores, vários dos mencionados, especialmente por Rui Torneze, pertencem à história do violão no Brasil, bem como à história dos métodos. Indiretamente, os autores citados por Roberto Corrêa também remetem aos professores da escola violonística brasileira, a começar por Isaias Savio que, por sua vez, liga-se àqueles citados por Rui Torneze. A partir de alguns parâmetros da técnica violonística, identificados nos métodos de viola, serão apresentados a seguir elementos da técnica de viola caipira: a morfologia do instrumento, as posições do corpo, a mão direita (posição da mão, nomenclatura dos dedos, unha) e a esquerda (posição da mão, nomenclatura dos dedos).

3.5.1 Morfologia da viola

Nos métodos, um dos primeiros tópicos explorados é o da morfologia da viola¹²⁴, conforme aparece no livro de Roberto Corrêa (figura 28).

¹²³ Entrevista realizada na cidade de São Paulo, em 26 de junho de 2006.

¹²⁴ Rui Torneze (1998, p. 10).

1. Cravelha ou cravilha, 2. Pestana ou trasto zero, 3. Trasteira, espelho, palheta ou escala, 4. Castanha ou pé do braço, 5. Aro, faixa lateral, cinta ou ilharga, 6. Cravelhal, cravelheira, palma ou cabeça, 7. Trasto, tasto ou ponto, 8. Casa, 9. Boca ou abertura, 10. Cintura ou enfrangue, 11. Cavalete, 12. Pinho, 13. Contracavalete ou espinha, 14. Tampo ou texto sonoro, 15. Cordas, 16. Braço, 17. Bojo superior, 18. Bojo inferior, 19. Fundo, costas ou texto de baixo, 20. Roseta, 21. Furo

FIGURA 28 – As partes da viola

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 31

3.5.2 Posições do corpo e da viola

No “Método de iniciação ao violão”, Henrique Pinto afirma que “(...) para qualquer instrumento, existem as posições que caracterizam uma execução mais fácil e o instrumento se adapte perfeitamente às formas anatômicas do corpo humano”. (1978, p. 9). Somente no método de Rui Torneze (1998) há fotos que enfatizam a posição do corpo e a forma como segurar o instrumento. A particularidade da posição da viola caipira é que, em relação ao violão, este autor considerou as posições dos violeiros da tradição oral. Assim, em três posições, este professor busca mostrar ao estudante as formas de como a posição do corpo pode se acomodar junto ao instrumento. Numa das posições (figura 29), ainda que não esteja usando nenhum objeto de apoio para o pé da perna esquerda — os violonistas usam um banquinho ou um suporte apoiado sobre a perna esquerda —, o que o autor quis apresentar foi a posição da viola em relação ao corpo.

FIGURA 29 - Posição clássica

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 12

Em geral, os violonistas concertistas apoiam o violão desta forma, quase nunca sobre a perna direita, conforme reza a técnica de Francisco Tárrega¹²⁵. Na próxima ilustração, posição à vontade, a viola está apoiada sobre a perna direita, que se encontra cruzada sobre a esquerda (figura 30).

¹²⁵ Francisco Tárrega foi professor Josefina Robledo e de Emilio Pujol (que escreveu *La escuela razonada de la guitarra*, sistematizando sua técnica). Lembrando que Josefina Robledo foi umas das primeiras professoras de violão no Brasil em meados do século XX, e Pujol foi professor de Isaias Savio.

FIGURA 30- Posição do corpo e da viola

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 12

Mudando a posição da viola, colocando-a sobre a perna direita, Rui Torneze (1998) sugere uma forma de apoio para o instrumento que não se compromete com a escola violonística clássica. Todavia, por meio da foto, pode-se perceber que a colocação do braço sobre a ilhargia (parte mais larga da viola) e a disposição da mão se mantêm ajustada à sua concepção de como posicionar os membros. A terceira posição é a “posição folclórica”, em que a viola pode estar ainda mais inclinada, bem junto à cabeça (figura 31), aproximando da maneira de segurar o instrumento comumente utilizada pelos músicos das duplas caipira.

FIGURA 31 - Posição inclinada

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 12.

Há que se ressaltar: em nenhuma das posições sugeridas o autor apresenta aquela que considera a correta e também não comenta sobre vantagens e desvantagens em relação às mesmas.

3.5.3 A mão direita

A mão direita é um assunto bastante complexo na técnica de viola devido às suas cordas duplas e à sutileza dos ritmos da música sertaneja raiz. Isso quer dizer que a posição da mão está diretamente ligada à homogeneidade do ataque dos dedos sobre as cordas. Como atualmente se usa muito o arpejo nas músicas instrumentais, é preciso muito cuidado por parte do executante para que o som das cordas esteja equilibrado, isto é, todas soando juntas. Na técnica de violão, por sua vez, este assunto recebeu a atenção de vários professores que elaboraram extensos exercícios. Abel Carlevaro, um dos autores citados por Roberto Corrêa,

dedicou dois livros para tratar, respectivamente da mão direita e da mão esquerda¹²⁶, cujos exercícios tratam minuciosamente vários aspectos do movimento das mãos e dos dedos, procurando tornar tais movimentos conscientes ao músico.

Tomando por base o método de Henrique Pinto, é possível encontrar uma abordagem para a mão direita e esquerda semelhantes à de Carlevaro, embora menos abrangente. Sobre este tema, Henrique Pinto chama a atenção sobre a influência da Escola de Tárrega sobre os professores, tecendo algumas considerações de como trabalhar a técnica de ambas as mãos. Pensando a partir da escola violonística, os professores de viola estudam a mão direita e a mão esquerda separadamente. A seguir, demonstra-se a posição da mão e dos dedos em relação às cordas do instrumento (figura 32).

FIGURA 32 - Posição da mão direita

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 13

Nesta fotografia (figura 32), também se pode notar que no dedo polegar não há dedeira; todos os dedos utilizam unhas. A dedeira, que já fora tradicional e característico entre os violeiros, hoje é bem menos utilizada em função do uso de unhas¹²⁷.

3.5.4 Nomenclatura dos dedos da mão direita

¹²⁶ Técnica de La mano Izquierda (s/d) e Técnica de La mano derecha (s/d)

¹²⁷ Este assunto será estudo à frente.

Com o uso sistemático e a ampliação do número de dedos da mão direita para tocar o instrumento, tornou-se preciso utilizar uma nomenclatura: polegar (p), indicador (i), médio (m), anular (a). Essa nomenclatura é convencional entre os instrumentos, no entanto, não se trata de uma atribuição específica dos violonistas, mas possivelmente extraída dos métodos de violão. Roberto Corrêa (2000) atribuiu um sinal ao dedo mínimo (q) que ele utiliza nos rasgueados, o que representa uma singularidade. (figura 33).

FIGURA 33 - Digitação da mão direita

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 125.

O fato de o método apresentar a digitação da mão direita (p), (i), (m), cria outras condições para a execução técnico-musical, o que se faz refletir na interpretação e, principalmente na possibilidade de tocar músicas instrumentais. Pode-se afirmar também que essa nova digitação sugerida pelos professores é uma das contribuições importantes para a concepção de viola, pois se observa que tal recurso é predominante entre os tocadores que estudam o instrumento.

Segundo Corrêa (2008)¹²⁸, as digitações mais comuns entre os violeiros da tradição pesquisados por ele poderiam ser resumidas em duas: polegar e indicador e/ou polegar e médio. No *Método prático de Tônico e Tinoco* observa-se que não há sugestão de digitação da mão direita, o que dá a entender que o método é orientado para cumprir a função musical de instrumento acompanhador. Neste caso, o método se ajusta mais à técnica de rasgueado, o que era comum entre as duplas caipiras, posto que nem todos solos de viola exigiam extrema perícia.

¹²⁸ Entrevista em 24 de junho de 2007.

O que importa perceber sobre a digitação é que essa nomenclatura auxilia o professor no momento de tratar de uma dificuldade técnica em algum dos dedos ou para sugerir o uso de um dedo em vez de outro para facilitar a execução. Essas duas situações são determinantes para que o aluno consiga executar a música de maneira fluente, posto que na música instrumental há outros rigores interpretativos que são articulados no momento da performance.

3.5.5 As unhas

Atualmente, as unhas da mão direita (figura 34), um recurso técnico a mais junto com a digitação, já constitui um recurso amplamente utilizado por grande parte dos tocadores, mas que ganhou uma sistematização mais rigorosa apenas com os novos violeiros. Pode-se dizer que se trata de um recurso interpretativo importante na medida em que permite outra articulação dos dedos sobre as cordas do instrumento¹²⁹.

FIGURA 34 - Unha da mão direita

Fonte: VIOLA, 1997, p. 14.

Até o surgimento dos novos violeiros, pode-se dizer que a unha não era comumente difundida entre os violeiros, mas hoje é uma tendência, e está diretamente relacionada com o tipo de música que está sendo produzida. Roberto Corrêa (1983) relaciona o fato de não se

¹²⁹ O uso de unhas será tratado logo a seguir.

usar unha pelos violeiros antigos aos ofícios por eles desenvolvidos no trabalho rural. O fato é que, mesmo no ambiente urbano, os violeiros seguiram a tradição de não usar unha de maneira sistemática. Como dito anteriormente, as músicas instrumentais exigem maior sutileza interpretativa, tornando o uso da unha detalhe importante para equilibrar a sonoridade musical, seja para timbrar, arpejar ou solar.

Na figura (35), Braz da viola demonstra o ataque da unha em relação à corda, porém ilustra um dos diversos ângulos possíveis formado entre unha e corda.

FIGURA 35 - Ataque da unha sobre a corda

Fonte: VIOLA, 1997, p. 14.

3.5.6 Mão esquerda

A mão esquerda, assim como a direita, recebe uma abordagem específica. Recorta-se aqui a figura *mão esquerda* que ilustra o método *A arte de pontear viola*, de Roberto Corrêa. Neste método, segue-se o padrão utilizado para qualquer instrumento: indicador – dedo 1; médio – dedo 2; anular – dedo 3; mínimo – dedo 4 (figura 36).

FIGURA 36 - Digitação dos dedos da mão esquerda

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 97.

Nas duas figuras que se seguem (figura 37 e 38), extraídas do método de Rui Torneze (1998), pode-se observar a posição da mão esquerda e também do polegar em relação ao braço da viola. Nesta foto, apresenta-se a posição dos quatro dedos sobre o braço, tendo ao fundo o polegar.

FIGURA 37 - Posição da mão esquerda

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 13.

FIGURA 38 - Posição do polegar esquerdo

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 13.

É importante reparar que há uma preocupação em mostrar que este dedo tem um ponto de apoio, portanto não deve subir acima do braço. Na primeira figura, a falange do dedo ocupa o ponto central do braço. Essa posição do polegar, que nem sempre não é observada pelos violeiros, é tratada com extremo cuidado pelos violonistas.

3.5.7 Escrita musical

Cumpramos reiterar que a escrita musical é uma das grandes inovações disseminadas pelos novos violeiros e professores de viola considerando-se o histórico da tradição oral do instrumento. Em função da grande demanda de tocadores que não leem música e da necessidade de se introduzir uma nova forma de aprender por meio de um método, alguns autores utilizaram um sistema duplo de notação: a partitura e a tablatura (TAB) sobrepostas, como se pode perceber na figura (39) de Roberto Corrêa (2000).

FIGURA 39 - Partitura de viola e tablatura

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 173.

A escrita musical para viola caipira conserva características similares à utilizada na escrita para o violão, ainda que este tenha cordas singelas. No caso da viola, que possui cordas duplas, as notas devem ser grafadas tomando-se o seguinte cuidado: para os dois primeiros pares que estão em uníssono, grava-se uma única nota. Para o terceiro, quarto e quinto pares, que estão em relação de oitava, grava-se somente a nota mais grave. A nota oitavada correspondente à outra corda, apesar de não estar escrita, fica subentendida, salvo se vier indicado na partitura que se deve tocar somente a nota aguda do par.

A seguir, apresenta-se a notação musical da viola (figura 40), em que serão utilizados dois pentagramas: no primeiro, como as notas aparecem na partitura musical e, no segundo, como elas soam:

Escreve-se

Soa

FIGURA 40 – Notação musical da viola

Rui Torneze (1998) utiliza somente a partitura. No primeiro método de Braz da Viola, não há tablatura nem partitura, porém trata-se de um dos poucos que se valerá somente da tablatura. A partir do *Manual do violeiro* (1998), Braz da Viola recorre também a um CD,

que vem em anexo ao método, funcionando como uma ferramenta de apoio no qual o autor explica os procedimentos a serem seguidos pelo tocador.

Uma das características de alguns métodos de viola é trazer em anexo, em mídia digital (CD), a partitura ou a tablatura, para os leitores que não sabem ler música. Para Corrêa, as gravações “revelam detalhes e nuances, na execução da peça, que não são escritos” (Corrêa, 2000, p. 90). Entre os impressos que são acompanhados de CD, pode-se citar: *Manual do violeiro* (1998), de Braz da Viola; *A arte de pontear viola* (2000), de Corrêa, e também os álbuns de composições *Viola brasileira e suas possibilidades* (2001), de Fernando Deghi; *Viola instrumental brasileira*, de Andréa Carneiro de Souza (2005); e o de arranjos de *Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas*, de João Paulo Amaral Pinto (2009).

Mas, se a edição do impresso pretende transferir as práticas do oral para o escrito, a realidade mostra que o número de tocadores que não possui formação teórico-musical representa uma parcela expressiva do público-alvo, já que o número de novos violeiros ainda é menor. Diante da heterogeneidade do mercado, o CD cumpre a função de complementar aquilo que não se pode inserir no impresso. Ademais, o envolvimento cada vez maior de violeiros no mercado do ensino, também interessados em adquirir o material como recurso metodológico, torna o CD mais uma ferramenta de amparo ao ofício de professores de viola.

No *Manual do violeiro*, Braz da Viola (1998) apresenta, em quadros, o que ele chamou de “gráfico de alguns ritmos”, que funciona como um índice temático dos ritmos a serem estudados, além de uma pequena bula com alguns símbolos, mas não há texto, portanto não se exige do leitor domínio teórico. Os procedimentos de execução são totalmente detalhados no CD. Em *A arte de pontear viola*, Roberto Corrêa (2000), para cada gênero, apresenta, primeiro no pentagrama, a célula rítmica mais utilizada pelos violeiros e, em seguida, suas variações ilustradas com alguma obra de referência. Assim, cada faixa do CD corresponde a um gênero escrito em forma de partitura e tablatura.

3.5.8 A sinalização dos efeitos

Em função da pouca afeição dos tocadores de viola em relação ao conhecimento teórico, os autores dos métodos inserem nos materiais sinais gráficos tradicionais da escrita musical. Mas há casos em que, conforme explicou Roberto Corrêa (2007), há a necessidade de criar sinais específicos para a representação da viola. Segundo esse autor, ao sistematizar

algumas técnicas, é preciso nomeá-las, porém apoiando-se nos termos da tradição, adequando-os ao contexto e definindo tecnicamente o significado de cada um.

