

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO PEREIRA CURY

**Viola Brasileira:**  
os caminhos trilhados por quatro violeiros contemporâneos

SÃO PAULO

2021

PEDRO PEREIRA CURY

**Viola Brasileira:**  
os caminhos trilhados por quatro violeiros contemporâneos

Versão Corrigida

(Versão Original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de  
Comunicação e Artes da Universidade de São  
Paulo para a obtenção do título de Mestre em  
Música

Área de Concentração:  
Musicologia e Etnomusicologia

Orientador:  
Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

SÃO PAULO

2021

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

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

---

Cury, Pedro Pereira  
Viola Brasileira: os caminhos trilhados por quatro  
violeiros contemporâneos / Pedro Pereira Cury;  
orientador, Ivan Vilela Pinto . - São Paulo, 2021.  
195 p.

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

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Música popular brasileira. 2. Música instrumental  
brasileira. 3. Viola caipira. 4. Viola de dez cordas. I.  
Vilela Pinto , Ivan . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

CURY, Pedro Pereira. **Viola Brasileira:** os caminhos trilhados por quatro violeiros contemporâneos. 2021. 195 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e irmãos pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Aos meus amores, Paola e Antonio, pelo companheirismo e carinho durante todo processo de elaboração deste estudo e em todos os meus dias.

Ao meu orientador, professor Ivan Vilela, pelos ensinamentos e pela contribuição incomensurável à música com sua viola, os quais muito me inspiraram a realizar esta pesquisa e a ouvir a música de uma forma mais atenta.

À Heloisa pela leitura atenciosa e pelos comentários valiosos.

Agradeço também aos violeiros que foram pesquisados neste trabalho, em especial, a Tavinho Moura, Ivan Vilela, Almir Sater e Heraldo do Monte.

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

Por fim, agradeço a todos os violeiros que empunharam seus instrumentos pelos recantos do Brasil ao longo de nossa história e ergueram esse grande patrimônio através de seu ponteio.

*Mão, violão, canção e espada  
E viola enluarada  
Pelo campo e cidade  
Porta bandeira, capoeira  
Desfilando vão cantando  
Liberdade*

Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle

## RESUMO

Esta pesquisa busca refletir sobre a estética da viola instrumental no Brasil nas últimas décadas, mapeando alguns elementos que foram incorporados contemporaneamente nesse universo musical e que apontam para um processo acentuado de modernização desse instrumento. Trazida ao Brasil há quase cinco séculos, a viola de dez cordas se tornou um instrumento largamente difundido pelo território nacional. Contudo, apesar da grande diversidade de seus usos e de sua presença em inúmeras manifestações culturais espalhadas pelo país, o instrumento tem sido visto, muitas vezes, como um símbolo regional fundamentalmente ligado à cultura caipira e é pouco abordado em pesquisas acadêmicas. Através de uma análise estético-musical de obras de quatro violeiros contemporâneos - Tavinho Moura, Heraldo do Monte, Almir Sater e Ivan Vilela -, o presente trabalho apresenta alguns caminhos técnicos e de criação musical ligados à prática da viola de dez cordas no Brasil visando estabelecer algumas relações entre essas obras contemporâneas e o material composicional historicamente empregado no repertório para viola instrumental. Muito embora esses violeiros apresentem universos musicais bastante distintos entre si, a pesquisa busca traçar paralelos entre suas peças, relacionando-as através da viola e estabelecendo vínculos entre esses universos particulares e os caminhos traçados pela própria viola de dez cordas ao longo da história. Propomos assim, através desta análise, uma revisão da perspectiva que impõe à viola o pertencimento a uma instância essencialmente rural, aspirando ressaltar reflexões que sublinhem, na contemporaneidade, os hibridismos fundamentais às novas sonoridades do instrumento.

**Palavras-chave:** música popular brasileira; música instrumental brasileira; viola de dez cordas; viola caipira.

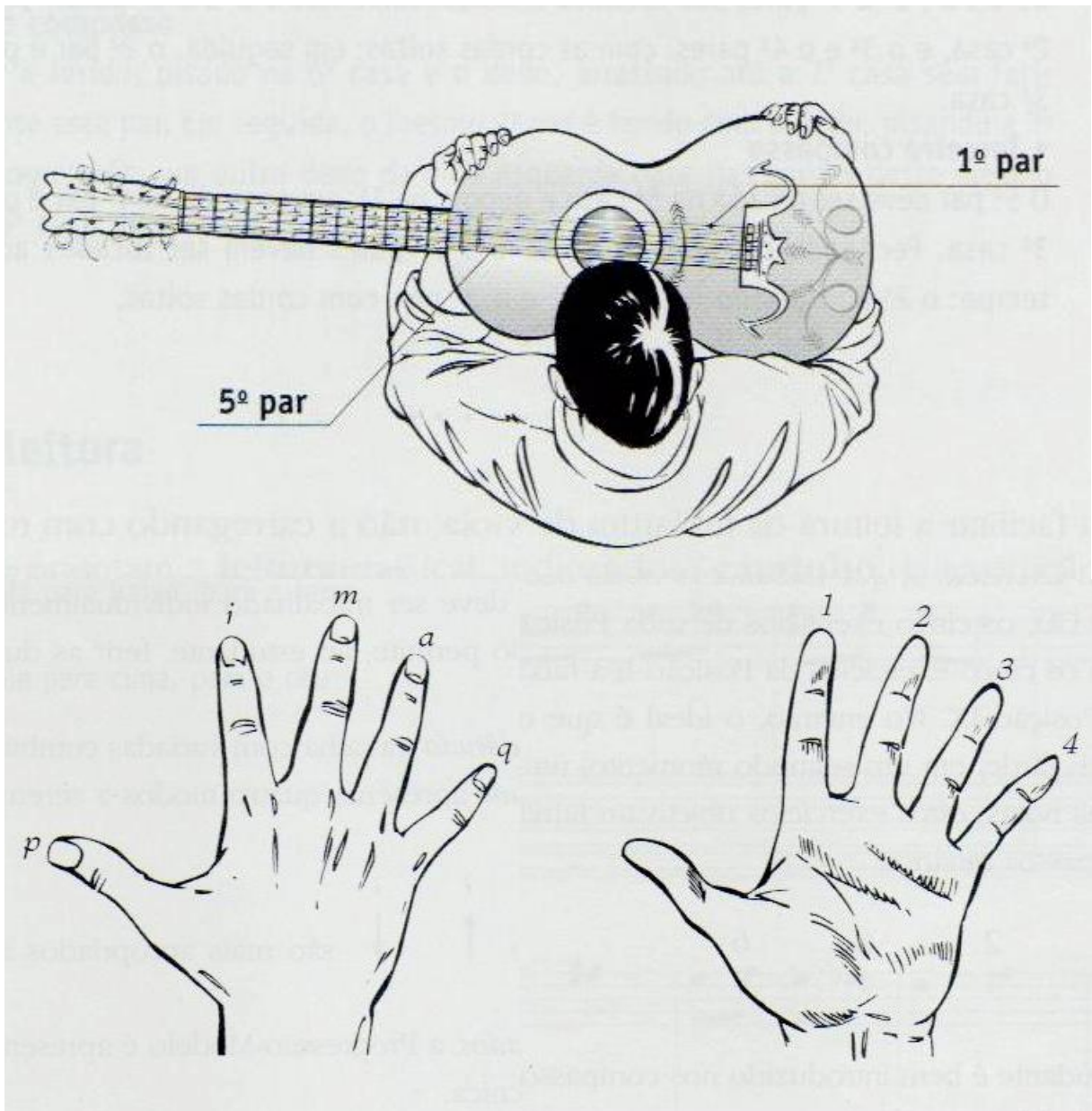
## ABSTRACT

This research seeks to reflect on the aesthetics of the instrumental music for viola in Brazil in the recent decades, mapping some elements that were incorporated contemporaneously in this musical universe and that point to an accentuated process of modernization of this instrument. Brought to Brazil nearly five centuries ago, the ten-string guitar became an instrument widely spread throughout the country. However, despite the great diversity of its uses and its presence in numerous cultural events throughout the country, the instrument has often been seen as a regional symbol fundamentally linked to *caipira* culture and is rarely addressed in academic research. Through an aesthetic-musical analysis of the works of four contemporary viola players - Tavinho Moura, Heraldo do Monte, Almir Sater and Ivan Vilela - this work presents some technical and musical creation paths linked to the practice of ten-string guitar in Brazil, establishing some relationships between these contemporary works and the compositional material historically used in the repertoire for instrumental viola. Even though these viola players have very different musical universes, the research seeks to draw parallels between their pieces, relating them through the viola and establishing links between these particular universes and the paths traced by the ten-string guitar itself throughout history. We therefore propose, through this analysis, a review of the perspective that imposes on the viola the belonging to an essentially rural instance, aiming to highlight reflections that underline, in contemporaneity, the fundamental hybridisms to the instrument's new sounds.

**Keywords:** brazilian popular music; brazilian instrumental music; caipira viola; ten-string viola.



## SINALIZAÇÕES E NOMENCLATURAS



# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1 A viola e seus caminhos: um instrumento em transformação</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2 Os quatro violeiros</b> .....	<b>21</b>
<b>1.3 Aspectos metodológicos</b> .....	<b>24</b>
<b>1.4 Sobre os capítulos</b> .....	<b>32</b>
<b>2. ORIGENS DA VIOLA E SEUS CAMINHOS NO BRASIL</b> .....	<b>34</b>
<b>2.1 Breve histórico da viola e sua chegada às terras brasileiras</b> .....	<b>34</b>
2.1.1 Sobre as possíveis origens do instrumento.....	34
2.1.2 A viola em terras brasileiras.....	38
2.1.3 Construção da viola no Brasil: do artesanato à industrialização .....	39
2.1.4 Das violas e suas tradições pelo Brasil .....	43
<b>2.2 Os precursores da viola moderna no Brasil</b> .....	<b>47</b>
2.2.1 A viola brincante de Bambico (1944-1982) .....	48
2.2.2 O toque ritmado de Tião Carreiro (1934-1993).....	50
2.2.3 As fronteiras na viola de Helena Meireles (1924-2005) .....	51
2.2.4 A fantástica viola de Renato Andrade (1932-2005) .....	52
<b>3. O CABOCLO D'ÁGUA NA VIOLA DE TAVINHO MOURA</b> .....	<b>54</b>
<b>3.1. Mão direita</b> .....	<b>56</b>
<b>3.2 Compassos polimétricos</b> .....	<b>57</b>
<b>3.3 Instrumentação e afinação</b> .....	<b>58</b>
<b>3.4 O disco Caboclo d'Água</b> .....	<b>59</b>
<b>3.5. Manoelzim da Crôa</b> .....	<b>60</b>
<b>3.6. Considerações sobre harmonia</b> .....	<b>61</b>
<b>3.7. Melodia, notas pedais e os compassos polimétricos</b> .....	<b>66</b>
<b>3.8. Notas conclusivas</b> .....	<b>70</b>
<b>4. HERALDO E A VIOLA NORDESTINA</b> .....	<b>72</b>
<b>4.1. Viola Nordestina, o disco</b> .....	<b>73</b>
<b>4.2. Viola Nordestina</b> .....	<b>75</b>
<b>4.3. Notas pedais e formas melódicas</b> .....	<b>76</b>
<b>4.4. Modos e efeitos na melodia</b> .....	<b>80</b>
<b>4.5. Estrutura de desenvolvimento</b> .....	<b>89</b>
<b>4.6 Notas conclusivas</b> .....	<b>93</b>
<b>5. O INSTRUMENTAL REFINADO DE ALMIR SATER</b> .....	<b>95</b>
<b>5.1. Instrumental I</b> .....	<b>97</b>