No subitem “Sinalização de efeitos”, por exemplo, Roberto Corrêa introduz um conjunto de cinco figuras que exploram uma técnica utilizada entre os violeiros e que pode ser chamada de ‘matar o som’, ‘som rasgado’. Para classificar as diferentes variações desta técnica, por exemplo, o autor denominou três tipos: matada percutida, matada seca, matada rasgada, sendo que para cada uma houve a necessidade de se criar uma simbologia específica para representá-las na partitura. De maneira geral, a matada consiste no uso da mão direita para apagar ou interromper a vibração das cordas, cortando o som (ou matando som); na sequência, tange-se novamente as cordas, produzindo efeitos rítmicos.

Para exemplificar, Roberto Corrêa ilustra a matada percutida, que consiste no apagamento do som das cordas da viola com a mão direita fechada, percutindo-as (batendo-se). A mão, o dorso dos dedos e as unhas, ao atingirem as cordas ou a madeira do instrumento, produzem um ruído que tem efeito rítmico sobre a música. Nestas duas imagens que seguem, a mão direita, antes de atingir as cordas, está suspensa e fechada; em seguida, já se encontra sobre as cordas (figura 41).

FIGURA 41 - Matada percutida

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 86.

3.5.9 Exercícios da técnica de viola caipira

Nos três métodos analisados, encontram-se diversos exercícios destinados ao aprimoramento da técnica instrumental, posto que um dos focos dos cursos é a música

instrumental. Apesar de esses métodos trazerem abordagens comuns a vários temas, há tópicos que guardam particularidades na maneira de conceber a técnica e a metodologia para o ensino de viola caipira. Começando por Braz da Viola, cumpre destacar três exercícios: o exercício para a mão esquerda (para independência dos movimentos dos dedos), a “escala duetada” e a “técnica para ponteados de viola”.

O exercício para mão esquerda, bastante utilizado por violonistas e guitarristas, vem sendo adaptado à técnica de viola com a finalidade de proporcionar aos dedos maior independência de movimentos. Tal exercício consiste na coordenação de movimentos sequenciados dos dedos da mão esquerda ao longo das cordas, sendo que, para cada articulação do dedo da mão direita (i ou m), deve-se articular um dos dedos da mão esquerda. Para cada sequência, é possível fazer 6 variações diferentes. Começando com o dedo 1, tem-se a seguintes séries: 1234, 1243, 1324, 1342, 1423, 1432; por sua vez, começando com o dedo 2, outras seis combinações (2134, 2143, 2314, 2341, 2413, 2431). A título de ilustração, apresenta-se a primeira sequência (1234) proposta por Braz da Viola (figura 42) a partir de um desenho que representa o braço da viola:

FIGURA 42 - Exercícios de mão esquerda - 1234

Fonte: VIOLA, 1992, p. 17

Nesta sequência (da esquerda para a direita), deve-se articular o primeiro par de corda com o indicador da mão direita, posicionando o dedo 1 na casa 1. Em seguida, com o dedo médio, articular o dedo 2 na casa 2, e assim sucessivamente até o dedo 4. Colocados todos os dedos da mão esquerda no primeiro par de corda, deve-se mudar para a corda seguinte, retomando a série. Seguindo este modelo, vai-se mudando a sequência.

Conforme apresentado no capítulo I, a escala duetada (em terças ou sextas paralelas) faz parte do idioma da viola caipira, aparecendo com frequência no repertório da música sertaneja raiz. Tais escalas podem ser realizadas combinando dois pares de cordas, tendo como fio condutor o movimento ao longo do braço do instrumento sobre as mesmas cordas. De acordo com a proposta de Braz da Viola, a escala foi pensada para os tons das cordas soltas (neste método usa-se Mi maior, mas em caso de a afinação ser em Ré maior, segue-se o mesmo procedimento). Para executar a escala, Braz da Viola criou o seguinte estratagema (figura 43):

FIGURA 43 - Escala Duetada

Fonte: VIOLA, 1992, p. 17

Desta forma, a primeira coluna (P, P, I) corresponde aos dedos da mão direita; a segunda (1,3,2), aos dedos da mão esquerda, e as setas, por sua vez, ao sentido do movimento dos dedos. Neste exemplo, em que são articulados os pares de cordas (1º par, 3º par, 4º par), a escala duetada deve ser assim executada, conforme sugestão do autor: a primeira batida com o polegar no 4º par (↓); a segunda batida com o indicador no 1º par (↑); a terceira batida no 3º par (↓) com o polegar¹³⁰. Para cada posição na escala, o autor sugere fazer estes movimentos e, em seguida, avança-se até o fim do braço e depois volta ao começo da escala. A partir dessa concepção, Braz da Viola explora outras combinações de pares de cordas, e também dos dedos da mão direita.

Para Ivan Vilela (2010), as escalas duetadas, pensadas por Braz da Viola, sintetizam de maneira muito própria o jeito tradicional de tocar viola caipira. Ao propor este estudo, sob uma visão horizontal do braço da viola, o aluno explora todo o braço do instrumento, enquanto realiza a escala com dois dedos e dois pares de cordas. Nessa perspectiva de estudo, as escalas duetadas diferenciam-se da abordagem de estudo do violão, que, para o aluno

¹³⁰ (↓) – movimento descendente, (↑) – movimento ascendente

iniciante, limita-se às primeiras três casas do instrumento, para depois ampliar o número de casas.

Para o estudo de ponteios, técnica muito característica da viola caipira, que o autor chamou de “técnicas para ponteado de viola”, usa-se o mesmo esquema de representação das escalas duetadas, criando inúmeras variações de digitação para a mão direita, enquanto a mão esquerda realiza a escala (figura 44).

FIGURA 44 - Ponteio

Fonte: VIOLA, 1992, p. 17

Rui Torneze (1998), por sua vez, procura desenvolver, em uma sequência de dez exercícios progressivos, uma metodologia aplicada a noções básicas de música. O primeiro exercício, por exemplo, destina-se ao aprendizado da pulsação da mão direita sobre as cordas, articulando os dedos indicador e médio (i, m), enquanto pulsa-se com as cordas soltas. Aqui também se pode notar a referência à metodologia de ensino da técnica violonística (figura 45), conforme aparece nos primeiros exercícios do método de Henrique Pinto (1978).

FIGURA 45 – Cordas soltas

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 17.

Em seguida, o autor propõe a execução de uma escala cromática (figura 46) que vai do primeiro ao quinto par de corda. Neste exemplo, ilustra-se somente o primeiro par, porém o exercício completo abrange todos os pares de corda.

FIGURA 46 – Escala cromática

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 17.

A partir do exercício três, o autor sugere uma sequência de arpejos no qual se explora também a técnica de ponteio (figura 47).

FIGURA 47 - Ponteio

Fonte: TORNEZE, 1998, p. 18.

Em *A arte de pontear viola* (2000), na parte prática do método, Roberto Corrêa também desenvolve vários exercícios para as mãos, divididos em: mecânica das mãos; acompanhamento, ritmos da música caipira: referências e práticas; estudos progressivos. Todos os exercícios são acompanhados de partitura (com tablatura) e áudio (para cada fase dos exercícios, há uma gravação em áudio correspondente de modo a atender a diversidade dos leitores). A mecânica das mãos é pensada visando-se o desenvolvimento técnico e a coordenação das duas mãos a partir de exercícios rítmicos e progressivos.

Para a mão direita, há vários exercícios técnicos com finalidades específicas que trazem as sugestões metodológicas do autor para obtenção de melhor resultado do exercício: de soltura, destinado ao relaxamento dos dedos da mão enquanto se articula o toque à corda; de independência, com a finalidade de dar consciência aos movimentos dos dedos de modo que o movimento de um não interfira no do outro; de velocidade, voltado, como o próprio título sugere, para a aquisição de agilidade motora dos dedos.

Uma das abordagens mais importantes desse método de Roberto Corrêa, os “ritmos da música caipira: referências e práticas”, diz respeito ao estudo individual dos vários gêneros da música sertaneja raiz. Estes gêneros aparecem na seguinte ordem: cateretê, cururu, toada, arrasta-pé, Família da Mazurca (mazurca, valseado, valsa, valsinha), Família do Batuque (batuque, balanço, balanceado, batidão), moda campeira, guarânia, rasqueado, polca (polca mato-grossense, polca caipira), cana verde, querumana, xote, pagode-de-viola.

O estudo de cada gênero é realizado sintetizando-se o ritmo característico, ou seja, escreve-se a parte rítmica a ser realizada pela viola caipira, seguida de uma referência musical. Interessante notar que as referências musicais citadas pelo autor são do repertório das duplas caipiras, razão pela qual foi escrita a execução básica do ritmo, com as diferentes variações executadas por cada dupla. No exemplo a seguir (figura 48), ilustra-se com o cateretê, cujo modelo é semelhante para os demais ritmos.

FIGURA 48 – Ritmos de cateretê

Fonte: CORRÊA, 2000, p. 171

A partir dos dois primeiros compassos, tem-se a célula rítmica mais frequentemente utilizada pelos violeiros e, em seguida suas variações. Para cada uma destas seis variações rítmicas, o autor sugere outras referências musicais das duplas caipiras distintas, como exemplo o cateretê *Flor Proibida* (Zé Carreiro – José Fortuna), interpretado por Zé Carreiro e

Carreirinho. Após a apresentação do ritmo, o autor apresenta um áudio de viola executando uma sequência harmônica com os dois primeiros compassos.

Finalmente, a partir da análise desses métodos de viola, percebe-se que os materiais que estão sendo sistematizados pelos professores de viola são destinados a um público bastante eclético, formado de novos violeiros e também pelos violeiros da tradição oral que estão começando a estudar o instrumento. Essa constatação pode ser feita a partir das diferentes formas de se grafar nos impressos a linguagem musical — tablatura, partitura e tablatura, diversas ilustrações e ainda o recurso de áudio —, fato que se torna significativo para se tomar conhecimento da dimensão e heterogeneidade dos tocadores.

Com a escolarização da viola caipira, os métodos tornam-se uma ferramenta importante para os professores, posto que fornecem subsídios para um suporte técnico e metodológico para práticas de ensino. Em larga medida, por trás dessa sistematização da técnica, e em contraponto à técnica da tradição, é indispensável refletir sobre as inter-relações da técnica violonística com a sistematização da técnica da viola caipira. Assim, torna-se interessante observar que nos primeiros materiais editados há uma diversidade de tópicos abordados que vão do nível mais básico até exercícios complexos. Isto reflete exatamente as novas concepções que se articulam em torno do instrumento e das músicas que estão se produzindo na contemporaneidade.

Em certos aspectos dos três métodos de viola caipira, nota-se a influência da técnica e da metodologia de ensino do violão, especialmente na abordagem da mão direita e da mão esquerda, bem como na tipologia e progressão dos exercícios, especialmente no de Rui Torneze e de Roberto Corrêa. Isto também vale para a sistematização do uso das unhas e dos dedos (i, m, a) o que, indubitavelmente, modificou os parâmetros sonoros do instrumento, assim como proporcionou maior fluidez à técnica de execução do instrumento.

Por outro lado, nota-se também que, devido às particularidades de cada instrumento, foi preciso pensar nas especificidades técnicas da viola caipira. Com efeito, o desenvolvimento da escala duetada, por Braz da Viola, torna-se uma forma bem sucedida de se explorar uma técnica que já era utilizada pelos violeiros na música sertaneja, assim como a sistematização dos efeitos como as “matadas” ou “rabanadas”, e também no estudo rítmico de cada gênero da música sertaneja por Roberto Corrêa.

Assim, a partir desses três métodos pode-se entrever que a sistematização da técnica de viola caipira aponta para a hibridização, aparentemente de duas técnicas instrumentais, a da viola e do violão, mas é preciso levar em conta a pluralidade da formação dos professores de

viola e do violão tocado no Brasil. Além disso, há que se considerar as inter-relações da viola caipira com outros instrumentos, como a guitarra, de Ricardo Vignini, ou do banjo, de Almir Sater. Por fim, levando em conta a pluralidade da formação dos professores, pode-se dizer que está em curso o surgimento de técnicas modernas de viola.

CAPÍTULO IV – A ESCOLARIZAÇÃO DE OUTRAS VIOLAS

Paralelamente ao processo de escolarização da viola caipira, outras violas também estão passando por processos semelhantes, ainda que a própria realidade cultural desses instrumentos seja desconhecida entre os músicos. Por outro lado, entre alguns dos novos violeiros tem havido intercâmbios. Neste último capítulo, serão abordados alguns aspectos da escolarização de cinco tipos distintos de viola: no Brasil, a viola-de-cocho e a viola nordestina; e, em Portugal, a viola campaniça, a viola de arame (Ilha da Madeira), a viola terceirense e a micaelense (Arquipélago dos Açores).

4.1 As distâncias entre as violas

Tomando como ponto de partida a viola caipira, apesar dos vínculos históricos com as demais violas brasileiras e com as portuguesas, pode-se perceber que ela disseminou-se apoiada especialmente na música sertaneja raiz. Nesse processo, as relações da viola caipira com as congêneres, brasileiras e portuguesas, ficaram relegadas a um plano secundário, e ela foi se distanciando das manifestações lúdico-religiosas da tradição à medida que os violeiros urbanos se aproximavam da multifacetada produção musical sertaneja. Ocorreu, assim, todo um processo cultural que se proliferou com as duplas caipiras e a ampla divulgação do instrumento pelo rádio, o que proporcionou à viola caipira uma grande dimensão no território brasileiro, apesar da cultura caipira ter como centro o estado de São Paulo.

Esse quadro tanto serve para aludir à relação da viola caipira com as violas-de-cocho, quanto com as violas nordestinas, as quais possuem traços em comum, mas com histórias distintas, seja do ponto de vista social, cultural ou musical. Com efeito, só recentemente a viola-de-cocho saiu do eixo da música tradicional do Mato Grosso, apesar de o instrumento há muito ser cultivado em ambiente urbano. Em certa medida, a viola nordestina não se integrou com a mesma dimensão a um segmento musical tal qual o fizera a viola caipira. Sua identidade cultural está mais próxima dos repentistas nordestinos, embora tenha sido amplamente utilizada por grupos musicais.

Retomando um assunto tratado no capítulo I, no que tange à relação com as violas portuguesas, o fato de a música de viola produzida em Portugal não exercer influência sobre os violeiros brasileiros contribuiu para o distanciamento existente entre elas. Vale lembrar

que, no século XX, por conta da música sertaneja, a viola caipira se aproximou mais da música paraguaia e da mexicana do que da música portuguesa. Também se pode afirmar que o vínculo das violas portuguesas com a tradição local, contribuiu para o distanciamento entre esses cordofones.

Assim sendo, a viola caipira disseminou-se distante de suas congêneres, e vice-versa. Somente com o novo contexto sociocultural e educacional, motivado por pesquisas individuais de alguns dos novos violeiros (Roberto Corrêa, Fernando Deghi, Ivan Vilela, Chico Lobo), essa situação vem apresentando sinais de alteração entre tocadores de ambos os países¹³¹. Em função dos cursos de viola na região centro-sul serem ainda predominantemente voltados para a viola caipira, os tímidos sinais de interação entre a viola caipira e as portuguesas são poucos para ampliar o contato entre os violeiros de ambos países. Deste modo, as violas portuguesas ainda são uma incógnita para os violeiros brasileiros.

No último século, como dito no capítulo II, a única referência dos violeiros da música sertaneja só poderia ser a si próprios. Curiosa é a observação do professor de viola dos Açores, Rafael Carvalho, sobre a viola do Brasil, o que certamente é partilhado por outros tocadores, quando diz que conhecia a viola caipira a partir de Almir Sater quando da apresentação da novela “Rei do Gado” em seu país. Mas as referências paravam aí.

Esse distanciamento das violas portuguesas pode ser simbolizado numa exclamação que ocorreu no I Simpósio Nacional de Viola em Belo Horizonte (MG), em abril de 2008¹³²: “a viola é caipira e não importa a história o que antecede”¹³³. Ou seja, por este ângulo, deve-se ignorar, como se fosse possível, a herança musical ibérica, a expressão da viola nordestina, ou a viola-de-cocho, em favor de uma única identidade cultural. Contrariando esse pensamento, a tendência é que os laços entre as violas lentamente sejam estabelecidos.

A título de comparação, quando se observa o repertório violonístico, nota-se facilmente que os programas são bastante elásticos no sentido de envolver músicas de vários compositores estrangeiros, além dos nacionais. Inclusive, é natural que sejam estudadas peças de vários períodos históricos, a fim de se conhecer a literatura do instrumento, conhecimento que está atrelado à história da música ocidental.

¹³¹ Dentre alguns tocadores que tem mantido algum tipo de intercâmbio pode-se citar: Nuno Nicolau e Victor Sardinha (Ilha da Madeira), Pedro Mestre (Castro Verde – Portugal), Fernando Sodré e Chico Lobo (Belo Horizonte), Roberto Corrêa, Fernando Deghi, Zeca Colares, Ivan Vilela.

¹³² Nesta ocasião, os pesquisadores Gisela Nogueira e Rogério Budasz apresentaram suas pesquisas em torno das raízes ibéricas da viola.

¹³³ Esta frase foi pronunciada no meio da plateia sem que o autor fosse identificado.

A seguir será apresentado um panorama do processo de escolarização de cada uma das violas citadas buscando aproximações com o da viola caipira.

4.2 A Viola-de-cocho

A viola-de-cocho é um instrumento com estrutura física singular em relação às violas tradicionais (figura 49). Ao invés de ter várias partes moldadas e acopladas umas nas outras, constitui-se de um tronco de madeira escavado, nos moldes de um cocho, todavia na forma de uma viola, e sobre o qual recai um tampo. De acordo com Roberto Corrêa, o instrumento pode apresentar um furo no tampo e “sempre apresenta cinco ordens de cordas, com cinco cordas singelas, ou com quatro singelas, mais um par” (2000, p. 56).

Diferente da viola caipira, a viola-de-cocho ficou à margem da indústria cultural da música sertaneja raiz, restrita à região do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, integrada às tradições lúdico-religiosas chamadas “Cururu, Siriri, e Romaria de São Gonçalo”, segundo Julieta Andrade (1981, p. 11). Porém, a partir das ações de Abel dos Santos Anjos Filho¹³⁴, que tomou contato com o instrumento em 1986, alterações significativas no seu contexto sociocultural ocorreram desde então.

Limitada ao universo da tradição oral dos cururueiros, de acordo com Abel dos Santos, a viola-de-cocho era tida como instrumento mal acabado e sem recursos, sendo às vezes alvo de vaías (Santos, 2009). A inserção sociocultural do instrumento em outros espaços iniciou-se depois de quatro anos de pesquisa junto aos cururueiros, em 1989, quando este pesquisador lançou o projeto “Viola-de-cocho: novas perspectivas”, pela UFMT. Para tanto, contou com os conhecimentos de Mestre Caetano, artesão de violas e cantador de Cururu. Em 1993, publica obra homônima (figura 49), com formato de método de ensino, uma vez que ainda não havia se sistematizado sua técnica¹³⁵.

¹³⁴ É professor de música no Instituto de Linguagens, Departamento de Artes, Curso de Educação Artística – habilitação em música, da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

¹³⁵ Cumpre ressaltar que o primeiro trabalho de fôlego sobre este tipo peculiar de viola é o de Julieta Andrade, o qual foi realizado em meados da década de 1970 e norteou os diversos trabalhos que vieram a seguir, inclusive o de Abel Santos. Como resultado de sua tese, em 1981, Julieta Andrade publicou o livro “Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro” no qual se pode encontrar a genealogia do instrumento.

FIGURA 49: Capa do Método de viola-de-cocho

Fonte: Santos (1993)

Em seguida, Abel Santos introduz a disciplina optativa “Prática instrumental e viola-de-cocho” no programa do curso de música da referida universidade, o qual atualmente é oficial na grade curricular. Em síntese, as aulas práticas e teóricas são realizadas em grupo,

primeiramente a parte histórica sobre a lusofonia musical, depois a formação e colonização do Centro Oeste do Brasil. Em seguida apresento a cultura musical regional com o título ‘Musicalidade ao som da viola’. Depois a parte técnica de construção e execução da viola-de-cocho. Depois fazemos as transcrições de peças ao gosto dos alunos para que formem grupos de experimentação com os demais instrumentos (Santos, 2009).

Em relação à técnica da viola-de-cocho, Abel Santos introduziu elementos da técnica violonística à viola dos cururueiros, que consistia no ponteio (com o polegar), para executar solos, e o rasgado ou rasqueado, sendo que este está associado ao ritmo do rasqueado, comum na região matogrossense. Quanto às afinações¹³⁶, utiliza canutilho solto e canutilho preso, que são próprias do cururueiros, além da afinação da viola-da-gamba.

Em função dessas ações, a viola-de-cocho passou a ser utilizada por seus alunos em diversos espaços sociais, “desde igrejas, como instrumento de acompanhamento de missa, de culto evangélico e católico, (...) e utilizando-a como instrumento de musicalização nas escolas

¹³⁶ Roberto Correa (2000) grafa “conotio solto” e “canotio preso”.

públicas e municipais, (...), bairros de periferia (citado por CARNEIRO, 2001, p. 138)”¹³⁷. Esse fato, ainda que circunscrito a Cuiabá, evidencia um processo de escolarização que envolve músicos de formação teórico-musical sistematizada e o deslocamento do instrumento da tradição para outros espaços. Assim, a viola descreve nitidamente um percurso circular: da tradição para a erudição, e agora o caminho inverso.

Passado vinte anos das primeiras investidas, e em função dos contornos que vem ganhando com os novos adeptos, Abel Santos tem realizado trabalhos com o instrumento, além de se apresentar regularmente em outras formações. Após as primeiras experiências integrando cururueiros com a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, atualmente o instrumento está incorporado à Orquestra do Estado do Mato Grosso, desde a sua fundação em 2005. Sob a regência de Leandro Carvalho, a viola-de-cocho firmou-se num conjunto de vozes dentro desta orquestra, dando novo impulso ao instrumento no que diz respeito à sua inserção em outros contextos socioculturais.

Dado à formação inusitada com as violas-de-cocho, as obras executadas pela orquestra, além do repertório erudito tradicional, procuram explorar aspectos culturais e musicais da cultura matogrossense. Para tanto são elaborados arranjos específicos e composições que se valem do rasqueado, entre outros gêneros. Percebe-se que a presença do instrumento ocupa um lugar de destaque, não somente no repertório, mas também na política cultural desse Estado ao valorizar as tradições locais que remetem à identidade cultural desta região.

Em apresentações que a orquestra realiza no interior do estado, não raro os músicos interagem com a comunidade e ministram oficinas. Em alguma medida, seus três tocadores de viola-de-cocho, Bruno Costa Martins Pizaneschi, Antonio Marcos Azevedo e Sidnei Moura Duarte desenvolvem atividades diretamente ligadas ao ensino desse instrumento, sendo que o primeiro ministrou aulas em 2008 na unidade do SESC Arsenal, de Cuiabá, e o segundo é o atual professor dessa unidade do SESC.

Em 14 de janeiro de 2005, no “Livro de Registro dos Saberes” do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o “Modo de fazer Viola-de-Cocho”¹³⁸ foi decretado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil¹³⁹. O resultado foi o estabelecimento de um

¹³⁷ Conforme entrevista de Abel Santos, concedida à Andrea Souza Carneiro (2001).

¹³⁸ No site do IPHAN, encontra-se as informações sobre o processo de registro do “Modo de Fazer Viola-de-Cocho”.

¹³⁹ De acordo com a UNESCO, o Patrimônio Cultural Imaterial são “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são

convênio entre a Secretaria de Estado de Cultura, por meio da Coordenadoria de Preservação do Patrimônio Cultural, com o IPHAN, para a criação de um Centro Cultural de Salvaguarda da Viola-de-cocho, a ser realizado no Pontão de Cultura Casa Cuiabana. Os recursos visam à construção de um ateliê para confecção dessa viola, um estúdio de gravação e uma unidade móvel com a qual se pretende percorrer os municípios da Baixada Cuiabana.

Por outro lado, diante da projeção musical além dos Estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, alguns dos novos violeiros, fora desse contexto local, têm se dedicado à viola-de-cocho, não se limitando somente à viola caipira. Braz da viola, que também se apresenta como compositor e tocador, é luthier e constrói violas-de-cocho em sua oficina em São Francisco Xavier (SP). Como editor, também produziu um método intitulado viola-de-cocho¹⁴⁰. Roberto Corrêa, que foi um dos pesquisadores pioneiros nas últimas décadas, toca e compõe peças para o instrumento¹⁴¹. Dentre um de seus últimos trabalhos, em 2008, Corrêa atuou junto à Orquestra do Estado do Mato Grosso, ocasião em que gravou um DVD numa das instituições de fomento à cultura popular do estado de São Paulo, o Itaú Cultural.

4.3 A Viola Nordestina

A viola nordestina está para os repentistas e a cantoria¹⁴² assim como a viola caipira está para as duplas caipiras e o pagode. No imaginário social, a viola nordestina aparece representada junto aos cantadores de cordel, e não raro por cegos, que cantam de improviso longos desafios, enquanto a viola marca um monótono ostinato rítmico. Na música popular, foi utilizada por Alceu Valença, Quinteto Violado, Zé Ramalho, Robertinho do Recife, João Lira, Heraldo do Monte¹⁴³, mas sem se tornar um instrumento tão amplo a ponto de aproximar da viola caipira.

associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br>>.

¹⁴⁰ VIOLA (2004)

¹⁴¹ Junto da pesquisadora Elizabeth Travassos, Roberto Corrêa pesquisou a viola de cocho na década de 1980 com apoio do Instituto Nacional do Folclore.

¹⁴² Segundo Cascudo, cantoria é “ato de cantar, a disputa poética canta, o desafio ente os cantadores do nordeste brasileiro”. (1993, p.190).

¹⁴³ Heraldo do Monte foi o violeiro que tocou no Trio Novo e Quarteto Novo, acompanhando *Disparada e Ponteio*.

A estrutura física da viola caipira e da nordestina é semelhante, mas há diferenças no número de cordas. Tradicionalmente, a viola caipira tem se valido de 10 cordas, mas segundo Roberto Corrêa, há violas no nordeste com:

sete cordas, distribuídas em cinco ordens: as quatro primeiras ordens singelas (com apenas uma corda) e a quinta ordem com três cordas. (...) Há relatos que violeiros antigos usavam violas de dez cordas, onde as três primeiras ordens eram dobradas em uníssono, permanecendo a quarta ordem singela, e a quinta com três cordas. (2000, p. 37)

Com esses cantadores nordestinos, talvez as diferenças mais evidentes sejam percebidas na sonoridade, o que é explicado por três fatores: afinação, técnica de execução e função de acompanhamento (ostinato rítmico) nas cantorias. Ulhôa (2004) utiliza o critério harmônico para distinguir a viola caipira daquela praticada no nordeste. Segundo esta pesquisadora, “a música caipira é predominantemente tonal — emprega escalas maiores e menores —, enquanto que a música de viola nordestina é frequentemente modal, usando as escalas litúrgicas medievais” (2004, p. 59).

De fato, guiando-se pela sonoridade produzida pelo tonalismo e modalismo, é possível distinguir os dois instrumentos, especialmente porque a afinação não corresponde à cebolão utilizada pela música sertaneja raiz. Segundo Roberto Corrêa (2000), a maioria dos violeiros não atribui à afinação um nome específico; quando isso ocorre, são chamadas de paraguaçu ou de-cantoria.

Somente com Adelmo de Oliveira Arcoverde iniciou-se o processo de escolarização da viola nordestina junto ao Conservatório Pernambucano de Música, localizado em Recife. Os músicos citados anteriormente dedicaram-se mais à performance musical; e os cantadores aprendiam a tocar o instrumento na sua tradição que também era oral. Durante longos anos, enquanto atuava na cadeira de violão desta instituição, o professor Arcoverde tentou seguidas vezes implantar o curso, dando aulas informalmente aos seus alunos, mas sem reconhecimento da diretoria do Conservatório. Oficialmente, somente em 2009 o curso foi reconhecido.

Sobre sua contratação, conforme o edital do concurso público¹⁴⁴, realizado pela Secretaria de Administração e Secretaria de Educação de Pernambuco (SEED/PE), para professor da área de música do Conservatório Pernambucano de Música, Adelmo de Oliveira Arcoverde foi o único candidato para ocupar a cadeira de viola nordestina que, no edital, aparece como viola de 10 cordas. O concurso, que abriu inscrições em 11 de agosto de 2008, ocorreu juntamente com o de outros instrumentos para preenchimento do quadro permanente dos servidores. O concurso foi dividido em três etapas: avaliação de conhecimentos (classificatório e eliminatório), prova de título (classificatório), prova (prática classificatório e eliminatório). O resultado final foi divulgado em 20 de março de 2009, reconhecendo-se o primeiro professor de viola nordestina no Estado de Pernambuco.

De acordo com Adelmo Arcoverde (2009), somente com sua projeção nacional, a partir da região centro-sul, após integrar-se ao circuito musical da viola caipira, obteve legitimidade como músico, o que possibilitou a criação oficial do curso de viola nordestina no referido conservatório. Cumpre lembrar que, quando Arcoverde foi indicado por Roberto Corrêa para participar do projeto “Violeiros do Brasil” em 1997¹⁴⁵, já havia certo fluxo cultural em torno da viola caipira na região centro-sul. A partir de suas primeiras apresentações, outras se seguiram, com destaque para a segunda edição do “Violeiros do Brasil” que ocorreu em 1998, além do “Prêmio Syngenta de Música Instrumental de viola”.