5.2. Luzeiro.....	99
5.3. Instrumentação e forma .....	99
5.4. Formas melódicas e modalismo.....	106
5.5. Dedilhado da mão direita e acompanhamento .....	109
5.6. Notas conclusivas.....	111
<b>6. AS MUITAS PAISAGENS NA VIOLA DE IVAN VILELA .....</b>	<b>113</b>
6.1. Paisagens.....	115
6.2. A Força do Boi.....	116
6.3. O Boi, baixo pedal e dedilhado.....	117
6.4. Forma e harmonia .....	120
6.5. Condução de vozes e formas melódicas .....	132
6.6. Notas conclusivas.....	136
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>143</b>
<b>APÊNDICE A – Entrevista com Tavinho Moura.....</b>	<b>147</b>
<b>APÊNDICE B – Entrevista Com Ivan Vilela.....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE C – Transcrição de <i>Manoelzim da Crôa</i>.....</b>	<b>169</b>
<b>APÊNDICE D – Harmonia de <i>Manoelzim da Crôa</i>.....</b>	<b>172</b>
<b>APÊNDICE E – Transcrição de <i>Viola Nordestina</i> .....</b>	<b>173</b>
<b>APÊNDICE F - Transcrição de <i>Luzeiro</i> .....</b>	<b>177</b>
<b>APÊNDICE G – Transcrição de <i>A Força do Boi</i> .....</b>	<b>186</b>

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 A viola e seus caminhos: um instrumento em transformação

A viola é um instrumento vivo na cultura musical do Brasil hoje. Há ainda quem possa enxergar o instrumento como exótico ou alusivo a um espaço idílico de um Brasil antigo, rural. É fato que a viola teve seu período de resguardo dos meios urbanos quando, desde a segunda metade do século XIX até as primeiras gravações da música caipira, em 1929, esteve aliada quase que exclusivamente ao universo rural brasileiro. Esse período, no entanto, não revela o protagonismo do instrumento na formação do Brasil musical desde seus primeiros passos com a chegada do europeu em terras tupiniquins.

A viola teve importância ativa na música feita aqui no país tanto no meio urbano quanto no rural até o século XIX, quando através de acontecimentos históricos, políticos e sociais foi resignada às manifestações culturais do campo. A partir da segunda metade do século XIX pode-se aferir uma polarização na música no Brasil, motivada por ideais progressistas, entre o que se relacionava com uma cultura dita antiga e rústica e o que representava o desenvolvimento do país em afirmação. Essa dicotomia se projetou principalmente na relação entre a música dita caipira e a música feita na cidade do Rio de Janeiro, a então capital federal e polo urbano cardinal do país. O polo nacionalista se constituía basicamente dos gêneros mestiços que habitavam o Rio de Janeiro, os quais se aglutinavam em torno de uma espécie de embrião daquilo que logo seria sinteticamente abreviado como o *samba* - o gênero que seria alçado então à nossa *música nacional* por diversas razões históricas que não nos cabem agora discorrer.

Ainda, entre grande parte das manifestações regionais, em muitas partes do país, a viola figurava como peça essencial enquanto que para a música urbana daquele período histórico ela seria praticamente esquecida, mesmo havendo tido papel fundamental em alguns daqueles principais gêneros formadores da musicalidade ligada ao samba do Rio. Até hoje, na literatura sobre o tema, tem-se pouca clareza histórica a respeito desse período de categorização dicotômica e, conseqüentemente, dos mecanismos que levaram a viola a deixar de frequentar os círculos urbanos da época.

Márcia Taborda (2002)<sup>1</sup> chama atenção para o fato de que, ao longo do século XIX o violão parece substituir gradualmente a viola na música de caráter popular no âmbito urbano, enquanto ela se alia profundamente ao universo rural, mesmo que a chegada da viola no Brasil anteceda em quase três séculos aquela do violão, sendo, no Brasil, chamado de “guitarra francesa” ou “viola francesa”<sup>2</sup>. A autora sugere também que no início da fase de grande sucesso das modinhas no Brasil, gênero apreciado nos meios urbanos desde seu surgimento no último quartel do século XVIII, a viola era o instrumento de acompanhamento mais comum e que, no entanto, foi sendo substituída, no século XIX, pelo violão, como mostram registros impressos da época. O pesquisador português Manuel Morais (2006)<sup>3</sup> sugere que a viola estaria estreitamente associada à forma de canção de caráter popular já em Portugal e que raramente era usada na corte ou em casas senhoriais.

Dessa forma, sem proximidade com a aristocracia portuguesa, a viola no Brasil também não criaria laços com a elite. Com a promoção das modinhas aos salões da alta classe, o piano, ainda que em menor proporção do que o violão, parecia figurar, então, como instrumento mais adequado a essa esfera social<sup>4</sup>. Com o processo de afastamento da viola como um símbolo do arcaísmo para a época, tem-se uma pista de uma das possíveis razões para a prioridade auferida ao violão na composição instrumental dos gêneros apreciados nos salões e ouvidas nas rodas cariocas do final do século XIX, onde almejava-se parecer cada vez mais com as metrópoles européias. O fato do violão ter cordas simples e maior tessitura certamente também ajudou na sua permanência e ocupação do espaço que outrora fora da viola.

Em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Carlos Sandroni (2001) traça de forma aprofundada o percurso de alguns dos gêneros tidos como a base estrutural do samba carioca. O lundu e a modinha figuram como centrais dentre as matrizes da música urbana dos séculos XVIII e XIX que mais tarde

---

<sup>1</sup> TABORDA, Márcia. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. **Revista Em Pauta**, v. 13, n. 21, dezembro 2002.

<sup>2</sup> O nome que o jovem instrumento de seis cordas receberia nessas terras é, na visão de alguns autores, um atestado de que o resguardo da viola não diminuiria sua força na esfera musical brasileira. Chamado de “guitarra” na maior parte do mundo, somente no Brasil o instrumento seria batizado como uma “viola grande”: o violão (CORREA, 2002; TABORDA, 2002). Essa visão deve ser tratada como uma conjectura já que não há indicações precisas que suportem tal afirmação.

<sup>3</sup> MORAIS, Manuel. A viola da mão em Portugal. **Revista Aragonesa de Musicologia XXII**. Zaragoza, 2006.

<sup>4</sup> O violão era o instrumento mais comumente utilizado no acompanhamento das modinhas pela sua portabilidade e pela maior facilidade de aquisição, já que poucas casas na época poderiam ter no seu mobiliário luxuoso a presença de um piano.

dariam forma ao gênero em questão. Apesar da pluralidade a respeito das descrições desses gêneros, sobretudo do lundu, um ponto comum a muitos autores é a coincidência na descrição da viola como instrumento de parte determinante nesses gêneros.

Conforme sugerem os trabalhos de Tinhorão (1998), Travassos (2006), Taborda (2002) e Sandroni (2001), muitos são os relatos que atestam seu uso corrente no acompanhamento do canto nas modinhas assim como a presença das violas nas rodas de lundu, através de documentos e da iconografia relativa a esse período histórico. Às modinhas se associa fortemente o nome do padre violeiro Domingos de Caldas Barbosa<sup>5</sup>, tido como o primeiro brasileiro a levar a música de seu país para os salões europeus. Sobre Caldas Barbosa, Mozart de Araújo (1963) discorre: “*No bojo de sua viola o nosso Caldas levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha*”.

Em *O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)*<sup>6</sup>, a antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos se volta também para a discussão que trata desse momento de desaparecimento súbito da viola no cenário urbano carioca e discorre sobre algumas possíveis justificativas assim como sobre a ruralização do instrumento. De acordo com a autora, o Rio de Janeiro, durante o Segundo Reinado, galgou o patamar de cidade civilizada e deixou para trás as festas católicas com peditórios de bandeiras ao som de violas e ferrinhos, que se tornaram então patrimônio da região interiorana do estado (TRAVASSOS, 2006). Nesse mesmo artigo, Travassos ainda comenta que em investigação documental realizada através das primeiras gravações da Casa Edison, que datam da primeira década do século XX, somente foram encontrados registros da viola em alguns discos de cera gravados na cidade de Porto Alegre, nomeados como “canções à viola”, interpretadas pelo “velho Júlio Lopes, 72 anos”. A autora sugere classificar a gravação como “histórica”, numa investida da gravadora de cativar consumidores saudosistas através do intérprete idoso acompanhado de seu antigo instrumento, representando os bons velhos tempos.

Hermano Vianna, em seu livro *O Mistério do Samba* (1995), enfatiza como no momento histórico da virada do século XIX para o XX, o samba passa a se concretizar como música urbana absoluta no Rio de Janeiro e concomitantemente, sob força de uma

<sup>5</sup> Domingos de Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1739 - Lisboa, 1800).

<sup>6</sup> Texto publicado em TRAVASSOS, Elisabeth. *Artifícios & Artefactos: entre o literário e o antropológico*, organizado por Gilda Santos e Gilberto Velho, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

atmosfera nacionalista em eclosão a viola parece, como já dito, ausentar-se desse universo urbano – que passava a representar culturalmente e politicamente o polo *nacional* do Brasil – e associar-se quase que exclusivamente ao âmbito rural – terreno que se estabelecia como *regional*.

O início da era das gravações no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, afirma ainda mais esta polarização entre o *regional* e o *nacional*. Essas primeiras gravações no Brasil foram empreendidas pela Casa Edison e tiveram como primeiro registro oficial a primeira música brasileira gravada, em 1902, o lundu *Isto é Bom*, composto por Xisto Bahia e interpretado por Eduardo das Neves, o Baiano, e em 1917, *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida - tido por muitos como o primeiro samba gravado. Durante quase três décadas, a indústria fonográfica no Brasil haveria de priorizar essencialmente os gêneros urbanos, no entanto, em 1929, o paulista Cornélio Pires daria o primeiro grande impulso midiático à música caipira ao financiar e gravar uma série de discos que incluíam causos e modas pela gravadora Columbia, em São Paulo.

Sob grande desconfiança da direção da gravadora e através de investimento próprio, Cornélio triunfou larga e rapidamente em sua empreitada. Tinhorão (1998) alia o sucesso da investida de Cornélio ao estímulo nacionalista que impulsionava a criação de produtos nacionais, sugerindo um paralelo com a gravação do samba do Estácio – representante, então, do samba carioca – no Rio de Janeiro, de 1932. Se, sob uma ótica essencialmente economicista, Tinhorão pode ter razão, no entanto, houve sem dúvida outros ingredientes aos quais se pode atribuir esse sucesso mercadológico das gravações de música caipira desde seus primeiros discos. A própria ideia de delimitação de *produtos nacionais* naquele momento é algo que fazia muito mais sentido para um público burguês do que para o caipira.