Dentre outras atividades culturais que permitiram a este músico ampliar seu reconhecimento entre seus pares, é preciso destacar a oficina ministrada no III Violeira de Votorantim (SP). A oficina, realizada em 30 de agosto de 2008, teve grande impacto sobre todos os presentes, como se afirmou no capítulo II, pois marca a inserção de maneira sistematizada da técnica de viola nordestina entre os novos violeiros do centro-sul. A relevância dessa oficina deve-se à presença de vários professores importantes na difusão do ensino da viola: Rogério Gulim, do Conservatório de Música Popular de Curitiba; Ivan Vilela,

¹⁴⁴ O edital do concurso está disponível em <www.upenet.com.br>, para “a área de Música: prova escrita de questões objetivas de língua portuguesa, conhecimentos pedagógicos e conhecimentos específicos. Quanto aos requisitos: Diploma ou Declaração de conclusão de Curso de Licenciatura Plena em Música ou Bacharelado em música devidamente registrado, fornecido por instituição reconhecida pela autoridade pública”.

¹⁴⁵ A primeira edição do “Violeiros do Brasil”, criado por Myriam Taubkin, foi realizado no SESC Pompeia e marcou o encontro de gerações e diferentes estilos de tocadores de viola num mesmo espaço. Além de shows, contou com oficinas, exposição fotográfica, a gravação de um CD e mais quatro programas de televisão produzidos pela TV cultura. (Myriam Taubkin, 2008).

da Universidade de São Paulo; Fernando Caselato, da cidade de Bauru (SP), além de Levi Ramiro, Julio Santim, Milton Araújo, entre outros¹⁴⁶.

A foto a seguir (figura 50) representa o momento em que o professor Arcoverde está praticando os exercícios rítmicos sobre a escala nordestina e a escala moura. Sua metodologia pressupõe a aplicação dos exercícios sobre tais escalas, tendo como eixo condutor o ritmo das violas dos repentistas. Após a incorporação da escala e do ritmo, utiliza conjuntamente técnicas de improviso com o baixo pedal, além de explorar o ritmo do baião. Segundo sua concepção, desta forma o aluno é capaz de criar música durante a improvisação.

FIGURA 50: Oficina de Adelmo Arcoverde (Da esquerda para a direita: Ivan Vilela, Rogério Gulim, Adelmo Arcoverde, Levi Ramiro)

Quanto à técnica da viola nordestina, a proposta de sistematização do ensino de Adelmo Arcoverde é singular. Com efeito, à técnica dos violeiros repentistas soma-se o uso dos modos gregos, traço característico da cantoria, mais a técnica de violão, o baixo pedal e afinação rio abaixo. Ou seja, a técnica moderna de viola nordestina é a fusão de vários elementos culturais que identificam a música nordestina, mais os elementos que fazem parte da experiência musical deste professor.

Sua proposta, assim, ultrapassa a concepção da tradição do instrumento que está voltada para o acompanhamento, ao propor criar um repertório instrumental para músicos

¹⁴⁶ Adelmo Arcoverde apresentou-se na cidade de São Paulo, em 1997, na primeira edição do projeto Violeiros do Brasil, realizada no SESC, mas não ministrou oficinas.

solistas. Para tanto, tem se dedicado à criação de um método de ensino e à composição de peças e transcrições de temas da música nordestina. Assim, o uso da afinação rio abaixo, sugerida por Renato Andrade, bem como a viola de 10 cordas (tal qual a viola caipira), mais a técnica violonística, têm feito parte de sua proposta individual de sistematizar a técnica da viola com sotaque nordestino.

4.4 As Violas Portuguesas¹⁴⁷

Em Portugal, embora seja um país de dimensões territoriais pequenas, as violas guardam características culturais distintas de um lugar para outro, pois a localização de cada uma delas é específica. Assim como no Brasil, a principal forma de transmissão do conhecimento musical pertence à tradição oral. As diferenças se manifestam na forma distinta de tocar o instrumento, bem como do repertório, pois a viola caipira constituiu um vultoso segmento musical, e, por conseguinte, deu outra dimensão para o instrumento no meio urbano. Algumas violas portuguesas, por sua vez, com a ascensão do violão, entraram decadência¹⁴⁸. Fato que não ocorreu com a guitarra portuguesa que, no fado, é um símbolo identitário, e está sendo escolarizada.

A partir da década de 1960, o contexto cultural português se modificou, conforme Salwa Castelo Branco (2003), com a folclorização e o surgimento de grupos folclóricos¹⁴⁹ que, em larga medida, hoje são os principais *lócus* de inserção sociocultural das violas. Por outro lado, a escolarização reergueu algumas violas, como é o caso das violas da terra do Arquipélago dos Açores, da viola de arame, na Ilha da Madeira, e da viola campaniça. O mesmo não ocorreu com as violas braguesa e amarantina, as quais ainda se encontram limitadas aos grupos folclóricos, além de a um pequeno número de tocadores.

Importante frisar que, além das estruturas e repertórios diferentes, cada viola ocupa posições distintas no país; em comum, suas relações ocorrem por meio da tradição e não pela

¹⁴⁷ Entre os dias 16 de abril a 6 de junho de 2009, realizou-se pesquisa de campo em Portugal, nas cidades de Lisboa, Braga, Amarante, Castro Verde, Almodóvar, Angra do Heroísmo (Açores), Funchal e Machico (Ilha da Madeira).

¹⁴⁸ Este assunto foi tratado no capítulo II, mas vale reiterar que a viola beiroa e a toeira, por exemplo, extinguíram-se.

¹⁴⁹ De maneira geral, os grupos folclóricos são formados em localidades definidas, representando uma região (ou uma freguesia), por um conjunto de instrumentos variados (violão, violas, guitarra portuguesa, cantores, dançarinos) e tocam músicas típicas.

produção fonográfica ou radiofônica que são incipientes. Com o intuito de visualizar a distribuição das violas portuguesas no espaço geográfico de Portugal e seus arquipélagos, a seguir apresenta-se um mapa constando a localização de cada uma. Em seguida, pretende-se mostrar em linhas gerais o processo de escolarização da viola da terra (terceirense e micaelense), da vila de arame, e da viola campaniça.

Península Ibérica e Ilhas Portuguesas

Violas Portuguesas

Fonte: Malha Geográfica Digital do Instituto Geográfico Português, 2009

4.5 A Viola da Terra ou Viola de Arame

A denominação de viola da terra (ou viola de arame) é pertinente aos cordofones dos Açores, sendo encontrada em todas as nove ilhas que formam o arquipélago, especialmente ligadas às tradições folclóricas. Conforme Ernesto Veiga de Oliveira,

a viola pertence à mais velha tradição musical do arquipélago, para onde foi sem dúvida levada logo pelos seus primeiros povoadores; Gaspar Frutuoso, nas *Saudades da Terra*, alude a um Rui Martins e a um João Gonçalves Albernaz, tangedores de viola, que viviam em São Miguel já portanto no século XVI. (1986, p. 10).

Por meio de vários grupos folclóricos, formados nas últimas décadas, a tradição, desterritorializada de sua vertente rural, acaba encontrando no turismo das ilhas um meio de expressão e o principal lugar de abrigo da viola da terra. Há que se distinguir que, nas nove ilhas que compõem o Arquipélago dos Açores, a viola da terra identifica dois cordofones distintos, tanto pela estrutura física quanto pela técnica de execução, além do número de cordas e da afinação. Na Ilha de Terceira, encontra-se o tipo terceirense, figura (51), enquanto, na Ilha de São Miguel, o tipo micalense (ou de dois corações), figura (52).

Viola da Terra ou Viola de Arame	
Tipo Terceirense	Tipo Micalense

FIGURA 51: A viola terceirense Fonte: Bettencourt (2009)	FIGURA 52: A viola micalense Fonte: Costa (2009)

Pode-se dizer que a escolarização da viola da terra, nas duas ilhas, está ocorrendo de duas formas: nos grupos folclóricos e na instituição escolar. Como cada ilha apresenta características peculiares em relação ao instrumento, apresenta-se, primeiramente, a escolarização da viola da terra na Ilha Terceira e, depois, na Ilha de São Miguel.

4.5.1 O Tipo Terceirense

Percebe-se que a viola da terra, nos Açores e em Angra do Heroísmo, é o principal instrumento integrante dos grupos folclóricos¹⁵⁰, retrospecto que não se alterou em relação à história da tradição musical da Ilha Terceira. Conforme Oliveira, “a viola no Arquipélago, era o acompanhante natural — e forçoso — de todos os cantares festivos, ‘descantes’, ou ‘modas’ e ‘balhos’, ‘derriços’, desgarradas, desafios e despiques” (...) (Oliveira, 1896, p. 14).

De acordo com o Comité Organizador de Festivais Internacionais da Ilha Terceira (COFIT), são treze o número de grupos que há na Ilha Terceira¹⁵¹. Entrevistando Bruno Bettencourt (2009),¹⁵² informa que o ensino de viola aos novos tocadores de viola da terra é garantido pela atuação de um tocador integrado ao âmbito do grupo. Assim, junto a Manuel Brito Azevedo e Jorge de Sousa, ministra aulas duas vezes por semana afora os ensaios do grupo na sua sede social.

Pode-se perceber que alguns alunos iniciantes, que são membros do grupo, utilizam o violão ao invés da viola, dado que a afinação da viola da terra é igual à do violão. Assim, segundo o formador¹⁵³ Bruno Bettencourt, o aluno de viola da terra não necessita adquirir o instrumento de imediato. Como uma das características da viola da terra nestes grupos é exercer solos, os alunos, ao se iniciarem no violão, tocam o acompanhamento (figura 53).

¹⁵⁰ No site do “Comité Organizador de Festivais Internacionais da Ilha Terceira” (COFIT) <<http://www.cofit.org>>, é possível conhecer um pouco dos diversos grupos folclóricos existentes na Ilha Terceira. Tais grupos encontram-se espalhados por diversos povoados que se situam em freguesias sob a jurisdição de Angra do Heroísmo.

¹⁵¹ Grupo de Baile à Antiga do Posto Santo, Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense, Grupo de Bailes e Cantares da Ilha Terceira, Grupo de Folclore “Modas da Nossa Terra”, Grupo Folclórico “Memórias da Nossa Gente” – São Bartolomeu, Grupo Folclórico “Os Bravos”, Grupo Folclórico “Doce Esperança”, Grupo Folclórico “Fontes da Nossa Ilha” – Fontinhas, Grupo Folclórico da Casa do Povo de São Brás, Grupo Folclórico da Casa do Povo de São Sebastião, Grupo Folclórico da Casa do Povo de Vila Nova, Grupo Folclórico das Doze Ribeiras, Grupo Folclórico das Lajes “Cantares da Eira”.

¹⁵² Este tocador é presidente e um dos tocadores de viola da terra junto ao “Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense, o qual fez sua primeira apresentação em 1966, e é o mais antigo grupo folclórico na Ilha Terceira. Disponível em <<http://gbcr.no.sapo.pt/>>.

¹⁵³ No lugar de professor utiliza-se o termo formador.

FIGURA 53 - Aula de viola da terra na sede Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense

Fonte: Bettencourt (2009)

É preciso ressaltar que durante as aulas é utilizado como material de apoio cifras e tablaturas; os alunos aprendem a música por imitação de seu mestre a partir do repertório tradicional. Durante os ensaios, momento em que ocorrem as aulas, os alunos e os demais músicos, em círculo, executam o repertório, que serve de programa para o ensino de viola. O repertório é composto basicamente por modas tradicionais terceirenses, ou das outras ilhas do arquipélago.

Os formadores, por sua vez, tocam suas violas e realizam atendimento individual quando necessário. Sempre com a música em andamento, nestas ocasiões corrige-se, principalmente, a técnica (a postura da mão, a mudança de um acorde para outro, a articulação das mãos), além de aspectos rítmicos e a própria concepção da música. De acordo com Bruno Bettencourt (2009), além “Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense”, ensinam a viola da terra o “Grupo Folclórico e Etnográfico da Ribeirinha Recordar e Conhecer”, da Casa do Povo de São Bartolomeu e da Casa do Povo das Doze Ribeiras. Conforme o construtor de violas Nuno Henrique Nunes, além de Antonio Manuel Mota, morador da freguesia de Santa Bárbara, localizada nos arredores de Angra do Heroísmo, eles são os únicos em atividade na Ilha Terceira.

Mesmo a música instrumental praticada pelos tocadores das ilhas não se distanciou da música tradicional. Este fato nos permite depreender que a viola da terra ainda se mantém vinculada à tradição musical oral, além de manter-se atrelada à dança e ao canto dos grupos

folclóricos. A “Escola Básica Integrada e Secundária Tomás de Borba”, atualmente, além de abrigar o ensino regular do primeiro e segundo ciclo, atende a educação musical da Ilha Terceira. Desde o ano de 2008, ela incorporou o Conservatório Regional de Angra do Heroísmo, o qual, desde 1983 já reservava uma disciplina para a viola, cujo formador foi José Luís Lourenço. Em 1996, outro formador, Lázaro Manuel Lopes da Silva¹⁵⁴, que foi aluno de Laureano Correia dos Reis, e do próprio José Luis Lourenço, assumiu também a função.

O ensino da viola terceirense nesta escola segue ainda os moldes do Conservatório Regional de Angra do Heroísmo, marcado pela tradição oral. O programa é baseado no repertório tradicional da Ilha Terceira e outras ilhas Açorianas, todavia agora acrescido de músicas portuguesas. Conforme entrevista com Lázaro Silva (2009), o programa está ainda em construção, ao qual se pretende incluir ‘temas’ de outros países (Irlanda, Argentina, Brasil etc).

Hoje, o programa consta de aulas expositivas e praticamente sem partituras. “As aulas são individuais ou em grupo, ‘classe de conjunto’ com dois a quatro alunos, a partir do 2º ano, e baseadas no método demonstrativo/imitativo, com audição em CD, para posterior reprodução” (Lázaro Silva, 2009). Ainda que tenha formação musical em violão, Lázaro Silva segue os pressupostos técnicos que aprendeu na tradição oral. Sobre este assunto sintetiza: “A minha técnica é a que aprendi com o Laureano dos Reis e com o José Luis Lourenço, e é uma espécie de *figueta*¹⁵⁵, com o uso do indicador nos solos e o polegar nos baixos de cordas soltas” (2000).

Apesar da proximidade das ilhas, há uma diferença singular entre as duas violas da terra: a terceirense sola com o indicador (*figueta*), conforme a figura (54) enquanto o polegar realiza os baixos, ao passo que a micalene usa somente o polegar (técnica de *trinado*)¹⁵⁶ para executar todas as funções, de acordo com a figura (55), o que é uma característica extremamente peculiar, pois ao tocador é permitido segurar o instrumento com os demais dedos.