Ivan Vilela (2013)<sup>7</sup> aponta para o intenso movimento migratório das populações rurais nesse período referente às primeiras décadas do século XX, como um fator determinante para a inclusão próspera da música caipira nos meios da indústria cultural. A música caipira veiculada através das rádios e discos transmitia a história de toda uma população em pleno processo de enraizamento e aportava à cidade os costumes e a visão de mundo do caipira. O autor sublinha que:

Não fosse pelo disco e por sua indústria  
“alienante”, como a ela se referem alguns

---

<sup>7</sup> VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. USP: São Paulo, 2013.

estudiosos, o caipira jamais conseguiria transmitir sua história de enraizamento e fazê-la conhecida por todos (VILELA, 2013, p.66).

O antropólogo Allan de Paula Oliveira (2004)<sup>8</sup> observa que, quanto à esta questão, existe um nível de equivalência entre a gravação da música caipira e do samba carioca e, ao mesmo tempo, é nesse momento que esses dois universos da música brasileira se materializam enquanto os dois polos de identidade cultural: um nacional e outro regional. Vale ressaltar sobre esse ponto, que, em termos territoriais, a cultura carioca era mais regionalizada que a cultura paulista, pois esta, a paulista, se estendia por uma larga faixa do país, enquanto a carioca se limitava à cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, o Rio era a capital federal e com isso tinha, pela rádio nacional e pela Mayrink Veiga, um poder de difusão muito grande. E, se nesse momento tanto a música caipira quanto o samba carioca estão inseridos num plano nacionalista, é importante que se enxergue a distinção entre os papéis de cada um no contexto político da época e os desdobramentos da relação entre o rural e o urbano. Para Oliveira (2004), o samba do Rio de Janeiro se estabelece como polo nacional a partir de um regional-urbano no governo Vargas dos anos 1930, visto como um dos mecanismos da tentativa de arrefecimento do poder das oligarquias rurais da República Velha e para a valorização de uma cultura popular urbana. A música caipira, por sua vez, passou à condição de símbolo regional da área de influência paulista, sendo representativa das regiões do estado de São Paulo, Minas Gerais, áreas de Mato Grosso, Goiás e Paraná.

De maneira geral, todas as demais tradições além do samba carioca – como o frevo, o samba-de-roda, o coco do Nordeste, entre outras – foram alçadas a símbolos regionais mesmo que muitas dessas fossem anteriores ao samba do Rio de Janeiro. Assim, mesmo que a viola tivesse então obtido uma projeção de grande espectro com o projeto de Cornélio, ela ainda mantinha seu título de símbolo rural. Hoje, mais de três quartos de século decorridos, e a viola continua, sem dúvida, fortemente associada ao campo e às manifestações da cultura não-urbana do Brasil. Contudo, isso não significa absolutamente que o uso e a projeção do instrumento não tenham se alongado amplamente em todos esses anos. Muitos violeiros brindaram à viola uma forma renovada de soar atando às tradições os toques apurados de mãos e ouvidos que conheceram outros Brasis e além.

---

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. UFSC, 2004.



À guisa de introdução, é importante chamar a atenção também para a expressão “viola moderna” que utilizei para intitular alguns tópicos desse trabalho e como ela carrega certa dicotomia relativa aos caminhos da viola do início do século XX até a atualidade. Essa escolha do termo é uma provocação ao confronto entre o que poderia ser uma expressão coloquial para designar essa viola aqui tratada e o termo literal, ligado ao modernismo, propriamente. No uso da expressão que apresenta, de fato, o objeto aqui tratado, a viola moderna designa o instrumento e seu lastro musical em atualização. Por outro lado, falar de uma viola moderna como uma viola característica do movimento modernista do início do século XX seria tal como não falar do instrumento, mas sim dos motivos, temas ou estruturas musicais que sua música poderia emprestar aos refinados compositores da época, como Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Esses compositores, ditos modernistas, não se voltaram para uma abordagem *êmica* da música tradicional, deste modo, o ‘como’ era feita essa música, quais eram os instrumentos usados ou como se tocavam esses instrumentos não foram o foco de investigação para a grande maioria deles. Houve, no entanto, nos anos 60, um movimento diferenciado daquele modernista propriamente dito, o qual pode ser visto como tendo ainda base conceitual nessa abordagem modernista da música da viola. Ali, tomou-se o instrumento em mãos, mas as suas especificidades de linguagem foram relevadas. Sendo uma das referências para esse momento histórico, o violonista e compositor paulista, Theodoro Nogueira – quem havia sido aluno de Camargo Guarnieri – interessou-se pela viola e compôs o *Concertino para Viola e Orquestra de Câmara*, gravado em 1963 pelo violonista Barbosa Lima, além de transcrever obras de Bach para a viola. A iniciativa, perfumada pelos ideais modernistas, tirava a viola das mãos do caipira e a colocava nos braços do violonista de concerto, executando-a, então, de forma essencialmente violonística.

Mais uma vez, a forma como era tocado o instrumento no seu espaço habitual ou a cultura musical desse mesmo não eram relevantes. Nesse sentido, é interessante notar nas palavras do próprio Theodoro Nogueira como ele priorizou uma afinação da viola que é idêntica à do violão, salvo pela ausência da 6ª corda (mi), dentre as quase 30 afinações conhecidas para a viola, admitidas pelo autor<sup>9</sup>. No artigo publicado na Gazeta, em 1963,

---

<sup>9</sup> Segundo fontes mais recentes, esse número de afinações levantado por Theodoro parece demasiado grande. Ivan Vilela fala em menos de 20 afinações encontradas pelo Brasil.

intitulado *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil*<sup>10</sup>, o autor comenta:

Apesar de existir mais de 29 afinações de viola no Brasil, a que predomina é: lá, ré, sol, si, mi. A afinação melhor para o compositor trabalhar é aquela que apresenta as cordas lá e ré, afinadas em oitavas, e sol, si e mi em uníssono (NOGUEIRA, 1963).

O artigo de Nogueira foi um dos primeiros trabalhos a tratar do instrumento no Brasil, de forma que a contestação dessa suposta predominância da afinação colocada por ele, que é chamada de *afinação natural*<sup>11</sup>, só viria anos mais tarde, através de pesquisas como as de Corrêa (2002), Oliveira (2004), Vilela (2013), entre outros, para as quais essa afinação é comentada, mas não é elencada como a mais usual da viola no Brasil. Ivan Vilela<sup>12</sup> comenta, inclusive, que é possível que a afinação citada por Nogueira, a *natural*, ainda seja a mais usual devido à grande área de sua abrangência, pois é a mais usual em regiões do Rio de Janeiro e no Nordeste inteiro; só não é usual na Paulistânia<sup>13</sup>. No entanto, mesmo nas regiões citadas é corrente que o 3º par esteja afinado em oitavas e não em uníssono, como coloca Nogueira. Além disso, a afinação que tem grande predomínio na região onde Nogueira se insere é aquela conhecida como *cebola*<sup>14</sup>. Ademais, infere-se que o ‘compositor’ referido na citação acima é, seguramente, aquele que está habituado a compor para o violão, e não para a viola.

Observe-se também que, apesar da ampla difusão da viola caipira pelos caipiras e sertanejos da era gravada, Nogueira opta por nomear a viola em seus trabalhos como ‘viola brasileira’, numa tentativa clara de destacá-la de suas tradições rurais, ou ainda, de aumentar a abrangência de sua área de ação. O uso dessa mesma expressão no título do

<sup>10</sup> Esse artigo aparece também na contracapa do disco *Bach na Viola Brasileira*, através do qual Theodoro apresenta o trabalho do solista Geraldo Ribeiro, outro violonista “instruído” por ele para execução das obras na viola.

<sup>11</sup> Essa afinação tem a seguinte configuração, dos pares graves aos agudos: lá, ré, sol, si, mi. Na sua forma mais usual os três pares mais graves são oitavados e os dois mais agudos tem as cordas afinadas em uníssono.

<sup>12</sup> Conversa informal com o orientador.

<sup>13</sup> Para Vilela (2013), entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, ou seja, São Paulo, Sul de Minas e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte do Tocantins e norte do Paraná. Essa região coincide com a área que abriga o que chamamos de cultura caipira. Ainda segundo Vilela, o termo Paulistânia foi criado e definido por Alfredo Éllis Jr.

<sup>14</sup> Essa afinação tem, em ré maior, a seguinte configuração, dos pares graves aos agudos: lá, ré, fá#, lá, ré. Geralmente, assim como na afinação natural, os três pares mais graves são oitavados e os dois mais agudos estão em uníssono. É muito comum que também se use essa afinação, com a mesma configuração relativa entre as cordas, em mi maior.

presente trabalho vem justamente do fato de estar aqui tratando do instrumento em numa grande amplitude tanto geográfica quanto temporal.

Outro indício de caráter estrutural que parece afirmar a natureza parcial das escolhas de Nogueira no uso da viola, é o fato de que o compositor sugere, na execução da sua obra para o instrumento, que se invertam as cordas graves e agudas nos pares oitavados da viola. A corda grave fica então acima, de modo a facilitar o toque do bordão. Dessa maneira, perde-se, de certa forma, a sonoridade característica da viola e aproxima-se sua prática àquela do violão onde há uma linearidade ascendente das cordas mais graves para as agudas<sup>15</sup>. Através de tendências como a supracitada fica evidente que, em determinado momento, a viola foi vista, por alguns, como instrumento que carecia de certas adaptações para que pudesse ser inserido definitivamente num universo musical dito erudito, sobretudo naquele da música clássica.

Uma iniciativa que, ainda no final da década de 1960, se associaria de certa forma à viola, ainda que por uma via bastante indireta, foi a criação do instrumento brasileiro batizado de *craviola*. Giorgio Giannini, das indústrias Gianinni, desenvolveu, em 1969, em parceria com o violonista Paulinho Nogueira um instrumento híbrido batizado de *craviola*. O instrumento que possui 12 cordas, dispostas em pares, tem o corpo, do lado superior, abaulado como o de um alaúde e, do lado inferior, côncavo como o de um violão. O nome do instrumento só foi dado por Paulinho Nogueira após a criação do primeiro protótipo<sup>16</sup>. Ao tocar o instrumento, o músico percebeu sua sonoridade como uma mistura entre o som do cravo e da viola, gerando assim o nome de *craviola*. O instrumento teve uma projeção internacional significativa através de discos como *The New Face of Bonfá* (1970), do violonista Luis Bonfá, e de *Moda de Craviola* (1975), do próprio Paulinho Nogueira, assim como foi usada em gravações e shows por Jimmy Page, do célebre grupo de rock britânico Led Zeppelin. Em 1980, o músico Stenio Mendes lançou o álbum *Música Popular Brasileira Contemporânea*, também fazendo uso da *craviola*.