¹⁵⁴ No referido conservatório, realizou o “Curso Complementar de Guitarra”, entenda-se violão, formação teórico-musical que, por assim dizer, capacitou-lhe ministrar aulas de viola da terra.

¹⁵⁵ *Figueta* - A técnica de *figueta* consiste no movimento alternado de vai-e-vem dos dedos indicador e polegar da mão direita. Tomando a palma da mão como referência, o movimento dos dedos vai do sentido interior ao exterior alternadamente. No dedo indicador, que executa a parte melódica, tem-se usado unhas postiças.

¹⁵⁶ Conforme Rafael Costa, no conservatório é utilizado o termo “técnica de polegar” ou “*trinado*”, e há quem prefira dedilhado do polegar, apesar de que *trinado* ser mais usual entre o povo, portanto o que mais se adéqua.

Técnica de figueta - Viola Terceirense	Técnica de trinado - Viola Micaelense
<p data-bbox="288 622 655 701">FIGURA 54 - Técnica de Figueta Fonte: Bettencourt (2009)</p>	<p data-bbox="869 622 1236 701">FIGURA 55 - Técnica de Trinado Fonte: Costa (2009)</p>

4.5.2 O Tipo Micaelense ou de Dois Corações

Assim como na Ilha Terceira, a viola da terra, na Ilha de São Miguel, tem nos grupos folclóricos o seu principal meio de expressão. Em função do contexto musical dessa ilha, sua escolarização tem mudado o panorama musical. Há pelo menos dois tocadores que se destacam atualmente no cenário educacional: Rafael Costa Carvalho e Ricardo Jorge Lima Melo. Ambos ministram aulas no Conservatório Regional de Ponta Delgada, principal escola de música da Ilha de São Miguel.

A história do ensino de viola teve início já da década de 1980, mas dado a informalidade do ensino, somado à tradição oral, são poucas as informações quanto às atividades desenvolvidas e todos os formadores estão ainda dispersos¹⁵⁷. Conforme Rafael Costa (2009), são vários os tocadores de viola, e dentre os formadores que ensinaram viola da terra anteriormente nas freguesias, destaca-se Miguel Pimentel e Carlos Quental, sendo o segundo aquele com quem Rafael Costa aprendeu o ofício do instrumento.

Antes de se criar os cursos oficiais, primeiramente houve cursos livres no Conservatório Regional de Ponta Delgada. Rafael Costa (2009) cita três formadores: entre 1982 e 1986, Miguel de Braga Pimentel (ministrou aulas ao atual professor Ricardo Melo); entre 1986 e 1988, Alfredo Bulhões Gago da Câmara; entre 1988 e 1989, Mário Jorge Ventura; e Miguel de Braga Pimentel, entre 1994 e 1999. Neste período, os cursos tinham como base a transmissão oral.

¹⁵⁷ Para obtenção de informações sobre a escolarização da viola na Ilha de São Miguel entrevistou-se, por e-mail, o formador Rafael Costa e coletou-se informações disponíveis em <<http://www.freewebs.com/violadaterra>> que tem sido usado para difundir o instrumento.

Como se nota, os cursos de viola da terra já são ministrados no Conservatório Regional de Ponta Delgada desde a década de 1980, mas, segundo Rafael Costa, foi com o professor Ricardo Melo, que se iniciou na função em 1999, é que se criou o curso básico de viola em 2005, pois, anteriormente, havia somente os cursos livres. E no ano letivo português, entre 2008 e 2009, é criado o II grau, cujo Programa Mínimo de Viola da Terra foi elaborado por Rafael Costa.

Com a estabilização do ensino, houve a necessidade de sistematização da técnica do instrumento, a qual ainda permanecia apoiada na tradição oral. Assim, o professor Ricardo Melo editou o primeiro método de ensino de viola da terra: *Introdução ao Estudo da Viola da Terra Micaelense*, em 2005, figura (56).¹⁵⁸

FIGURA 56 - Capa do manual de viola terra de Ricardo Melo

Fonte: Melo (2005)

O método de Melo traz a história do instrumento, a forma de encordoamento e afinação, as técnicas de mão direita e de mão esquerda, as escalas, os acordes básicos dos campos harmônicos maiores e menores (em tablaturas e fotografias), além de transcrições musicais de algumas modas tradicionais açorianas¹⁵⁹. Por outro lado, valendo-se do suporte digital, Rafael Costa tem difundido por meio de seu site¹⁶⁰ diversas informações sobre o

¹⁵⁸ MELO (2005).

¹⁵⁹ No site do grupo Música Nostra (Disponível em <<http://musicanostra.no.sapo.pt/cont.htm>> traz várias informações sobre a viola de arame — afinação, encordoamento, acordes e partituras —, sendo o conteúdo semelhante a esse método de viola.

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://www.freewebs.com/violadaterra>>.

instrumento que passam pelos mesmos itens do método citado anteriormente, acrescido de vídeos em que executa peças instrumentais (solo e em outras formações) e aulas da técnica.

A dinâmica instituída por esses músicos tem contribuído de forma vivaz para que o instrumento amplie suas áreas de inserção e, juntamente com as outras violas, se vá criando um intercâmbio cultural entre os professores de viola que são, por sua vez, os concertistas e músicos.

4.6 A Viola de Arame

A viola de arame¹⁶¹ é o nome usual para designar o cordofone da Ilha da Madeira que era instrumento integrante de todas as manifestações tradicionais madeirenses, notadamente rurais. Assim como nas demais regiões de Portugal, a realidade deste instrumento deve de ser pensada em duas frentes: a tradicional, com os grupos de folclore, e a institucionalizada.

Nessas duas frentes encontram-se os tocadores de viola remanescentes da tradição oral, como ocorre com o Grupo de Folclore da Casa do Porto da Cruz. Com este grupo, por exemplo, o ensino dos instrumentos ocorre durante os ensaios, mediado pelas experiências culturais dos membros, mas tendo como ferramenta a oralidade, o ver-fazer. Assis, durante as representações das tradições evocadas pelos grupos é que se constitui o ambiente de ensino.

No âmbito institucional, atualmente o instrumento está sendo ensinado na cidade de Funchal, capital da Ilha da Madeira: no Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira, criado oficialmente em 2008, pelo professor Vitor Sérgio Dias Sardinha, após realizar concurso no mesmo ano para sua efetivação no cargo; e na Associação Musical e Cultural Xarabanda, por Nuno Nicolau.

Como se tem observado, o processo de escolarização assume características conforme o lugar, e também em função da concepção e formação daqueles que a conduzem. Nesse sentido, sendo a inovação inerente ao processo da escolarização, a viola de arame passa, com esses professores, por certa modernização. Tanto Vitor Sardinha quanto Nuno Nicolau são músicos que já tinham vocação para a música instrumental, aplicada aos instrumentos em que são formados.

Vitor Sardinha possui formação acadêmica em violão; antes de se iniciar como professor de viola de arame, já ministrava aulas desse instrumento, além do rajão e do

¹⁶¹ Realizou-se pesquisa de campo na ilha da Madeira, entre os dias 2 e 4 de junho de 2009.

braguinha, dois cordofones típicos madeirenses. Nesses dois últimos instrumentos, é autodidata, pois assim como a viola de arame, a inserção de ambos na escola de música acompanha o próprio movimento de instrumentos tradicionais.

Embora domine a técnica tradicional, Vitor Sardinha utiliza a viola de arame de maneira menos ajustada à técnica tradicional que se vale do rasgado (ou rasgueado). Isso pode ser observado esteticamente em suas composições, nas quais introduz elementos de outras vertentes aos gêneros madeirense, mourisca, xaramba, bailinho, etc, figura (57). Sua intenção é explorar as possibilidades técnicas desse instrumento que, segundo sua opinião, esteve a serviço somente das representações culturais da tradição madeirense.

FIGURA 57 - Vitor Sardinha tocando viola de arame

Fonte: Sardinha (2009)

Em suas composições, também se pode encontrar hibridizações musicais, inclusive com a viola caipira. Devido à influência de músicos brasileiros, Sardinha passou a utilizar mais frequentemente o polegar, ao invés de distribuir os arpejos com os dedos anular, médio e indicador, o que tecnicamente estaria mais próximo à técnica de violão. Dentre os músicos brasileiros que já visitaram Funchal e com os quais adquiriu informações, Sardinha cita Chico Lobo, Fernando Sodré e Fernando Deghi.

Nuno Nicolau, desde outubro de 2007, é o atual professor de viola de arame da Associação Musical e Cultural Xarabanda¹⁶². Seu objetivo é inserir a viola de arame em outro ambiente social, não restrito aos grupos folclóricos, aplicando noções e técnicas modernas de composição. Paralelamente ao ofício de professor de piano, começou a estudar a viola de arame em 2004, a princípio como autodidata, mas com o curso técnico profissional, na

¹⁶² O professor anterior foi Roberto Moniz.

disciplina de cordofones madeirenses, aumentou seu interesse pela viola, no sentido amplo do termo. Usufruindo de informações disponíveis sobre a viola caipira na internet, entrou em contato com Fernando Deghi, depois Zeca Colares e Eric Aversari Martins, Ivan Vilela, entre outros, todos pertencentes à nova safra de músicos brasileiros. Em função de suas pesquisas, importou uma viola caipira de um luthier brasileiro, a fim de aperfeiçoar-se, assim como uma viola de arame.

Diferentemente de Vitor Sardinha, que ministra suas aulas sem auxílio de impressos, Nuno Nicolau tem transcrito e adaptado peças de Gaspar Sans e Johann Sebastian Bach para suas aulas, além de compor peças em que busca dialogar com a música tradicional madeirense. Ao contrário de Vitor Sardinha, que mantém na segunda ordem apenas uma corda singela, tal qual entre os tocadores da tradição, Nuno Nicolau já utiliza cordas duplas. Na figura a seguir, vê-se este professor ministrando aula de viola Associação Musical e cultural Xarabanda (figura 58).

FIGURA 58 - Aula de viola de arame na Associação Musical e cultural Xarabanda

Fonte : Nicolau (2009)

Integrado ao maior fluxo musical em torno das violas de arame, encontra-se o construtor de cordofones Carlos Jorge, cujo trabalho de pesquisa sobre a viola de arame visa atender aos professores e a demanda de tocadores locais.

4.7 A Viola Campaniça

A viola campaniça¹⁶³ é um típico cordofone da região alentejana, que, na atualidade, conforme Maria José Barriga, compreende “um reduzido domínio geográfico que engloba as freguesias dos Conselhos de Castro Verde, Ourique e Odemira” (2003, p. 35), aparecendo no mapa assinalado no distrito de Beja. Basicamente, sua estrutura física é uma caixa de ressonância em forma de oito, cintura acentuada e cinco pares de cordas metálicas duplas. A afinação da campaniça compõe-se das notas sol, mi, do, fa, do; a técnica de mão direita utiliza o rasgado e o ponteadado.

Na década de 1970, após a inundação da Aldeia Nova (Freguesia de Ourique), local onde se concentrava o maior número de tocadores, o instrumento quase se extinguiu pois os tocadores remanescentes da região começaram a falecer, conforme afirma Sardinha.

Apesar do número ainda reduzido, o instrumento vem se revitalizando ao se incorporar às práticas culturais da região do Baixo Alentejo. Um dos agentes dessa mudança é Pedro Mestre¹⁶⁴ que, desde 2006, vem conduzindo um pioneiro processo de inserção e escolarização da viola campaniça nas escolas de ensino básico dos conselhos de Almodóvar e Serpa (figura 59).

FIGURA 59 - Aula do Pedro Mestre de viola campaniça -
Fonte Pedro Mestre (2009)

¹⁶³ A pesquisa de campo foi realizada no Conselho de Almodovar no dia 12 de maio de 2009.

¹⁶⁴ Imerso na cultura tradicional alentejana, Pedro Mestre aprendeu a tocar viola campaniça com Francisco Antônio (Chico Bailão). Depois a construir com Amílcar Silva, já sob antiga influência dos programas da Rádio Castrense, que contava com o apoio do tocador Manuel Bento, um dos últimos mestres remanescentes deste instrumento.

Entre as manifestações que a viola campaniça se enquadra, destacam-se o acompanhamento musical do cante ao baldão¹⁶⁵ e as canções tradicionais alentejanas que atualmente são representadas por meio de grupos musicais. Um traço particular deste volver à cena cultural é que a revitalização destas práticas envolve as manifestações da viola campaniça. De acordo com Barriga (2003), apesar da viola campaniça não ser obrigatório no cante ao baldão, os cantadores têm se interessado em tocá-la, manifestando a preferência de cantar acompanhados pelo instrumento, ao invés de cantar à capela.

É preciso ressaltar que a inserção no âmbito escolar ocorre de duas maneiras: em uma delas, Pedro Mestre ministra aulas propriamente aos alunos, ensinando a técnica instrumental, como ocorre na Escola do Primeiro Ciclo do Ensino Básico de Almôdovar (figura 60); em outra, Pedro Mestre é animador na “Disciplina de Cante Alentejano” e “Música Tradicional” de atividades extra-curriculares no 1º Ciclo em Almodôvar (Escola básica do primeiro ciclo de Santa Clara). Nestas aulas, as crianças cantam o repertório de sua cultura.

Interessante notar que o programa desse curso utiliza o Cante Alentejano, recolhido entre os próprios moradores dessa região, que faz parte da memória social. As músicas, que são de domínio público, pertencentes a repertório vocal (às vezes cantos de trabalho ou peças infantis), são então transcritas e adaptadas ao acompanhamento da viola campaniça.

FIGURA 60: Aula da “Disciplina de Cante Alentejano e Música Tradicional”

Fonte: Pedro Mestre (2009)

¹⁶⁵ “O cante ao baldão é uma prática oral caracterizada por uma fala poética, criada no momento e apresentada de forma cantada, utilizando como suporte musical a melodia de uma moda campaniça”. (Barriga, 2003, p.19).

Pode-se perceber que algumas características do processo de escolarização da viola campaniça são motivadas pela iniciativa individual, que, posteriormente, ganha repercussão sociocultural. Em função da atuação de Pedro Mestre, seja como artista ou produtor cultural, seu trabalho já é conhecido por alguns violeiros no Brasil. Desde 2006, mantém contatos com o violeiro Chico Lobo, com quem gravou um CD.

Após tangenciar o processo de escolarização de várias violas, é possível tecer algumas considerações à guisa de conclusão. Percebe-se que está ocorrendo um fenômeno de escolarização da viola com características semelhantes, cujo ponto comum pode ser encontrado na tradição oral. Trata-se de fator interessante, pois à medida que os cursos vão se ampliando, e os tocadores vão se aperfeiçoando tecnicamente, há uma preocupação em se sistematizar uma técnica do instrumento. Isto pôde ser observado em praticamente todos os instrumentos, à exceção da viola campaniça, que se encontra em um estágio de afloramento.