Participando, de certa forma, como um veiculador da viola em uma fase transitória, entre a iniciativa de Theodoro Nogueira e de violeiros que trariam um novo olhar para o instrumento, o ex-violinista clássico Renato Andrade se dedicou à viola e se apresentou tanto de terno e gravata quanto vestido de maneira tipicamente caipira em grandes salas de concerto. Suas composições já pareciam aliar “o concertista e o *capiaw*”,

---

<sup>15</sup> Na grande maioria das afinações usadas para viola, nas quais se tem pares com cordas oitavadas, a corda mais aguda do par vem antes da grave, no sentido dos pares graves para os agudos.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.giannini.com.br/a-craviola/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

como ele mesmo dizia, influenciando a geração de novos violeiros que desapontaria nas décadas seguintes. Renato trouxe à viola o que Flausino Vale, sua principal referência musical e de abordagem da cultura popular, trouxe ao violino. Renato é peça fundamental nesse traçado da viola, entre a tradição regional e seus caminhos contemporâneos, para os quais se volta a presente pesquisa. Dedicaremos adiante uma seção deste trabalho a este violeiro e como sua maneira de tocar viola viria a influenciar toda uma nova geração de violeiros no Brasil.

A participação de cancioneiros que evocaram a viola em suas composições foi determinante para que houvesse uma quebra de paradigmas com relação à viola caipira, ou sertaneja, e sua imagem simbólica ligada a uma ideia de “atraso” do país. Geraldo Vandré usou a viola e a música sertaneja como referenciais para várias de suas composições, entre elas está a parceria com Theo de Barros, vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo de 1966, *Disparada*. A canção *Ponteio*, composição de Edu Lobo e Capinam que referencia a viola em sua letra, venceu a edição seguinte do mesmo festival, em 1967. Heraldo do Monte, então guitarrista e violeiro do Quarteto Novo, defendeu a música de Edu Lobo e Vandré tocando viola. Ele comenta como havia, na época, a necessidade de que a viola e a música tradicional fossem incluídas em um outro universo musical para que pudessem ser aceitas por uma dita classe média:

Naquela época, havia um preconceito contra a música folclórica, principalmente contra a viola, ninguém queria saber da viola na cidade grande, a ‘intelligentsia’, os 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 (MONTE apud VISCONTI, p. 193, 2005).

Aos poucos, a curiosidade dos músicos urbanos ou eruditos com relação à viola os levou a buscar, também, compreender o universo tradicional e a linguagem característica do instrumento. Associada a um fortalecimento da Musicologia Histórica e sua busca pelos instrumentos contextualizados, o olhar para viola ganhava caráter fenomenológico; não mais se tratava de uma busca pelas estruturas de sua música – como para os modernistas. O instrumento que foi, de certa forma, negligenciado até a década de 60, ganhava voz e prestígio num âmbito maior. Criava-se, então, uma ponte de duas vias para uma nova abordagem da viola.

Alguns jovens violeiros vieram dos interiores buscar influências que pudessem ser aliadas à tradição e outros faziam o caminho inverso, saindo da cidade grande para aprender na roça. A música de viola instrumental começava a agregar influências que podemos chamar de eruditas às linguagens tradicionais da viola, aparecendo dessa forma nos trabalhos de muitos novos violeiros, como Antonio Madureira, Almir Sater, Tavinho Moura, Ivan Vilela, Paulo Freire, Milton Edilberto, Pereira da Viola, Braz da Viola, Roberto Corrêa, entre outros.

Além disso, é importante frisar que alguns violeiros caipiras já haviam realizado trabalhos instrumentais para a viola, tais como, Zé do Rancho, Bambico e Tião Carreiro, os três ligados à chamada música caipira ou sertaneja, sem, no entanto, caracterizar um movimento destacado das modas cantadas ao acompanhamento da viola. Ainda no âmbito caipira, Gedeão da Viola deixou um legado precioso com composições que acabavam por expandir, neste universo, a maneira de se tocar o instrumento. Destaco também o trabalho da matogrossense Helena Meireles que, mesmo pertencendo a uma geração mais antiga, ganhou destaque nacional e internacional através do reconhecimento da revista americana *Guitar Player*, em sua edição nos EUA, em uma matéria elogiosa ao seu trabalho como violeira. Diante, nesse trabalho, voltarei a falar de alguns dos violeiros supracitados e, mais particularmente, de como se deram suas contribuições para a linguagem da viola instrumental dita contemporânea.

A quantidade de violonistas que adotaram a viola e expandiram suas possibilidades nas últimas décadas é numerosa, e com eles foram inseridas algumas pequenas mudanças no instrumento. Uma das quais considero determinante para a incorporação massiva da viola, foi inicialmente introduzida por Roberto Corrêa em parceria com os luthiers Vergílio Lima e Joaquim Santos. Eles encontraram um meio de temperar a viola através de rastilhos independentes para as cordas da viola<sup>17</sup>, adequando sua dificuldade de afinação aos ouvidos eruditizados de músicos e estudantes de música. A técnica foi adotada pela maioria dos construtores de viola da atualidade e, certamente, foi um divisor de águas na história recente do instrumento. Roberto Corrêa também trabalhou em conjunto com Vergílio Lima no aperfeiçoamento de formas estruturais da viola que pudessem atribuir à ela uma sonoridade mais específica.

---

<sup>17</sup> Em seu método de viola *A arte de pontear viola*, de 2002, Roberto Corrêa dá as coordenadas para que se faça essa adaptação de maneira caseira, passo a passo.

Como veremos, o presente trabalho fala dessa viola renovada, hoje, através da música de quatro instrumentistas e compositores contemporâneos que, sob meu olhar enquanto músico e pesquisador, têm valor fundamental para o estado do instrumento em questão na atualidade: o pernambucano Heraldo do Monte; Tavinho Moura, da Zona da Mata mineira; o matogrossense Almir Sater; e o sul-mineiro Ivan Vilela e procura apontar algumas relações entre suas obras e o material composicional historicamente empregado no repertório para viola instrumental.

A seguir, exponho alguns dos motivos que me levaram à escolha desses quatro porta-vozes da “viola moderna”, que elegi como fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Na sequência, apresentarei os aspectos metodológicos do estudo.

## **1.2 Os quatro violeiros**

Primeiramente, vale dizer que percebo os trabalhos desses quatro compositores contemporâneos tanto como notavelmente inovadores para a viola, através de uma série de parâmetros a serem evidenciados ao longo do texto, quanto de grande influência para muitos outros trabalhos voltados para o instrumento que vieram posteriormente. É importante assinalar, no entanto, que o foco do presente trabalho é muito mais apontar para as inovações que esses violeiros aportaram do que precisamente asseverar a influência que eles tiveram sobre outros trabalhos dedicados à viola.

Além disso, se, por um lado, a escolha desses violeiros se deu principalmente pelo seu protagonismo indiscutível no cenário trabalhado por esta pesquisa, por outro, ela procurou levar em conta também a diversidade geográfica-cultural que se poderia ter com tal seleção. Assim, Almir Sater, enquanto violeiro, está ligado principalmente à tradição de viola do Mato Grosso e da região de fronteira; Tavinho Moura é nascido em Juiz de Fora e traz no seu estilo uma autenticidade que não se pode associar facilmente a uma determinada tradição, no entanto, tem uma vivência musical no norte de Minas Gerais que aproxima sua música da cultura dessa região; Ivan Vilela é de Itajubá e está fortemente ligado à cultura caipira do sul de Minas e interior de São Paulo através dos gêneros que compõem as manifestações relacionados a ela, trazendo assim sua influência diversa para perto dessa música; e, por fim, o pernambucano Heraldo do Monte, é um ícone para a difusão de uma linguagem nordestina para viola, ainda que seja conhecido maioritariamente como guitarrista.

Por fim, é importante que se compreenda a contribuição histórica aportada à forma de se tocar viola por esses quatro compositores e instrumentistas levando em conta o fato de que todos eles chegaram à viola no decorrer de suas trajetórias musicais, isto é, nenhum deles iniciou seu aprendizado musical na viola propriamente. Assim, mesmo que sejam correntemente denominados “violeiros” nessa pesquisa, por se utilizarem do instrumento em seus trabalhos enquanto músicos, eles não representam a imagem costumeira do violeiro tratada na bibliografia ou coloquialmente. Habitualmente o termo violeiro, ou tocador de viola, está associado à figura do músico que se alia aos ritos religiosos das tradições rurais do Brasil, como à Folia de Reis, Folia do Divino, Dança de São Gonçalo, entre outras. Em torno dessa figura há também, comumente, uma aura de misticismo que associa a destreza do tocar-se viola com “pactos”, fazendo do violeiro um indivíduo que se mantém em constante trânsito entre o profano e sagrado (VILELA, 2013).

É importante ressaltar, portanto, que ainda que haja uma ligação entre esses quatro músicos e o espaço das tradições rurais onde a viola tem presença marcante, percebe-se também, em sua ligação com o instrumento, uma busca pelo desenvolvimento de uma linguagem musical capaz de carregar uma “identidade brasileira”, mesmo que esta seja nutrida por influências diversas e globalizadas. Nesse sentido, este trabalho procura evidenciar como os quatro violeiros aqui elencados podem ser percebidos como representantes exemplares das transformações pelas quais passou a viola nas últimas décadas e também, através deles, como o instrumento se inseriu nesse universo amplificado da música instrumental brasileira, extrapolando o âmbito regionalizado ao qual ele esteve associado ao longo de quase todo o século XX. É notável que muito do que se vê por eles aportado à música de viola venha de suas trajetórias musicais com influências muito diversas, desde a ligação com a música de uma forma mais globalizada, com influências de gêneros como o rock’n roll, a música de câmara, o jazz norte-americano além da própria música brasileira em sua forma mais ampla, até a própria formação musical, formalizada ou não, de cada um deles.

É importante notar também que todos os quatro instrumentistas e compositores escolhidos iniciaram suas trajetórias musicais no violão, ou no caso de Heraldo, na guitarra, para depois se lançarem à viola. Nesse sentido, o repertório tocado na viola por cada um deles é também um encontro entre a linguagem musical do violão, ou guitarra, com a viola. A influência diversa no sentido da atuação da música que atravessa fronteiras geográficas e chega até esses compositores também é aportada à música de viola deles

através de um caminho trilhado por outro instrumento de cordas, o violão. Vale ressaltar que com excessão de Ivan Vilela, que realizou de fato uma migração para a viola e hoje se dedica profissionalmente de forma exclusiva a esse instrumento, os demais três músicos aqui trabalhados ainda transitam entre a viola e o violão, ou a guitarra.

Existe claramente uma proximidade entre esses dois instrumentos, o violão e a viola, tratando-se de dois instrumentos de cordas dedilhadas com número de ordem de cordas similar, seis no violão e cinco na viola, em suas versões mais comuns. Alguns pontos de divergências estruturais entre esses instrumentos são, no entanto, centrais para que seus universos idiomáticos sejam notavelmente diferentes. Dentre as muitas afinações encontradas para a viola no Brasil as mais comuns trabalham com *afinações abertas*<sup>18</sup>, e o violão, não. Dessa forma, o violão se mostra um instrumento mais apto a um desenvolvimento harmônico variado, com a possibilidade de modulações facilitada assim como de assimiliação das dissonâncias acrescentadas aos acordes, enquanto a viola oferece um terreno propício à concepção de caráter mais modal. O fato do violão apresentar cordas simples enquanto a viola tem cordas duplas, onde alguns dos pares tem cordas oitavadas, oferece também oportunidades diferentes na construção musical de cada um dos instrumentos. A forma como se executam, caracteristicamente, as *escalas duetadas*<sup>19</sup> na viola, de forma horizontalizada, ou seja, ao longo do braço do instrumento, também parte da relação estrutural entre as cordas oitavadas nos pares, de forma que durante a execução desse tipo de recurso não se troque de corda e perca a sonoridade da corda oitavada. Elementos como esses citados são apontados ao longo das análises e evidenciam a forma como essas fronteiras musicais fundidas na prática desses músicos são exploradas em suas composições e em sua forma de tocar viola.

Mais à frente, nos capítulos deste trabalho dedicados a cada um dos violeiros escolhidos, trago um aprofundamento sobre suas contribuições para a viola, assim como uma síntese biográfica que intenciona mostrar os caminhos trilhados por eles no desenvolvimento de seus trabalhos notáveis relativos a este instrumento.

---

<sup>18</sup> São ditas afinações abertas aquelas que, ao se tocar as cordas soltas do instrumento, ouve-se um acorde maior perfeito.

<sup>19</sup> Pinto (2008) define as escalas duetadas como escalas realizadas a duas vezes com intervalos de terças ou sextas consecutivas, 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.



### 1.3 Aspectos metodológicos

Para a realização deste trabalho foram fundamentais a audição, a transcrição e a análise de um conjunto de materiais gravados pelos compositores escolhidos, bem como a realização de entrevistas com alguns deles, que, como veremos foram fundamentais para trazer às análises o ponto de vista desses compositores em relação a certos aspectos de sua própria prática.

Inicialmente, elegi um disco de cada um que percebo como sendo de influência marcante para a viola instrumental. De Almir Sater o disco escolhido foi *Instrumental*, lançado em 1985; de Tavinho Moura, *Caboclo D'Água*, lançado em 1992; de Ivan Vilela, *Paisagens*, lançado em 1998; e de Heraldo do Monte, *Viola Nordestina*, lançado em 2001. A escolha dos discos se deu pelo fato de eu enxergar cada um desses trabalhos, dentre os discos gravados por esses compositores e instrumentistas com a viola, como aquele que mais traz a viola em trânsito entre os universos tradicionais ligados ao instrumento e elementos inovadores dentro do repertório de viola instrumental conhecido. Esse fluxo da viola que propõe uma nova forma de abordagem para o instrumento se edifica, em cada disco, no encontro entre novas versões de músicas já consagradas do repertório da música brasileira, como *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; *O Rio de Piracicaba*, de Tião Carreiro, Piraci e Lorival dos Santos; e *Maria Bethania*, de Capiba; e músicas autorais que combinam elementos da linguagem idiomática da viola com recursos musicais aportados à viola através das trajetórias pessoais de influências diversificadas de cada um desses compositores.

Para um levantamento e investigação mais minuciosos do material musical utilizado por cada compositor, escolhi, transcrevi e analisei uma peça dentro de cada um desses discos. A seguir traço um pequeno panorama da discografia voltada para viola de cada um dos compositores escolhidos, assim como a justificativa para a seleção das peças analisadas em cada disco.

*Caboclo D'Água*, de 1992, é o primeiro de três discos nos quais o músico e compositor, integrante da turma mineira do Clube da Esquina, Tavinho Moura toca exclusivamente viola. Em 1995, ele lançou *Diadorado* e, em 2015, *Beira de Linha*, ambos de viola instrumental. No trabalho mais recente, Tavinho toca sozinho em 11 das 13 faixas, o que diferencia esse trabalho dos anteriores nos quais quase sempre há acompanhamento de outros instrumentos nos arranjos, principalmente o violão. Tavinho tem outros 14 discos seus gravados atuando como compositor, cantor, violonista e

violeiro. Os caminhos harmônicos incomuns associados às métricas não formais são algumas das marcas fundamentais na obra de Tavinho. *Manoelzim da Crôa*, a peça de *Caboclo D'Água* que será analisada nessa pesquisa, é bastante representativa desta forma de compor e tocar viola de Tavinho Moura. Os caminhos harmônicos ali percorridos pelo compositor fazem com que o toque sugestivo das violas do norte de Minas Gerais se encontrem com o universo do contraponto entre as linhas melódicas do violão e viola, algumas das marcas notáveis da música de viola de Tavinho.

Almir Sater, por sua vez, se associa fortemente à viola como músico e compositor mesmo que em sua extensa discografia, mais de 15 discos, como compositor e intérprete muitas vezes se apresente como violonista e cantor. Almir introduz técnicas inovadoras em arpejos e na construção harmônica de suas peças e versões de outros compositores, aliadas à sonoridade pantaneira de sua viola. Além de do disco *Instrumental*, Almir gravou o *Instrumental II*, em 1995, que assim como o primeiro disco homônimo, este segundo está pautado na viola instrumental. Um estudo recente sobre o material composicional de Almir foi feito por Max Sales e se intitula *A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater* (2019). Nesse trabalho o autor faz diversas transcrições e análises onde aponta para os elementos usados por Almir Sater numa série de composições do violeiro. Para o presente trabalho, a peça escolhida em *Instrumental* foi *Luzeiro*. Essa é uma das peças de Almir Sater com maior projeção entre ouvintes e violeiros. *Luzeiro* ilustra bem a admiração de Almir pela forma de se tocar viola presente no toque de Tião Carreiro através de seus dedilhados e melodia modal. Esse tipo de referência aliada à opção de instrumentação feita por Almir nessa peça são alguns dos pontos revelados pela análise feita adiante neste trabalho.

Ivan Vilela é o mais jovem dos violeiros aqui tratados, no entanto é, também, aquele com maior produção discográfica voltada para a viola. Motivado pela criação da música para uma ópera caipira, *Cheiro de Mato e de Chão*, com libreto de Jehovah Amaral, em meados da década de 90, Ivan se voltou para a prática musical quase exclusivamente relacionada à viola. Desde então, foram mais de 18 discos gravados tocando viola solista e como acompanhador. A trajetória discográfica de Ivan Vilela está fortemente apoiada no seu processo de criação com o instrumento de forma que ao longo desses muitos trabalhos o violeiro amadureceu tanto processos estético-sonoros e de teor técnico quanto de propostas para aprimoramentos na forma de produção estrutural do instrumento em parceria com luthiers, como a assimilação do rastilho móvel, o maior

espaçamento das cordas nos pares para seu uso independente ou o uso da escala elevada nas violas. Essas invoações contribuíram para que se pudesse abordar a viola de forma ampliada em termos técnicos e de possibilidades musicais. O álbum *Paisagens* é o primeiro disco de viola solista de Ivan e é praticamente todo feito com peças autorais do compositor, exceto por duas faixas onde os clássicos *Asa Branca* e *Saudade de Minha Terra* receberam uma roupagem remodelada no arranjo para viola solo. A faixa derradeira do disco, *A Força do Boi*, transparece o interesse do compositor pelas tradições populares do Brasil tanto em seu título quanto no material musical ali presente. Signos inspirados no bumba-meu-boi do Maranhão dialógam com elementos idiomáticos da viola caipira vinda do interior paulista e sul mineiro e são combinados através de processos técnicos muito particulares da prática do músico em questão.

Se os violeiros supracitados todos tem alguma ligação com o violão, o representante nordestino da viola nessa pesquisa, Heraldo do Monte, tem uma longa carreira prioritariamente reconhecida como guitarrista. No entanto, a viola permeia o trabalho do pernambucano desde o início da carreira e já nos anos 60 Heraldo introduzia o instrumento em formações pouco usuais para a viola na época, como no grupo Quarteto Novo. Além de *Viola Nordestina*, Heraldo gravou o *MPBaby - Moda de Viola* em 2004 e lançou em 2016 o disco *Heraldo do Monte*, no qual apresenta choros seus através da viola acompanhada de seu regional<sup>20</sup>. Em *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte* (2005), Eduardo de Lima Visconti analisa composições e improvisos de Heraldo e busca mostrar como o compositor articula os diversos elementos musicais que o influenciaram na construção de uma forma dita brasileira de se tocar guitarra. Apesar do instrumento que se encontra em foconesse trabalho não ser a guitarra em si, há uma série de elementos compartilhados nessa prática do músico com a viola. A faixa do disco *Viola Nordestina* elencada para a análise realizada nesta pesquisa é homônima ao disco e se trata de uma homenagem à música do nordeste brasileiro e à viola nordestina em si sob a ótica de Heraldo. A construção quase improvisada da peça através da roupagem enxuta e expressiva da viola solo exaltam algumas das matrizes fundamentais de uma linguagem nordestina para este compositor e instrumentista, como as bandas de pífano e os cantadores repentistas.

Com relação os procedimentos analíticos adotados nesta pesquisa, compreende-se que a forma de análise adotada não tem a rigidez de certos métodos históricos

---

<sup>20</sup> O termo *Regional* aqui denota o grupo que tradicionalmente acompanha os solistas de choro.

empregados, sobretudo, no desmembramento e interpretação da música de concerto ocidental. Ela, aqui, almeja tratar-se de uma observação cuidadosa da forma de compor e tocar desses músicos estudados. Dada a especificidade do objeto de estudo aqui tratado não há um referencial metodológico precisamente adequado, dessa forma procurou-se encontrar algumas diretrizes sugeridas por uma bibliografia de apoio à essa maneira de abordar a música aqui estudada. Permitiu-se ainda a flexibilização de formas de análise propostas nesse sentido de adequação ao objeto de estudo em questão. Segundo a pesquisadora Martha Ulhôa (2000) os parâmetros de avaliação estética privilegiados no estudo da música erudita nem sempre se ajustam ao estudo da música popular. Essa adequação é fundamental também para que determinada abordagem analítica não sirva para diminuir a amplitude do potencial de material a ser levantado no estudo da música popular.

Como mencionado, uma parcela fundamental dessa pesquisa se baseou na audição e na transcrição das peças escolhidas. Mesmo que estejamos tratando de uma geração de músicos contemporâneos que dominam o recurso da música escrita não é comum que se encontre partituras dessas peças, já que o processo de composição desses autores, na maioria das vezes, passa do instrumento diretamente para a gravação. A motivação para a realização dessas transcrições também passa pelo fato de que esse processo exige dos ouvidos e das mãos do pesquisador na viola um atenção minuciosa e a percepção prática de determinadas soluções técnicas daquela música no instrumento específico. A valia do material musical transcrito também se dá pela possibilidade de inclusão da exemplificação escrita, ou gráfica, de certos elementos sonoros no texto escrito, que é a forma fundamental da veiculação dessa pesquisa.