Chama atenção o contraste entre alguns professores que preferem manter a técnica instrumental tal qual ela se estabeleceu na tradição, enquanto outros optam por incorporar características técnicas da música de outros instrumentos. Não por acaso, esses instrumentistas possuem formações musicais amplas, como é o caso de Abel Santos, Adelmo Arcoverde, Vitor Sardinha e Nuno Nicolau, cada qual buscando explorar as possibilidades técnicas de seus instrumentos.

Por outro lado, cumpre observar que Rafael Costa está buscando sistematizar a técnica da tradição oral micalense mais próxima de seus mestres, ainda que esteja vertendo o instrumento para a música instrumental e para o repertório solista, explorando gêneros musicais diversos. Por sua vez, as práticas musicais engendradas por Pedro Mestre, igualmente próximas da tradição da viola campaniça, contribuem enormemente para a revitalização da cultura local, sobretudo por estar integrada a outras manifestações alentejanas.

Finalmente, tomar ciência da escolarização das violas portuguesas contribui para que se redimensione a história desses instrumentos, além de servir como amostra do distanciamento musical entre Brasil e Portugal. Embora esteja acontecendo o mesmo fenômeno, a escolarização ainda não está promovendo o intercâmbio entre os músicos e as instituições. Porém, à medida que o processo de escolarização das violas avança, a perspectiva de médio a longo prazo é que o horizonte musical entre elas se alargue, a começar pela maior troca de informações entre os tocadores, o que já vem ocorrendo.

5. Considerações Conclusivas

A escolarização da viola caipira no Brasil representa uma ruptura com os paradigmas seculares do ensino e aprendizagem desse instrumento musical. Esta ruptura transforma tradições culturais que remontam ao período colonial e que repercutem até os dias de hoje. Este fato constitui, ainda, um marco histórico sem precedentes na trajetória desse instrumento, na medida em que envolve conjuntamente, em várias dimensões, aspectos socioculturais e educacionais até então não articulados.

Por outro lado, o rompimento desse paradigma não anuncia o fim de um modo de se cultivar ou de zelar por uma tradição que elevou o instrumento ao símbolo identitário da cultura rural. Ao contrário, um dos méritos do processo de escolarização tem sido o movimento convergente das novas tendências musicais, encampadas pelos novos violeiros, e em larga medida pelos violeiros da tradição oral. Pensando na coexistência e interação entre esses tocadores, indubitavelmente essa é uma das principais razões de seu êxito, posto que a vitalidade da escolarização está na hibridização e circularidade entre o antigo e o novo jeito de tocar viola.

Percebe-se que o movimento cultural em torno da viola caipira não é feito por uma única via, uma vez que o número de violeiros como um todo aumentou consideravelmente. Aqueles que “tocavam viola de ouvido” ou funcionalmente, diante das possibilidades de elaborar ou ampliar suas aptidões com o instrumento, não têm hesitado em juntar-se ao fluxo musical. Com uma observação acurada dos espaços em que há sinais da escolarização, ou que estejam sob sua zona de influência, percebe-se certa movimentação da cultura da música sertaneja raiz, importante no sentido de trazê-la à tona, evidenciando-a.

Um dos sinais mais evidentes da participação dos violeiros tradicionais são as orquestras de viola que estão se espalhando por várias cidades, representando um dos principais movimentos musicais no momento, e ocorrem paralelamente à institucionalização do ensino da viola. Essa formação instrumental peculiar resulta numa maneira complexa de articular a face antiga e a moderna do mesmo instrumento. Por trás das apresentações destas orquestras em diversos espaços, existe o novo ensino de viola, fazendo convergir violeiros de várias idades e formações distintas.

Certamente, é preciso considerar que, devido à dimensão territorial dos espaços culturais em que se pratica a viola, que são vários e diversificados, existem lutas simbólicas

entre os tocadores, com suas maneiras diferentes de tocar. Fato que, em si, não acarreta prejuízos para o instrumento, pois acaba por ser uma forma de manter ativos os representantes da cultura oral, ao insistirem em perpetuar seus valores. De ambos os lados, afinal, tanto para quem inova como para quem resguarda a tradição, implicitamente está o reconhecimento do outro, do seu diferente que é também complemento.

Vale destacar que esta peculiaridade do instrumento, sua resistência com os tocadores de tradições remanescentes, é que permite hoje aos novos violeiros dialogar de forma viva com o passado, ao invés de restringir-se a pesquisas em arquivos ou em gravações fonográficas. Verificou-se, assim, que muitos dos professores de viola reconhecem o valor desses violeiros da tradição oral para sua formação e compreensão do instrumento. Esses violeiros são senhores de um saber musical naturalmente diferente daquele que está sendo elaborado no espaço escolar e amparados com teoria e metodologia, servindo-se de material didático.

Esta singularidade dos “zeladores” da viola caipira remete aos tocadores que, organicamente, recuperando aqui o conceito de música de José de Souza Martins, tornavam-se mestres de um ofício que se aprendia na lida do cotidiano, imersos numa cultura em que a viola era parte essencial. Nessa época, o tempo de aprender se guiava de maneira aleatória, ou, quando muito, nortear-se pelo calendário de festas dos santos católicos, pelo imprevisto de um mutirão ou uma roda de viola. Mas este longo período que reinou no interior dos bairros rurais e se moldou às zonas rurais, em geral, e cidades do interior por tanto tempo, desmantelou-se com a urbanização acelerada e a industrialização impetradas pelo capitalismo.

Em contrapartida a essas transformações, a cultura caipira passou a ser representada também no ambiente urbano por aqueles que migraram do campo e pelo segmento musical sertanejo raiz que se constituiu nas cidades. Segmento musical este que, ao longo do século XX, foi melhor representado pela viola, visível na correspondência entre o instrumento e os gêneros musicais que praticamente só se repercutiram na música sertaneja raiz, como o pagode, o cateretê, o cururu etc. Essa correspondência também não é gratuita, posto que essa identidade cultural foi conservada e vem sendo alimentada constantemente, seja entre os violeiros amadores, seja no repertório das duplas caipiras que sempre se mantiveram em atividade.

Tal identidade cultural, com um simples ponteador nas cordas do instrumento, pode ser reconhecida a partir de matrizes culturais que já estão no imaginário social da viola em

várias partes do Brasil. Valendo-se disso, e apoiado no binômio disco-rádio, foram criadas as condições para que, em forma de música sertaneja raiz, a viola caipira fosse tocada por violeiros também em muitas outras localidades distantes da cidade de São Paulo, berço desta indústria musical. Assim, a disseminação da música sertaneja raiz alcançou o interior dos estados, em longínquos rincões, modificando os parâmetros musicais dos violeiros, hoje compreendidos em uma vastíssima extensão geográfica. Por outro lado, tornou a viola caipira ainda mais complexa, à medida que a relacionava com as culturas de outras regiões.

Com o surgimento da música sertaneja raiz, a viola caipira se espalhou entre as “outras violas” que estavam vinculadas mais diretamente à tradição lúdico-religiosa, tornando-se a partir de então uma referência a mais para aquele que a toca. Pode-se dizer que, com a estabilização da indústria cultural, fonográfica e radiofônica, corroborada posteriormente com o desenvolvimento da televisão e dos impressos (revistas sertanejas), cristalizou-se a tradição da viola caipira.

Nesta pesquisa, o recuo na história do instrumento, antes de se iniciar o estudo do seu processo de escolarização, tornou-se então necessário justamente para dar a conhecer o objeto no ambiente de ensino da tradição oral. De antemão, sabia-se de sua longevidade e da imensa área em que era praticada, por incalculável número de violeiros; assim, conhecendo sua natureza e suas hibridizações, foi possível melhor delinear os pontos nos quais o instrumento estava suscetível de mudança a partir das apropriações dos novos violeiros.

As análises foram importantes para se perceber que não se poderia partir somente da cultura caipira para explicar a viola caipira, ou estabelecer uma gênese sem levar em conta a constituição do instrumento perante as outras culturas que o cercavam. O que norteou o estudo foram as questões formuladas para se tentar responder os porquês de a viola caipira estar se inserindo nas escolas de música. Por outro lado, perguntava-se também o que justificava sua ausência dos espaços escolares, uma vez ser um instrumento tão tocado e popular no Brasil. A partir dessa estratégia, conseguiu-se apurar algumas questões cruzando várias referências teóricas da sociologia, da história e da musicologia, bem como articular os inúmeros trabalhos recentes que têm sido realizados sobre a viola caipira.

Ao longo da pesquisa, constatou-se que são pouco representativos os trabalhos em torno do ensino de viola caipira, não somente porque o processo de escolarização é recente, mas também porque, nestes trabalhos, não se constituiu uma linha de pesquisa que estivesse ligada à história da educação dos instrumentos musicais. E verificou-se que o estudo do

processo de escolarização da viola caipira tornou-se uma questão ainda mais ampla, pois os atores desse processo possuem formação violonística. O que equivale dizer que, assim como a viola caipira, o violão também não possui estudos relacionados à história do seu ensino. Neste caso, o que se possui são estudos relacionados à história do instrumento nos grandes centros urbanos — em muitos casos os temas abordados perpassam pela análise estética de obras de compositores eruditos ou tratam de aspectos histórico-biográficos de violonistas que se destacaram no cenário nacional. Por outro lado, dado a proximidade histórica dos dois cordofones — ambos estão inseridos no mesmo plano social e cultural de meados do século XX —, conhecer a trajetória do violão contribuiu enormemente para se fazer aproximações entre os dois instrumentos.

Com essa perspectiva, levantaram-se novas hipóteses para se responder as questões ligadas à escolarização da viola. Porém, as aproximações não respondem a todas as questões sobre as trajetórias distintas desses dois cordofones. Como se pôde notar, houve um aumento do número de trabalhos, mais recentemente, envolvendo estudos sobre a viola. Entre os pesquisadores, se destacam professores de música (e do instrumento) que estão redimensionando aspectos da viola, seja inserindo-a no contexto da música antiga ou no contexto da música sertaneja. Até recentemente, no entanto, a viola era abordada pelo viés da história da música, tendo assim um enfoque discreto, por vezes redundante.

Tentando responder a pergunta-problema sobre o desencadeamento da escolarização, as análises apontaram para fatores socioculturais ligados a estereótipos imputados ao instrumento como responsáveis pelo longo caminho até a instituição escolar. Ao contrário da viola caipira, o violão, que também era alvo de estigmas da cultura dominante, inseriu-se mais facilmente em vários espaços sociais e segmentos musicais modernos, tendo, com a difusão da música popular, ganhado os meios de comunicação, tornando-se mais tarde o instrumento ícone da MPB. Outro fator importante para essa consolidação foi a presença de concertistas internacionais no Brasil e a sistematização da técnica violonística pelo professor Isaias Savio, fundamentais inclusive para que o primeiro curso de violão fosse reconhecido oficialmente.

A viola caipira, em contrapartida, permaneceu colada à imagem de instrumento ligado ao homem rural que, em meados do século XX, seria alvo de interpretações preconceituosas e caricaturais, que denunciavam sua anacronia ante a modernidade. Tal visão acerca desse instrumento, ligada ao mundo rural, se diluiria a partir das práticas e representações de novas ruralidades engendradas pelos novos violeiros já na década de 1990.

Antes desse período, porém, manteve-se atada à música sertaneja raiz e às duplas caipiras, como seus principais meios de expressão.

Deste modo, se, de um lado, a viola caipira fincou suas raízes identitárias no universo cultural caipira, embora a música sertaneja fosse produzida no ambiente urbano, de outro lado, o vínculo com esta representação contribuiu para que se prolongasse o seu distanciamento dos gêneros tidos como modernos. Pode-se dizer que a viola caipira acabou cerceada por sua própria linguagem, como se o idioma do instrumento não pudesse ser ampliado ao entrar em contato com outras vertentes musicais; enfim, como se a viola não pudesse também tocar rock ou um concerto com orquestra e, por conseguinte, a música sertaneja fosse realmente uma antítese do que é moderno. Em larga medida, vários binômios foram postos em oposição para enquadrar a viola caipira, o violeiro e a música sertaneja raiz na ante-sala da música brasileira, ainda que tematicamente e, em certa medida, esteticamente, a cultura rural pudesse servir de moldura para compositores nacionalistas.

Mas a inserção da viola pela primeira vez no universo erudito só aconteceria na década de 1960, com as obras compostas por Ascendino Theodoro Nogueira, e tocadas por violonistas (Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro), na falta de violeiro que lesse música. Rastreando a trajetória de Theodoro Nogueira, vai se deparar com Camargo Guarnieri, de quem fora aluno, e que, por sua vez, estudou com Mário de Andrade, um dos mentores do movimento modernista, de 1922, que se opunha aos valores das elites paulistas (de tradição parnasiana e classicista) quanto à sua visão sobre a cultura nacional.

Em paralelo, na mesma década de 1960, destacam-se neste processo de releitura do mundo rural, com impactos na visão sobre a viola caipira, os trabalhos ligados aos ideários do CPC da UNE que, no âmbito musical, contou com vários compositores. Um dos destaques é Geraldo Vandré, que colocou em evidência um outro discurso sobre a ruralidade a partir da canção *Disparada*, composta em parceria com Theo de Barros. Cumpre destacar, ainda, Edu Lobo e Capinam, compositores de *Ponteio*, e também Heraldo do Monte, violeiro dos grupos Trio Novo e Quarteto Novo que atuou junto a esses compositores.

Porém, essas investidas isoladas, por assim dizer, quando olhadas de dentro do contexto cultural brasileiro de então, retrospectivamente, permitem contemplar as concepções ainda reticentes sobre a viola caipira, as quais guardavam valores não totalmente amistosos com as possibilidades da viola caipira, conforme se averiguou nos relatos de Heraldo do Monte. Nesse sentido, quando se observa a música de violeiros como Renato Andrade e,

especialmente, Almir Sater, vemos que se começa, de fato, a compor outras possibilidades para o cenário do instrumento. O que em grande parte, na década de 1990, ocorreu no âmbito estético, foi o que Heraldo do Monte experimentara anos antes: era preciso conceber uma nova linguagem musical para o instrumento. Pode-se dizer que Almir Sater, dado o sucesso midiático nas telenovelas, projetou o instrumento explorando-lhe outras nuances musicais, porém mantendo os vínculos com os violeiros da tradição sertaneja.

Do ponto de vista simbólico, a década de 1980 constitui-se um referencial importante com o surgimento de novos violeiros e também da criação, em 1985, do primeiro curso de viola caipira, por Roberto Corrêa, na Escola de Música de Brasília (este professor e músico investe tanto na carreira artística quanto na educacional, ministrando oficinas em algumas cidades). No entanto, esses exemplos de êxitos musicais aqui arrolados são ainda um pouco isolados no interior de um contexto macro da viola. Somente com o aumento do número de manifestações musicais em torno de uma nova roupagem musical da viola é possível vislumbrar uma perspectiva mais concreta para o instrumento.