Em *Som e música: questões de uma antropologia sonora* (2001) o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto faz importantes considerações sobre o processo de escuta e como a própria ideia de transcrição musical já é por si só uma forma de análise e, portanto, irá enfatizar determinados elementos do objeto sonoro estudado ao mesmo tempo que pretere outros. Em *Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia* (2014), Ivan Vilela destaca a importância de se trabalhar com fontes primárias no estudo musicológico a fim de que o pesquisador se depare com a experiência e não somente com a informação.

Além das músicas escolhidas para as transcrições, outras gravações, como as da Casa Edison, as primeiras feitas no Brasil, tiveram grande relevância no sentido de

fornecerem importante registro sobre questões estéticas, de estilo e de instrumentação da música urbana do Brasil no início do século XX. Em 2002, o Instituto Moreira Salles, em conjunto com o selo Biscoito Fino, com apoio financeiro da Petrobras, lançou dois livros acompanhados por 15 CDs, produzidos pelo pesquisador Humberto Francheschi sobre alguns dos melhores títulos da Casa Edison.

A transcrição de trechos de peças, e sua análise foi necessária para que se pudesse compreender determinadas relações dos gêneros trabalhados através de suas opções estéticas e da linguagem idiomática dos instrumentos envolvidos. Para uma compreensão aprofundada da forma de tocar e compor desses violeiros realizei a transcrição detalhada de uma peça de cada um deles, sendo que, como mencionado, essas peças fazem, cada uma, parte de um disco específico de cada um desses autores. As transcrições foram todas feitas inteiramente por mim com exceção de *A Força do Boi*, peça a qual contei com um manuscrito fornecido pelo próprio autor, tendo assim somente o trabalho da digitalização da partitura no software usado. Para todas as digitalizações das transcrições o software utilizado foi o Avid Sibelius, versão 8.5.0. As transcrições da harmonia, feitas em algumas das peças, também foram realizadas inteiramente por mim. Além disso, nesse ponto, fez-se necessário uma opção por categorias de análises que fossem compatíveis com a dimensão do objeto e do tipo que de estudo que se pretendeu realizar.

A realização de entrevistas com os músicos pesquisados também foi de grande importância para este trabalho. Certas conexões entre os elementos musicais encontrados e suas motivações, as quais extrapolam o universo estritamente musical, só foram perceptíveis através de certas descrições de vigência dos próprios compositores. O desejo inicial, na idealização dessa pesquisa, foi o de realizar entrevistas com os quatro compositores aqui tratados, no entanto, isso se tornou possível somente com dois deles: Tavinho Moura e Ivan Vilela. Com Heraldo do Monte e Almir Sater não se encontrou a possibilidade de agendamento das entrevistas. Para suprir essa lacuna, no caso de Heraldo, busquei por entrevistas disponibilizadas tanto na internet quanto nos trabalhos de outros pesquisadores. A videoaula *Guitarra Brasileira*<sup>21</sup>, lançada em 1994 pela MPO e disponível, hoje, na plataforma do YouTube, traz o compositor e instrumentista falando sobre a sua forma de improvisar e que tipo de material melódico usa, além de algumas referências sobre as quais se apoia nessa construção melódica. Foram usadas também as

---

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RITLq12qW-l>. Acesso em: 3 set. 2020.

entrevistas de Heraldo para o programa Instrumental SESC Brasil<sup>22</sup>, de 2009, a entrevista do programa Passagem de Som, também do SESC, de 2015, além da entrevista realizada e transcrita pelo pesquisador Eduardo de Lima Visconti, em sua pesquisa de mestrado sobre Heraldo, publicada em 2005.

Da mesma forma, no sentido de desvelar um pouco sobre a visão do próprio músico com relação à sua forma de compor, foram buscadas falas de Almir Sater em algumas entrevistas disponibilizadas na internet, como uma explanação dele à TV UESB<sup>23</sup>, em 2019, onde o compositor fala brevemente sobre seu processo de composição, e também uma entrevista concedida a Renato Zadi<sup>24</sup>, em 2008, na qual ele comenta algumas passagens de sua carreira e motivações para elaboração de determinados arranjos, como o da Mazurca, de Heitor Villa-lobos, e de discos produzidos ao longo da carreira.

Para as entrevistas de Ivan Vilela e Tavinho Moura, foi elaborado um pequeno roteiro de perguntas no sentido de direcionar as entrevistas ao processo de prática e composição dos músicos com a viola. O objetivo era conhecer um pouco da história de cada um deles com a viola e o tipo de influência que eles percebiam em seus trabalhos voltados para esse instrumento, além de conhecer que tipo de materiais estavam presentes e como isso havia sido levado até sua obra para a viola, sobretudo em seus trabalhos registrados em gravações.

A entrevista com Tavinho Moura foi realizada em sua casa, em Belo Horizonte, e com Ivan Vilela, na USP, em São Paulo. Ambas as entrevistas foram gravadas e, posteriormente, transcritas integralmente e fazem parte dos apêndices deste trabalho. Ainda como complemento para as entrevistas realizadas com Ivan Vilela e Tavinho Moura foram usadas a entrevista de Ivan para o programa Contextos CPF, do SESC, de 2015, e uma entrevista concedida por Tavinho ao jornalista Fabrício Marques, em 2016, fornecida a mim pelo próprio Tavinho no dia de sua entrevista para essa pesquisa<sup>25</sup>.

Algo peculiar dessa pesquisa foi o fato de ter Ivan Vilela tanto como um sujeito pesquisado, através de sua obra e de sua prática enquanto violero e compositor, quanto como orientador do trabalho. Tal relação trouxe grande benefício para essa pesquisa uma

---

<sup>22</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GL\\_T2KZVrFc](https://www.youtube.com/watch?v=GL_T2KZVrFc). Acesso em: 20 set. 2020.

<sup>23</sup> Disponível em : [https://www.youtube.com/watch?v=12dU2CqU2\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=12dU2CqU2_4). Acesso em: 3 ago. 2020.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=luadYcVxXYw>, Acesso em: 6 ago. 2020.

<sup>25</sup> Essa entrevista também está disponível em <http://www.tavinhomoura.com.br/images/entrevista.pdf>. Acesso em 20 fev. 2021.

vez que oportunizou a discussão em torno de certas escolhas ou práticas focadas na análise de sua própria peça, assim como o acesso ao ponto de vista desse músico, parte constituinte do universo de viola aqui tratado, sobre a prática dos outros violeiros e compositores analisados. Uma das facilitações propiciadas pela natureza dessa relação entre a pesquisa e o orientador/pesquisado foi o acesso por ele concedido da partitura da peça analisada.

Como instrumento de auxílio à compreensão das obras escolhidas procurei autores que pudessem me auxiliar num sentido de poder reconhecer os elementos significantes dentro de cada musicalidade, como materiais sonoros e performance. O livro de Nicholas Cook, *A guide to Musical Analysis* (1987) foi uma fonte importante para as análises assim como *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience* (2013), de Georgina Born, nesse sentido da análise num espectro mais amplo, levando o som para além das notas. O trabalho de Jean LaRue: *Análisis Del Estilo Musical* (1989) também constitui-se como uma ferramenta importante na medida em que o autor propõe uma organização da escuta para o conhecimento aprofundado do material sonoro e contextual. LaRue propõe os seguintes procedimentos: localização das três dimensões da análise - grandes, médias e pequenas - e a observação das mesmas partindo das grandes em direção às pequenas; a abordagem dos cinco elementos - som, harmonia, melodia, ritmo e forma - e de seus componentes básicos como parâmetros de observação das três dimensões.

Para uma abordagem harmônica nas análises utilizei os trabalhos de Sérgio Freitas (1995, 2010) como referência. Além de trazer um compêndio abrangente sobre a harmonia funcional o autor trabalha especificamente com a linguagem harmônica da música popular, portanto sua abordagem parece adequada ao objeto dessa pesquisa. O autor traz ainda algumas reflexões sobre o uso do modalismo que foram de grande valia para um olhar abrangente das formas harmônicas encontradas nas análises feitas nessa pesquisa. No campo das análises melódicas, as referências de Schoenberg (2008[1967]) foram pertinentes para a presente pesquisa mesmo tratando-se, a priori, de um guia de análise para a música erudita. A obra de Schoenberg pode nos auxiliar na compreensão de conceitos chave como *motivo*, *período*, *frase*, entre outros.

Existem ainda uma série de questões que estão envolvidas no processo das transcrições que compõem esta pesquisa. O etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto traz reflexões importantes nesse âmbito em seu artigo “*Som e Música, Questões de uma*

*Antropologia Sonora*” (2001). O autor comenta como há uma insuficiência intrínseca à escrita musical européia para lidar com determinadas culturas musicais que não a ocidental e como a transcrição em si já é parte do resultado de uma análise, e não o ponto de partida da mesma. Para Pinto (2001) o processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”.

Mesmo que as referências citadas acima tenham tido papel importante no sentido de guiar o ouvido e o olhar nas análises realizadas não houve um método ou forma de análise específica usada como base conceitual para as análises realizadas. Julgamos não haver um método que contemple todas as facetas do que se pode denominar música popular, ou nesse caso, para a música de viola. Portanto, permitiu-se uma forma de análise que partisse do olhar do próprio pesquisador em questão, lançando mão de elementos que se julgou aplicáveis ao material aqui estudado mas que tiveram, também, forte influência das referências acima citadas. Nesse sentido, é primordial que se atente também para a natureza empírica deste trabalho uma vez que ele trata de um universo embasado numa musicalidade oral que não passa pela formalização habitual da música erudita. O material a ser trabalhado aqui traçou a vereda dos ouvidos à viola do pesquisador antes de chegar ao papel. Desta forma, a experiência impreterível do músico e seu juízo prático antecederam o confronto teórico – não menos importante – ao qual esse objeto musical foi submetido em sua análise.

Por fim, faço aqui alguns apontamentos com relação à minha motivação pessoal para a realização dessa pesquisa e como minhas próprias experiências, sobretudo como músico, me aproximaram do tema escolhido. Primeiramente cumpre dizer que minha própria relação com a viola se assemelha, em alguma medida, à trajetória percorrida pelos compositores-instrumentistas protagonistas desta pesquisa. Minha formação musical e universitária, além da minha atuação como músico, estão ligadas em especial ao violão, de tal forma que meu contato com a viola veio se dar anos depois do contato com o violão. Ainda hoje minha dedicação ao violão vem em primeiro lugar, mas me dedico também ao estudo da viola de 10 cordas e incluo um pouco da prática de desse instrumento em trabalhos do qual faço parte, sempre que possível.

Meu interesse com esse instrumento, que é o personagem principal nessa pesquisa, partiu de um encantamento com a grande complexidade envolvida na sonoridade que a viola aporta. Um dos primeiros trabalhos de viola que conheci foi justamente o disco *Caboclo d'Água* (1994), de Tavinho Moura, e alguns anos depois o disco *Paisagens*



(1999), de Ivan Vilela. Um pouco depois, tive contato com alguns discos que usavam o instrumento dentro de arranjos mais próximos ao universo do samba de roda da Bahia, como *Tem Samba no Mar* (2004), de Roque Ferreira e *Encanteria* (2009), de Maria Bethania. A forma como a presença da viola amplia a textura das harmonias nesses trabalhos, muitas vezes combinada com o violão, foi algo que me chamou muita atenção e me motivou a compreender as diferentes formas de uso desse instrumento. Outro ponto determinante na motivação para essa imersão numa pesquisa que tratasse da viola partiu da percepção de como o instrumento porta uma sonoridade que carrega, sob diversos signos idiomáticos, um teor ancestral das tradições musicais do Brasil e, ao mesmo tempo, propõe tamanha ampliação das possibilidades sonoras no universo das cordas dedilhadas, em especial, sob o recorte da música brasileira no cenário das últimas quatro ou cinco décadas. Na busca por investigar as origens musicais e suas transformações ao longo das últimas décadas do século XX, na música feita com a presença da viola, me lancei a olhar para o caminho musical percorrido por esse instrumento, e percebi que, ao chegar nas mãos dos quatro violeiros aqui tratados, ela passaria a ter uma abordagem substancialmente renovada.

Dessa forma, através das análises realizadas, a presente pesquisa se apoia numa apuração de pontos elementares da prática e da forma de compor desses violeiros, para que se possa estabelecer algumas relações entre eles e deles com aspectos simbólicos da prática da viola em gerações anteriores à eles.

#### **1.4 Sobre os capítulos**

Com relação à estrutura do trabalho, trago inicialmente um panorama histórico da viola e sua chegada no Brasil e exponho uma possível forma de se enxergar a disposição de suas práticas através da sua distribuição tanto geográfica quanto em função das tradições às quais ela se associa no território brasileiro. Em seguida comento, de forma breve, alguns nomes da geração de violeiros que antecedem a geração de violeiros contemporâneos tratados na pesquisa. Essa seção tem como objetivo apontar alguns desses nomes e mostrar um pouco da trajetória desses violeiros, assim como mostrar um levantamento de algumas pesquisas que deles trataram.

Nos quatro capítulos seguintes, me dedico às análises musiciais propriamente ditas. Nesses capítulos trago, de início, algumas considerações sobre os autores e sua prática de

forma generalizada e, em seguida, me dedico a comentar, primeiramente e de forma breve, em qual disco a peça se insere assim como um pouco do material musical encontrado ao longo das faixas que compõem cada um desses discos. Em seguida me debruço sobre a peça, propriamente. Dentro de cada análise optei por fazer uma divisão de tópicos um pouco diferente para cada um delas, construindo essas categorizações em função das relações entre si dos elementos tratados em cada caso. De forma geral, e por vezes com abordagens um pouco diferentes em cada peça, essas categorias tratadas foram: **harmonia, forma, dedilhado, modos usados, instrumentação, formas melódicas e formas de acompanhamento.**

Assim, cada capítulo aborda um violeiro e sua trajetória, bem como apresenta a análise musical da peça escolhida e busca estabelecer algumas relações de similaridade e diferença entre os instrumentistas em questão e outras práticas de viola tidas como tradicionais. Nas considerações finais, levanto alguns pontos de convergência percebidos entre a obra e a forma de tocar viola dos quatro violeiros trabalhos nas análises assim como as inovações mais significativas que eles aportaram à prática da viola na atualidade.

## 2. ORIGENS DA VIOLA E SEUS CAMINHOS NO BRASIL

### 2.1 Breve histórico da viola e sua chegada às terras brasileiras

#### 2.1.1 Sobre as possíveis origens do instrumento

Talvez nenhum outro instrumento no Brasil carregue consigo um universo tão particular e cheio de mística como o faz a *viola*. O termo designa, na realidade, um grande conjunto de cordofones utilizados em diversos ramos da tradição musical brasileira. Conforme a região, ou manifestação em questão, verifica-se variações na forma, tamanho, número de cordas, afinação e maneira de se tocar o instrumento. Com a forte retomada no interesse pelo instrumento a partir da década de 1990, um modelo em especial se popularizou por todo o Brasil: a viola com cinco ordens de cordas duplas e formato próximo àquele do violão, porém em menor escala, popularmente reconhecida como *viola caipira* ou *viola de dez cordas*.

Ainda assim, são muitas as designações para o instrumento como *viola brasileira*, *viola sertaneja*, *viola de arame*, *viola pantaneira*, *viola nordestina*, *viola campeira*, *viola de repente*, entre outras. Alguns desses termos podem apontar para o mesmo instrumento em regiões diferentes ou denotam particularidades ligadas às diferentes tradições das quais fazem parte cada viola específica. Apesar do modelo de dez cordas ser de fato aquele mais comum, têm-se violas com quatro, cinco, seis, sete, dez, doze e quatorze cordas, dispostas em ordens simples, duplas e triplas. As afinações também são diversas, entre as mais comuns estão a *natural*, *cebolão*, *rio abaixo*, *boiadeira*. Nas afinações mais usuais, como *cebolão* e *rio abaixo*, as violas possuem dez cordas divididas em cinco pares, formando assim cinco ordens de cordas. Nessas violas as duas ordens mais agudas são afinadas em uníssono e as cordas mais graves, ou bordões, afinadas em oitavas.

As formas de se tocar a viola resumem-se tradicionalmente a duas formas básicas: o *pontado* e o *recortado*. Alguns autores como Corrêa (2002) tratam o pontado como o tocar dedilhando-se as cordas. Vilela (2013), no entanto, coloca que cada um dos trastes da viola era chamado de ponto<sup>26</sup>, daí o tocar pontado. Segundo o autor, o termo pontado quer dizer tocar melodicamente e não propriamente dedilhado, pois este pode ser de caráter harmônico. O recortado, por sua vez, é a forma de se tocar correndo os dedos

---

<sup>26</sup> Ainda hoje, em Portugal, as casas da viola são chamadas de pontos.

rapidamente sobre as cordas e sugere uma sonoridade mais rítmica e harmônica, na maioria das vezes servindo como acompanhamento.

Segundo Veiga de Oliveira (1982), já no século XV, e sobretudo no XVI, a viola encontrava-se largamente difundida em Portugal e ainda que tenha como ascendente direta a guitarra latina, o termo viola já era de uso corrente entre o povo. É de comum acordo, na visão da maioria daqueles que pesquisaram a viola<sup>27</sup>, que sua vinda ao Brasil coincide muito provavelmente com a chegada dos jesuítas, na colonização do Brasil<sup>28</sup>.

Em *Os jesuítas e a música no Brasil colonial* (2010), Marcos Holler cita diversas referências às *violas* em documentos relacionados às missões jesuíticas, confirmando a visão aceita sobre a popularidade do instrumento nesse contexto. De fato, a maior parte das violas encontradas no Brasil pouco diferem dos modelos portugueses catalogados<sup>29</sup> salvo a *viola de cocho*, ligada a manifestações culturais típicas do Mato Grosso, e outros modelos menos usuais como a *viola de buriti*<sup>30</sup>, a *viola de bambu* ou a *viola de cabaça*. Significativamente distintas das demais violas brasileiras, essas últimas são tidas como fruto do encontro entre os instrumentos vindos da Europa com a cultura indígena e africana no Brasil (OLIVEIRA, 2004)<sup>31</sup>.

Faço um pequeno adendo à visão de alguns autores que associam as *violas de cabaça* encontradas aqui no Brasil somente a versões indígenas de conhecidos instrumentos de cordas trazidos de Portugal. No livro de José Alberto Sardinha, *Tradições Musicais da Estremadura*<sup>32</sup> (2000), o autor descreve um “estranho instrumento”, citado em relatos do século XIX, com três cordas friccionadas por arco e caixa de ressonância feita a partir de cabaça. Esse relato atesta, portanto, a existência de instrumentos de cordas que usam a cabaça como caixa de ressonância também em Portugal, o berço das primeiras

<sup>27</sup> Taborda (2002), Vilela (2013).

<sup>28</sup> Márcia Taborda (2002) afirma que, provavelmente, a viola chegou no Brasil antes mesmo dos jesuítas, porém, admite a hipótese mais corrente por falta de evidências documentais.

<sup>29</sup> E. Veiga de Oliveira catalogou de forma bastante aprofundada as violas portuguesas. Essa catalogação está em VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

<sup>30</sup> O mesmo instrumento, identificado através de uma imagem fotográfica como *viola de buriti* no livro de Corrêa (2002), aparece, também em foto, no livro de Holler (2010) e é tido como uma *rabeca craó* coletada por Harald Schultz, em 1949, na bacia do Tocantins. No livro de Holler, o instrumento aparece acompanhado por um arco. Em nenhuma das duas referências há comentários mais aprofundados sobre o instrumento.

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. UFSC, 2004.

<sup>32</sup> Estremadura é a região de Portugal que se estende de Leiria a Setubal, tendo como capital a cidade de Lisboa.

violas que chegaram ao Brasil. Numa gravura deste mesmo livro, pode-se observar o que talvez seja o mesmo instrumento descrito anteriormente, contudo possuindo somente uma corda, o que o faz parecer enormemente com o berimbau. A semelhança se dá, no entanto, somente na figura do instrumento, pois a maneira como o músico o toma na gravura é mais próxima àquela como se tocaria um violoncelo, usando um arco. Ainda sobre as violas de cabaça, tem-se uma figura recorrente na literatura sobre a música feita no Brasil no século XVII: o poeta popular Gregório de Matos. O “Boca do Inferno” – como era conhecido – acompanhava seus versos com uma *viola de cabaça* construída por ele mesmo (TINHORÃO, 1998).

Ernesto Veiga de Oliveira (1982) mostra, em seu estudo sobre instrumentos populares portugueses, que as violas mais comuns em Portugal, das quais derivaram as violas brasileiras, estão divididas em duas variedades principais: a *viola das terras ocidentais*, com pequeno enfranque (cintura); e a *viola do leste*, com enfraque acentuado. No primeiro grupo estão: a viola braguesa ou minhota; a viola amarantina, ou de dois corações; e a viola toeira, da cidade de Coimbra. A *viola do leste* se divide em duas variantes: a *viola beiroa* e a *viola campaniça*. A viola também teve algumas variações nas ilhas de Açores, onde ainda hoje é bastante difundida (NOGUEIRA, 2008)<sup>33</sup>. Dentre os principais tipos da *viola da terra*, como é chamada em Açores, estão as do tipo *micaelense* e tipo *terceirense*. Algumas dessas violas encontradas em Açores possuem 15 cordas. Há também violas na Ilha da Madeira, chamadas de *viola de arame*, com 10 cordas mas sem reentrância na afinação, ou seja, sem o 3º par oitavado.