Desta forma, na década seguinte, quando o número de ações se amplia no cenário artístico e educacional, destacam-se as atuações de diversos professores. Estes, valendo-se da concepção musical de viola caipira (da tradição oral e da música sertaneja raiz) e de concepções teórico-musicais elaboradas na academia, criaram as condições para que se desencadeasse um processo de escolarização do instrumento. Para tanto, também é preciso considerar as condições socioculturais do período, permeáveis às manifestações multifacetadas do que se chamou aqui de “novas ruralidades”.

Com este novo olhar sobre as culturas nacionais, várias instâncias de consagração, como fundações e instituições provedoras de cultura, entre outras, legitimam as novas concepções estéticas da viola caipira introduzidas pelos novos violeiros. Tais alterações, por este prisma, estariam sintonizadas com as reverberações da globalização cultural sobre manifestações que remetem à valorização de expressões culturais de caráter identitário, seja de um lugar, uma região ou um país.

Os reflexos das “parcerias” empreendidas entre os novos violeiros e as instituições recairiam, assim, sobre outras ações educativas implicadas no processo de escolarização, como é o caso das oficinas e das orquestras de viola. Por sua vez, como se frisou anteriormente, muitas das ações dos professores de viola também têm conquistado a interação e o reconhecimento de violeiros remanescentes da tradição oral.

Por estas razões, as transformações que estão ocorrendo no contexto cultural da viola caipira, e especialmente no seu ensino, estão sendo compreendidas como um movimento complexo, devido as suas dimensões e consequências para a identidade cultural da viola caipira e, por extensão, para a do violeiro. Com este processo em curso, a viola caipira, até então símbolo identitário do segmento musical sertanejo, passa a ter sua identidade cultural constantemente ressignificada pelos novos violeiros.

Este fato pode ser notado observando-se várias intervenções sobre as marcas da cultura caipira que se conservaram em aspectos como: técnica de execução, linguagem musical, construção do instrumento, afinações, formação instrumental, repertório, dentre outros. Inerente ao fato de agora a viola ser escolarizada, novas representações do instrumento, advindas com as abordagens estéticas que estão se disseminando entre os músicos, acabam por exercer influências e trocas entre estes.

Pode-se perceber que a escolarização tende a ampliar as interfaces da viola caipira com outras culturas, especialmente se se pensar no contexto fluido e tecnológico dos meios de comunicação. E isso, de fato, vem ocorrendo entre diversos tocadores e professores, que compartilham informações por meio de seus sites na internet, veiculando textos sobre a cultura do instrumento, vídeos de shows e aulas. Não raro, novos violeiros aprendem e ensinam técnicas de viola caipira pela internet.

Inevitavelmente, questões relacionadas à identidade musical dos novos violeiros alimentarão as lutas simbólicas entre os tocadores, como se afirmou anteriormente. O fato é que a legitimidade do músico egresso, seja da escola de música, seja de uma formação musical eclética, irrompe em uma nova era entre os tocadores, pois, ao redimensionar a educação musical da viola caipira, promove também a renovação gradativa do público consumidor do mercado de bens simbólicos produzidos por estes músicos.

É certo que as questões identitárias da viola caipira estão relacionadas às principais consequências de sua escolarização, posto que este processo não se reduz somente à introdução do instrumento na escola, tendo como mediador um professor. Com efeito, durante a escolarização, o instrumento traz consigo as marcas das transformações impressas no repertório de música instrumental contemporânea que está se cristalizando no meio cultural. Consequentemente, pelo menos boa parte dos cursos de viola caipira contribuem para articular as várias características culturais do instrumento.

A formação musical violonística dos professores, em paralelo à de viola caipira, também pode ser considerado outro fato relevante deste processo. A consideração da técnica e da metodologia do violão moderno, sistematizadas em métodos e já vivenciadas pelos professores, permitiu que se pudesse refletir sobre as singularidades da técnica de viola. Verificou-se, assim, que a sistematização da técnica de viola caipira, já modernizada pelos novos violeiros, constitui outra importante consequência da escolarização.

Graças à produção editorial, processo em franca expansão, desencadeada pela escolarização, é possível, hoje, encontrar diversos materiais tanto para a performance como para o ensino da viola. Deste modo, os impressos tomam um lugar importante no ensino, anteriormente dominado pela oralidade; e, em função do estágio em que se encontra a escolarização, assim como daqueles que estão participando do processo, seja nos cursos regulares, oficinas ou orquestras de viola, têm se difundido materiais diversos: com tablatura, ou com tablatura e partitura, podendo ainda ser acompanhados de CDs.

A produção de impressos toca numa questão importante dos cursos de viola, pois a inserção desse instrumento numa escola de música implica no aprendizado de outras habilidades musicais que vão além da sua execução. Tais habilidades fazem-se necessárias ao estudo da música, por meio da leitura de partitura para a apreensão da teoria, harmonia, composição, percepção, contraponto etc. Nesse sentido, a inclusão do curso de viola numa escola que tenha uma grade curricular ampla expõe as dificuldades de se inserir um instrumento da cultura popular no espaço escolar. Em casos como o do curso superior, que exige prova de habilidade específica do instrumento para se iniciar o curso, isso se torna um problema e às vezes um empecilho para o candidato, que pode ser um bom músico, porém sem o domínio da habilidade específica.

Percebeu-se que os programas dos cursos de viola caipira, em linhas gerais, ainda não estão sintonizados com as transformações que se passam no ensino dos demais cordofones. Uma das hipóteses, que ajudaria a explicar isso, é a de que ainda não são conhecidas, por parte de muitos profissionais, as dimensões da escolarização das outras violas e, às vezes, até mesmo a existência de tais processos. Explicaria isso, entre outras coisas, o fato de que, desde a criação do primeiro curso, em 1985, não houve ainda um encontro entre educadores destinado à discussão dos processos de escolarização em andamento, como o da viola-de-cocho, da viola nordestina e das violas portuguesas.

Tais discussões seriam importantes, não somente para o instrumento, mas também para fomentar pesquisas relacionadas às culturas musicais pregressas das quais as violas brasileiras e portuguesas estariam mais próximas. Basta lembrar, por exemplo, o aspecto singular das violas portuguesas (terceirense e micalense), ensinadas, já na década de 1980, por tocadores de viola remanescentes da tradição oral nos grupos folclóricos, e que tem por base a música tradicional portuguesa, ainda uma das principais referências destes formadores, para usar um termo próprio.

Se, de um lado, a intensa produção musical de viola caipira tem gerado músicas que, de tão híbridas, parecem destituir sua identidade cultural, com efeito, isso é inerente ao processo de ela estar dialogando com outras linguagens, seja ela moderna ou antiga. Assim, se o músico resolver problematizar as questões históricas da viola, parecem pertinentes as dúvidas em torno da nomenclatura do instrumento, uma vez ser próprio desta nomenclatura dar ao instrumento seu nome seguido de um adjetivo que o localiza em sua cultura e/ou região.

Mas dizer que violeiro é aquele que toca música caipira ou sertaneja raiz seria, atualmente, impreciso, pois os novos violeiros podem tocar qualquer música no seu instrumento. Em meados do século XX, “pianista” era o músico erudito (concertista), enquanto “pianeiro” era o músico popular; para o violão, estabeleceu-se termos correspondentes, “violonista” e “violeiro” (termo comum, na linguagem popular, ao tocador de violão e ao de viola). Se tentássemos captar num só termo as particularidades da fusão entre os segmentos da viola caipira, o do músico culto (ou de violonistas que “migraram” para o instrumento trazendo novas técnica e estéticas) e o do violeiro da tradição oral, é possível que o neologismo “violeirista” viesse a calhar. Mas trata-se apenas de uma maneira lúdica, simbólica, de apreender o processo ora em curso. Não se pretende com isso, claro, rigor conceitual.

Finalmente, o processo de escolarização, ao romper as fronteiras que separavam a viola caipira do ensino escolar, deixa entrever que este movimento de escolarização ocorre na contracorrente do que espera o senso comum: neste caso, paradoxalmente, é a escola que vai até os “incultos” para aprender com eles o saber musical, posto que é dessa tradição dos que “não sabem (ler) música” que emana a base do conhecimento musical que ampara os novos violeiros e suas violas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEM, João Marcos. Rodeios: a fabricação de uma identidade-sertanejo-country no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.64, p.95- 120, dezembro/fevereiro 2004-2005.

AMARAL, Amadeu. *Dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi, 1995.

_____. *Tradições populares*. Rio de Janeiro: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

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

_____. *Cultura popular brasileira*. 3. ed., São Paulo: Melhoramentos, 1977.

ARENAS, Mario Rodrigues. *La escuela de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1975.

ARROYO, Margarete. *Representações Sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), curso de pós-graduação em música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1999.

_____. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. *Revista ABEM*, Porto Alegre, n.5, set. 2000.13-20.

_____. Educação musical: um processo de aculturação ou de enculturação? Em pauta – *Revista do PPG-Música*, UFRGS, v.1, n.2, jun 1990, p. 29-43.

_____. Educação musical na contemporaneidade. ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MUSICA DA UFG, 2002. 18-29 Disponível em: <http://www.musica.ufg.br/mestrado/anais>

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *A moda de viola*. Rio de Janeiro: Cultura política, 1943.

_____. Violas. In: *Relação dos discos gravados no Estado de Goiás* (junho 1942). Rio de Janeiro: Centro de pesquisas folclóricas, Escola nacional de música, 1950, p. 35.

BARRIGA, Maria José. *Cante ao baldão, uma prática de desafio no Alentejo*. Edições Colibri, 2003.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que fez escola- São Paulo 1900-1960*. 2000. 310 p. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2000.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. O caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. In: *Literatura no Brasil: identidades e fronteiras*. Lígia Chiappin e Maria Stella Bresciani (orgs). São Paulo: Cortez, 2002. p. 189-208.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

BUDASZ, Rogério. *O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta - um enfoque musicológico*. P. 177. Dissertação (Mestrado em Artes – Musicologia), Universidade de São Paulo, USP, 1996.

_____. *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. 2001, Tese (Doutorado em Musicologia) — University of Southern, Estados Unidos, 2001.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CABRAL, Pedro Caldeira. *A guitarra portuguesa (um século de fado)*. Amadora: Ediclube, 1999.

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

_____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. In: *Revista de Antropologia*, vol. 4, nº 1, jun, São Paulo, p. 1-23.

_____. *O que é música sertaneja?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

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

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980.

CARLEVARO, ABEL. *Serie didactica para guitarra nº3*. 1 ed. Buenos Aires: Ed. Barry, s/d.

_____. *Serie didactica para guitarra nº3*. 1 ed. Buenos Aires: Ed. Barry, s/d.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: global, 2000.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ed. Global, 2005.

CASTAGNA, Paulo Augusto. Os modos e a gênese musical em Luis Milan. In: *Revista eletrônica de musicologia*, vol.1.1/set de 1996, Departamento de Artes da UFPR.

_____. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. In: *Confronto de culturas: conquista, resistência, transformação*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura; São Paulo: Edusp, 1997, 275-290

_____. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de comunicação e Artes, 1991.

CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas. *Vozes do Povo – a folclorização em Portugal*, 2003.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHAPOULIE, Jean-Michel e BRIAND, Jean-Pierre. *A instituição escolar e a escolarização: uma visão de conjunto*. Revista de Ciência da Educação, Educação e Sociedade, 47, ano XV, abril, 1994.11-60.

CHARTIER, Roger. *As utilizações do objecto impresso (séc. XV-XIX)*. Portugal: Difel, 1998.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

CONDE, C. e NEVES, J. M. *Música e educação não-formal*. Pesquisa e música. Ano 1, nº.1, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1984/85.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. Tese (Livre Docência), FFLCH/USP, São Paulo, 1986.

_____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional Popular na canção de protesto (os anos 60)*. São Paulo: Anpuh/Humanitas, vol. 18, 1998.

_____. Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras/ Secr. Mun. de Cultura, 1992.

CORTES, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CUCHE, Denny. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2002.

DUDEQUE, Norton. *A História do violão*. Curitiba: Ed. da Universidade Federal do Paraná, 1994.

EAGLETON, Terry. *Ilusões do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, Casa Editorial, 2004.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. *Escolarização e cultura escolar no Brasil: reflexões em torno de alguns pressuposto e desafios*. História da Educação e de Alfabetização, Anped, 2004.

_____. Estado, cultura e escolarização em Minas Gerais no século XIX. In: Vidal, Diana G. & Souza, Maria Cecília C. C. de (orgs.). *A memória e a sombra*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____ et all. *Escola, Política e cultura*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2.ed. São Paulo: Editora da Unesp, Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GERALDI, João Vanderley. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

GODOI, Emília Pietrafesa de. *O trabalho da memória: cotidiano e história no sertão do Piauí*. Campinas: Unicamp, 1995.

GOMES, Rogério Borda. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2005.

GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1995.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educar pela música: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos conservatórios estaduais mineiros na década de 50*. 1993. 230 p. Dissertação (Mestrado em Educação musical). Curso de Pos-Graduação em Música, UFRGS, 1993.

GOHN, Maria da Glória M. *Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro editora, 2006.

HENTSCHKE, Liane & OLIVEIRA, Alda. *A Educação musical no Brasil*. HENTSCHKE, Liane (org). IN: Educação musical em países de línguas neolatinas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Por que não foram encontradas partituras da atuação jesuítica na América Portuguesa?* Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica – Juiz de Fora – julho de 2004.

_____. A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa. XV congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Disponível em: <www.annpom.com.br>. Acesso em: 30 abr. 2008.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista*, vol. 6, São Paulo, p. 17-29

_____. *Música na cidade em tempos de transformação*. São Paulo: 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, 1988.

KIEFFER, Anna Maria. No tempo da modinha (entrevista). *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 3, n.27, dez 2007, p. 46-51.

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

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê*. 8 ed. São Paulo: Cortês Editora, 2005.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

LUYTEN, Joseph M. Desfio e repentismo do caipira de São Paulo. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1999. 75 - 102

MARTINS, José de Souza. *A Música sertaneja entre o pão e o circo*. Travessia, revista do migrante, n.7, maio-ago./1990.

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

_____. Cultura e educação na roça, encontros e desencontros. In: *Revista USP*; São Paulo, n.64, p. 28-49, dezembro/fevereiro 2004-2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Sonoridades Paulistanas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Bial, 1997.

_____. *Cidade e cultura urbana na primeira república*. São Paulo: Atual, 1994.

MORAIS, Manuel (coord.). *A guitarra portuguesa* (Actas do simpósio Internacional). Lisboa: Estar, 2002.

MUGNAINI JÚNIOR, Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). 1. ed. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e Música Popular*. 1. ed. Rio de Janeiro. 1998.

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

PINTO, Henrique. *Curso progressivo de violão* (nível médio). São Paulo: Ricordi, 1982.

_____. *Iniciação ao violão* (princípios básico e elementares para principiantes). São Paulo: Ricordi, 1978.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, 200-212. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista>>. Acesso em: 9 out. 2009.

_____. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista>>. Acesso em: 9 out. 2009.

PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934. Vol. I.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão*. 2001. 273p. (Mestrado em Música), Escola de comunicação e artes, Universidade de São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.

_____. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil* (ensaios). São Paulo: Edusp, 1978.

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

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Livraria Martins, 1972, p. 95-96

SARDINHA, José Alberto. “A guitarra portuguesa na tradição rural”. In: *A guitarra portuguesa* (Actas do simpósio Internacional). MORAIS, Manuel (coord.). Lisboa: Estar, 2002.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Coleção Prof. José Galvão: Brasiliense, 1982.

SOARES, Dalton Martins. *O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX*. 2007. 112 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes Unesp, São Paulo, 2007.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical e práticas sociais*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 8, 7-10, mar. 2003

SOUZA, Walter de. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.

SOUZA, Arlindo Pinto de. *Editando o Editor*. (org. Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 1995.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Guardei minha viola, ou violão? Organizando o samba do crioulo doido*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica: Juiz de Fora MG, julho 2004.

_____. *Instinto de nacionalidade*. XIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <www.anppom.com.br>. Acesso em: jun. 2009. P. 302 - 307

_____. *A viola e a música de Domingos Caldas Barbosa: uma investigação bibliográfica*. XVI congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Brasília, 2006. p. 558-562.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (século XVIII – século XIX), vol. I. Belo Horizonte: Nossa terra, 1992.

_____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu* (1740-1800). São Paulo: Ed.34, 2004.

_____. *História social da música brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

THOMPSON, E. P. *Os românticos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. Educação e experiência.

TONICO [PÉREZ João Salvador] & TINOCO [PÉREZ, José]. *Da beira da tua ao Teatro Municipal*. Editora Ática: 1984.

TOLENTINO, Célia Aparecida F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

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.). *Artifício & Artefactos – entre o Literário e o Antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 115-134.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja em Uberlândia na Década de 1990. In *Revista Artcultura*, Uberlândia, nº 9, jul-dez, 2004.

_____. História e arte na música sertaneja. In: *Revista do museu da imagem e do som*. Rio de Janeiro, 2001.

_____. Música Sertaneja e Globalização. In: *Música popular en América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Lantino-Americana IASPM, 1999.

_____. Aragão P. e Trotta, F. *Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*. ANPPOM, Belo Horizonte, 2001.

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

VALENÇA, S. S. In Aspectos da MPB no séc.XIX. *Revista USP*, Dez., Jan e Fev. 1990, p. 3-12.

VASCONCELOS, Antônio Ângelo de. *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

VIDAL, Diana G. & BICCAS, Maurilane de Souza. As múltiplas estratégias de escolarização do social em São Paulo. In: VIDAL, Diana G. *Educação e reforma (O Rio de Janeiro nos anos 1920 – 1930)*. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

VILELA, Marize Carvalho et al. Estudo de periódicos: possibilidades para a história da educação brasileira. In: MENEZES, Maria Cristina (Org.) *Educação, memória, história: possibilidades, leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

_____. Na toada da viola. *Revista USP*, São Paulo, n.64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação (Mestrado em Musica). 2005. 244 p. Universidade de Campinas – Instituto de Artes (IA/UNICAMP), Campinas, 2005.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música*. Tese (doutorado), 1997, Universidade de Campinas – Instituto de Artes, Campinas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Dicionários / Enciclopédia

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

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

HOUAISS, Antônio. 2001. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja* (seleção dos verbetes Biaggio Baccarin). São Paulo: Art Editora; publifolha, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

Métodos, livros, artigos e dissertações sobre viola

AMARAL PINTO, João Paulo. *Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas*. São Paulo: Editora do autor, 2008.

_____. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. 2008. 357 p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ANDRADE, Julieta de. *Cocho Matogrossense: um alaúde brasileiro*. São Paulo: Livramento, 1981.

ARAÚJO, Rui Torneze. *Viola Caipira: estudo dirigido*. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

_____. *Cancioneiro de viola caipira*. vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

_____. *Cancioneiro de viola caipira*. vol. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BISINOTO, Alexandre Garcia. *De instrumento acompanhador a instrumento solista*. (Monografia em Educação Artística — Habilitação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

BUDASZ, Rogério. *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. 2001, Tese (Doutorado em Musicologia) — University of Southern, Estados Unidos, 2001.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. 107 p., Dissertação (Mestrado em Musicologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/ Escola de Música), Rio de Janeiro: 2007.

CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília. 1ª ed. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 1983.

_____. *A arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Viola Corrêa, 2000.

_____. *Composições para viola caipira*. Brasília: Edição do autor, 2004.

_____. SAENGER, Juliana e MARCHI, Lia. *Tocadores: terra, homem, música e corda*. Curitiba: Olaria, 2002.

DEGHI, Fernando. *Viola Brasileira e suas Possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, vol.1, 2001.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1985.

FERRERO, Cintia Bisconsin. *Na trilha da Viola Branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia*, São Paulo. 204 p., Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes Unesp, São Paulo, 2007.

MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Dissertação (Mestrado em Música), 100 p., Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MORAIS, Manoel. *Modinhas, lundus e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII- XIX)*. Lisboa: Imprensa Nacional – casa da moeda, 2000.

MOURA, Reis. *Descomplicando a viola: método básico de viola caipira*, v1. Brasília, 2000.

NOGUEIRA, Antônio Theodoro. *Anotações para um estudo sobre a viola: a origem do instrumento e a difusão no Brasil*. Gazeta, 24 de agosto de 1963.

NOGUEIRA, Gisela Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 241 p., Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Arte, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira*. 168 p., Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

_____. *Instrumentos musicais populares dos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

QUEIRÓZ, Enúbio Divino de. *Repertório de ouro para Viola Caipira*. São Paulo: Ricordi, 2000.

RIBEIRO, Manuel da Paixão. *Nova Arte da Viola*. Coimbra: 1789.

SANTOS, Abel. *Viola-de-cocho: novas perspectivas*. Cuiabá: Editora Universitária, 1993.

SARDINHA, José Alberto. *Viola Campaniça: o outro Alentejo*. Vilaverde: Tradisom, 2001.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva editora, 2005.

_____. *Viola – do sertão para as salas de concerto: a visão de 4 violeiros*. 210p, Dissertação (Mestrado em Musicologia), Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008.

TIÃO CARREIRO [José Dias Nunes] e PARDINHO [Antônio Henrique de Lima]. *Método para viola caipira*. São Paulo: Musirama, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

TONICO [PÉREZ João Salvador] & TINOCO [PÉREZ, José]. *Método Prático para Viola Caipira*. São Paulo: Prelúdio, 1959.

_____. *Método Prático para Viola Caipira*. São Paulo: Editora Luzeiro, s/d

_____. *A B C da viola e do violão*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1975.

TRAVASSOS, Elisabeth; CORRÊS, Roberto. *Pesquisa sobre cururu, siriri e a viola-de-cocho*. Cuiabá: INF/FUNATE, 1986.

VILELA PINTO, Ivan. Na toada da viola. In: *Revista da USP*, n.64, Ed. USP, São Paulo, Brasil. 2005.

_____. O Caipira e a Viola Brasileira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Ed. da Universidade de Lisboa, 2004.

_____. (org). *Apostila de iniciação em viola caipira*. mimeo. Campinas, 2003,

_____. O Caipira e a Viola Brasileira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Ed. da Universidade de Lisboa, 2004.

VIOLA, Braz da. *A Viola Caipira: Técnicas para Ponteio*. São Paulo: Ricordi, 1992.

_____. *Manual do violeiro*. São Paulo: Ricordi, 1998.

_____. *Um toque de viola: 10 peças para tocar*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2001.

_____. *Pagode de cabo a rabo*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2003.

_____. *Viola-de-Cocho*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2004.

_____. *Ponteios, o pulo do gato*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2004.

Filmes

Estrada da vida. Direção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo / SP, Santa Fé do Sul /MG: Vilafilmes Produções Cinematográficas Ltda., 1981. 1 fita VHS, 104 (min), 16mm, cor.

A hora e vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. (1965). 1 fita VHS, 113 (min), 16mm, cor.

Documentos disponíveis em meio eletrônico

ALBIM, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albim. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 13 nov. 2006.

ESPERIDIÃO, Neide. *Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes*. XIII Congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <www.anppom.com.br>. Acesso em: nov. 2008. p. 408-416.

GLUGOSKI, Miguel. *A Viola entra na academia*. Jornal da USP, 16 a 22 de agosto de 2004, ano XIX, nº 697. Disponível em: <<http://www.usp.br>>. Acesso em: 19 abr. 2005

HOLLER, Marcos. *A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa*. XV congresso da Associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (ANPPOM). Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <www.anppom.com.br>. Acesso em: nov. 2007.

Ministério da Educação (MEC). Disponível em: <<http://www.educacao superior.inep.gov.br>>. Acesso em: 13 de jul. 2007.

MULLER, Rafaela. *No ritmo da viola*. Revista Problemas Brasileiros, nº 353, set/out 2002. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas>>. Acesso em: 6 jul. 2007.

PESSOA, Jadir de Moraes. *Mestres de caixa e viola*. Cad. CEDES, Abr. 2007, vol.27, nº.71, p. 63-83. ISSN 0101-3262. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: Nov. de 2007.

PINTO, Fábio da Conceição Peres Garcia. *Rasgueados originais para cordas dedilhadas*. Disponível em: <www.hist.puc.cl/iaspm/rio/anais2004>. Acesso em: dez. de 2007.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Editora Luzeiro - Um estudo de caso*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio34.html>>. Acesso em: 15 nov. de 2006.

VETROMILLA, Clayton. *Ponteados ou Prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe*. Belo Horizonte, Revista de Performance Musical – v8, p. 84-93, jul-dez-

2003. Disponível em: <www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/Vol08>. Acesso em: 17 abr. de 2008.

VIANNA, Hermano. *Caipira Hoje*. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/caipira-hoje>. 2002. Acesso em: out. 2009.

VILELA PINTO, Ivan. Pela Porta da Frente. Agência Fapesp, *Divulgando a cultura científica*, 11.02.2005. Disponível em: <http://www.agencia.fapesp.br> >. Acesso em: 17 abr. 2005.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Almir Sater: Não sou sertanejo. Eu sou roqueiro*. Campo Grande (MS) · 27 ago 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>>. Acesso em: out. 2009.

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

_____. Do Êxodo Rural à Indústria Cultural (Entrevista a Alvaro Kassab). *Jornal da Unicamp*, Campinas, SP, p. 6 - 7, 07 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em: 1 mai. 2008.

_____. *(Dê)s territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em: 1 mai. 2008.

ZANON, Fábio. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/12/ndice-o-violo-brasileiro.html>>. Acesso em: nov. 2009.

Entrevistas

ARAÚJO, Rui Torneze. São Paulo, jun 2006. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

BETTENCOURT, Bruno. Açores, mai 2009. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

BISINOTO, Alexandre Garcia. Ituiutaba, mar 2006, Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

CARVALHO, Rafael Costa. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

COLLARES, Zeca. Sorocaba, abr 2008, Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

CORRÊA, Roberto. São Paulo, 24 jun 2007. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

MESTRE, Pedro. Castro Verde, mai 2009. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

PAULA, Eurípedes Camilo de. Ituiutaba, 16 jul 2008. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

TINOCO [José Pérez]. São Paulo, 25 jun 2007. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

RAMIRO, Levi. Votorantin, 30 ago 2008. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

SANTOS, Albel. dez 2009. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

SOUZA, Marco Antônio de. Ituiutaba, 18 jul 2008. Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

VILELA PINTO, Ivan. Ribeirão Preto, mai 2006. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

VIOLA, Braz da. São Paulo, jun 2007. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

ZEFERINO, Nelson. São Paulo, jun 2007. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Saulo Sandro Alves Dias.

Discografia Consultada

ANDRADE, Renato. *A Fantástica viola de Renato Andrade*. São Paulo: LP 1977.

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. *LP Viola Brasileira*. São Paulo: Chantecler: 1963

BELMONTE E AMARAÍ. *Saudade de minha terra* (Goiá e Belmonte). São Paulo: RCA-Candem, 1969.

CARREIRO, Tião, VICTOR, Sebastião. Intérprete: CARREIRO, Tião e PARDINHO. *Rei sem coroa* (Tião Carreiro -). In: *LP Casinha da Serra*. São Paulo: Chantecler-Continental, 1963.

_____. *A viola e o violeiro* (Tião Carreiro - Lourival dos Santos). São Paulo: Chantecler-Continental, 1969. 1 disco de vinil – LP Tempo de avanço.

_____. *Viola cabocla* (Piraci - Tonico). São Paulo: Chantecler-Continental, 1973. 1 disco de vinil – LP Viola cabocla.

_____. *Chora Viola* (Lourival dos Santos - Tião Carreiro). São Paulo: Chantecler-Continental, 1973. 1 disco de vinil – LP A caminho do sol.

_____. *LP É isso que o povo quer*. São Paulo: Chantecler-Continental, 1976.

_____. *LP Tião Carreiro em solo de viola caipira*. São Paulo: Continental, 1979.

_____. LP *A Ferro e Fogo* (Lourival dos Santos - Moacyr dos Santos - Tião Carreiro). São Paulo: Chantecler-Continental, 1976.

_____. *No som da viola* (Julião - Sebastião Ferreira da Silva). São Paulo: Chantecler-Continental, 1983. 1 disco de vinil – LP No som da viola.

CRAVEIRO e CRAVINHO (interp.). *Viola divina* (Lourival dos Santos - Tião Carreiro). São Paulo: 1980. 1 disco de vinil – LP Viola divina.

MOURA, Tavinho (interp.). *São Gonçalo do Rio Preto* (Tavinho Moura). Minas Gerais: 2001. 1 CD – Cruzada.

MULATO, Zê e CASSIANO (interp.). *Sangue Novo* (Zé Mulato e Cassiano). Sangue Novo, Kuarup.

_____ (interp.). *Navegante das Gerais* (Ze Mulato/Cassiano). São Paulo: Velas, 1999. 1 CD – Navegante das Gerais.

_____ (interp.). *Violeiro* (Zé Mulato e Cassiano). São Paulo: Velas, 1998 – CD - Meu Céu.

RIBEIRO, Geraldo. *Bach na Viola Brasileira*. São Paulo: Fermata, 1971. 1 disco de vinil

TONICO e TINOCO (interp.). *Boi de carro* (Tonico, Tinoco e Anacleto Rosas Jr). São Paulo: Continental. LP Tonico e Tinoco. 1964.

_____ (interp.). *Velho Pai* (Chiquinho e Zé Tapera). LP Data Feliz, 1965.

_____ (interp.). *Viola Cabocla*. LP Tonico e Tinoco na RCA – VICTOR, 1967.