Sobre as origens do instrumento em Portugal, Márcia Taborda atribui às iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, manuscrito datado de 1280, a primeira referência documental da viola em terras lusitanas. As *violas de mão*<sup>34</sup> estão representadas em oito das dezesseis imagens que o códice contém. Para Veiga de Oliveira o instrumento representado nessas imagens ainda não é a viola de mão mas sim a *guitarra latina* como comenta a seguir:

Em qualquer caso, no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente seu prolongado direto. E a nossa viola atual, que o mesmo é essencialmente que essa viola quinhentista, teria desse modo como protótipo e longínquo antepassado a

<sup>33</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de doutorado. USP, 2008.

<sup>34</sup> Este termo é utilizado pela autora, como explicarei mais adiante nesse capítulo, fazendo referência à adoção do nome italiano *viola da mano* quando o instrumento se estabelece em Portugal.

guitarra latina do Arcipreste de Hita, ou seja, o velho instrumento jogralesco do “Cancioneiro da Ajuda” (VEIGA DE OLIVEIRA, 1982, p.190).

Para esclarecimento do leitor sobre um outro termo corrente nas análises históricas sobre os instrumentos de cordas dedilhadas, Taborda coloca que o termo *vihuela* era usado na Espanha designando grande variedade de cordofones, assim como *viola*, para os italianos<sup>35</sup>. Aos poucos, o termo *vihuela* associou-se especificamente a um tipo de instrumento, aparentado ao violão. Taborda cita o esclarecimento de José Subirá em *Historia de la musica española e hispano-americana*:

[...] a guitarra não difere da vihuela pela forma nem pelo tamanho, mas apenas pelo número de cordas, o modo de execução – rasgueado naquela e ponteadado nesta – o repertório e as classes sociais a que se destinam (SUBIRÁ, 1953, p. 190, apud TABORDA, 2002, p.138)<sup>36</sup>

O instrumento, que para essa autora, floresceu e se difundiu principalmente na Espanha nos séculos XV e XVI, foi levado à Portugal com o nome herdado da Itália: *viola*, ou a *viola da mano*. Vale comentar também a interessante colocação da autora sobre uma possível justificativa para o nome *viola*, quando recorre ao *Dicionário de Música*, de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça<sup>37</sup>. Relaciona-se aqui a antiga prática, em muitos países europeus, de se esculpir uma flor – a violeta (do latim: *viola*), sobre a mão das violas de cordas friccionadas, com a origem do nome da família dos citados instrumentos. A autora ressalta ainda que, tanto os termos *vihuela* como *viola*, pela sua generalidade, foram historicamente sempre acompanhados de complementos como: *da mano*, *de arco*, *da gamba*, *da braccio*, *d’amore*, entre outros. Em Portugal e no Brasil os complementos também apareceram designando regionalismos e características estruturais, como exemplos: *viola de arame*, *braguesa*, *micaelense*, *caipira*, entre muitas outras (TABORDA, 2002).

---

<sup>35</sup> Aproveito essa relação com a Itália estabelecida pela autora para registrar a visão de James Tyler, em *The early guitar: a history and handbook* (1980 apud NOGUEIRA, 2008), onde o autor se coloca contrário à possível origem da guitarra latina, como antecessora da viola, na Península Ibérica, atribuindo-a a referências italianas do século XV através da iconografia relativa a esse período e região geográfica. Afirmo, ainda, que as origens prováveis da viola na Península Ibérica se deram pelas poucas (ou nenhuma) fontes sobreviventes em seu local de origem.

<sup>36</sup> Ainda, no livro de Subirá, Juan Bermudo afirma que “[...] la guitarra que entonces tenia por lo general cuatro cuerdas – se conseguía con solo quitar a la vihuela la prima y la sexta cuerdas” (SUBIRÁ, 1953, p. 190 apud TABORDA, 2002, p.138).

<sup>37</sup> BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando L. *Dicionário de música*. Lisboa: Edições Cosmo, 1962.

### 2.1.2 A viola em terras brasileiras

Os registros históricos sobre a descrição da viola no Brasil, desde a fase inicial da colonização até final do século XIX, não são precisos na identificação do instrumento e estão atrelados inicialmente a relatos de viagem e, mais tarde, a estudos dos folcloristas. Muitas são as passagens nesses relatos onde uma *viola* é citada. Sabe-se, no entanto, que este termo não designava exclusivamente o instrumento ao qual é associado hoje (NOGUEIRA, 2008). Violas, machetes, machetinhos, violões, cavaquinhos, entre outros instrumentos de corda tocados sem arco poderiam compor as cenas descritas pelos viajantes ou missionários da época na qual figurava a dita *viola* (OLIVEIRA, 2004).

Se as leituras são muitas com relação a como era de fato o instrumento trazido de Portugal no século XVI, por outro lado, os autores que tratam dessa questão estão em concordância no que diz respeito ao primeiro documento a citar o uso da *viola* no Brasil, esse tido consensualmente como sendo referente às duas cartas escritas pelo Padre Fernão Cardim ao Pe. Provincial em Portugal, no século XVI. No manuscrito, o início da transmissão dos conhecimentos desse instrumento nessas terras fica evidente. O documento, do qual Corrêa (2002) transcreve o trecho abaixo, se intitula: *Informação da missão do Pe. Cristovão Gouvêa às partes do Brasil – anno 83, ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*.

*Em todas as três aldeãs [Espírito Santo, Santo Antonio e São João Batista] ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios; e alguns mais habeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tangem frutas, violas, cravos, e officiam missas em canto d'orgão, cousas que os pais estimam muito. (CARDIM, 1980[1583] apud CORRÊA, 2002, p24.*

Tinhorão (2010) também menciona a presença da viola no Brasil, nessa mesma década quinhentista, nas *Denúncias de Pernambuco* e, segundo ele, em 1613 já há relatos em inventários levantados pelo professor Ernani da Silva Bruno, sobre violas em São Paulo. Considerando que um inventário é feito após a morte de alguém, certamente essa pessoa tocou a viola antes de 1613, possivelmente ainda no século XVI.

Reforçando a idéia de pluralidade<sup>38</sup> do termo *viola* nesse tipo de documento, pode-se compreender também o termo *frutas* como abrangendo mais de uma variedade dentre

---

<sup>38</sup> Holler (2010) afirma que as violas mencionadas nos relatos jesuíticos tratam, indubitavelmente, da viola dedilhada, e não das violas *da gamba*, ou *da braccio*, já que esses últimos não eram, então, tão populares em Portugal e em suas colônias, como as violas dedilhadas. O autor expõe, ainda, nesse mesmo trabalho,

instrumentos de sopro da época. No seu trabalho sobre *A música dos jesuítas no Brasil colonial*, Marcos Holler (2010) fala sobre a recorrência do termo *flautas* nos relatos e da sua abrangência com relação tanto às variedades de flautas européias quanto às indígenas. Segundo Holler, o termo *gaitas* também é comum nos relatos e gera dúvidas quanto ao seu objeto de designação, sendo atribuído às flautas e também, possivelmente, às gaitas de fole, instrumento esse com pouca referência no Brasil colonial e posterior<sup>39</sup>.

Padre Anchieta também descreveu o uso de violas em terras brasileiras já no primeiro século depois da chegada dos portugueses:

Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa [...] com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem essas danças põem uns diademas na cabeça, de penas de pássaros de várias cores e desta sorte fazem também os arcos e empenam e pintam corpo [...]. (ANCHIETA, [José de, 1989, p.746 apud Nogueira, 2008, p.26

Outros relatos citam *guitarras*, *tiorbas* e *cítaras*. Segundo Gisela Gomes Pupo Nogueira, em sua análise sobre as origens históricas da viola, o termo *guitarra* designa genericamente a família dos instrumentos de cordas dedilhadas com enfraque, desde os tempos medievais, enquanto as *tiorbas* seriam alaúdes de tessitura ampliada nos graves, em formato periforme, como é usual aos *ouds*. Sobre as *cítaras*, estão provavelmente associadas ao *cistro*, hoje conhecido como *guitarra portuguesa*, muito comum no acompanhamento de fados<sup>40</sup>.

### 2.1.3 Construção da viola no Brasil: do artesanato à industrialização

As primeiras violas construídas por artesãos no Brasil parecem ter mantido estrutura muito próxima àquela dessas *violas portuguesas*, as quais, na sua maioria, teriam conservado suas características de construção sem grandes mudanças nos séculos que sucederam à chegada dos portugueses em terras brasileiras.

Quanto à questão do encordoamento dessas violas, pode-se dizer que as violas portuguesas em sua grande maioria, fizeram uso de cordas feitas de tripa animal até um determinado momento histórico e depois passaram a usar cordas metálicas, dando razão

---

uma relação detalhada de outros termos que acredita designarem esse mesmo instrumento nos relatos jesuíticos da época.

<sup>39</sup> Na Bahia até hoje chamam as flautas pifes verticais de gaitas.

<sup>40</sup> Nogueira (2008) trata dessa questão das possíveis origens desses instrumentos na Península Ibérica durante as invasões árabes, assim como propõe alguns esclarecimentos sobre questões ligadas aos nomes e derivações desses instrumentos.



ao termo *viola de arame*. Alguns autores defendem que o termo *viola de arame* seria usado desde muito tempo para designar as violas de forma generalista, no entanto, o pesquisador Manuel Morais (2006) defende que esse termo só passou a ser utilizado no final do século XIX.

No livro *Nova Arte de Viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro, publicado em 1789, em Coimbra, o autor aponta algumas vantagens, ao seu próprio ver, no uso das cordas de metal, ou arame, substituindo aquelas feitas de tripa. Justifica seu argumento a favor das cordas metálicas através da uniformidade da qualidade sonora dessas cordas além de seu custo reduzido em relação àquelas feitas de tripa animal.

A *viola de cocho* é uma exceção entre as violas brasileiras também sob esse aspecto, por utilizar, atualmente, cordas feitas de nylon (geralmente linha de pesca) e somente a mais grave de aço encapada. Essas violas utilizavam inicialmente cordas de tripa, sendo o uso de cordas de nylon algo recente na história do instrumento. Os violeiros que tocam *viola de cocho* dizem preferir, ainda hoje, a sonoridade obtida com as cordas de tripa, no entanto seu uso foi tornando-se obsoleto na medida em que a caça dos animais mais cobiçados para a confecção dessas cordas sendo foi proibida.

Através de registros encontrados na citada obra de Manoel da Paixão Ribeiro, tanto nos textos como em gravuras, podemos afirmar mais seguramente a forte correspondência entre a viola de Portugal e a brasileira. A viola ilustrada pelo autor tem cordas dispostas em duas ordens mais graves de cordas triplas e três ordens mais agudas com cordas duplas. Trata-se da *viola toeira*, da região de Coimbra, de onde vem o autor. E essa disposição das cordas corresponde àquela de uma das violas mais conhecidas no Brasil no final do século XIX: a *viola de Queluz*<sup>41</sup>, assim como muitas violas encontradas no nordeste do brasileiro. Além da disposição das cordas, as violas portuguesa e brasileira parecem ser análogas em outras questões estruturais como nas cravelhas de madeira, no cavalete trabalhado e na escala<sup>42</sup>, ou regra, no mesmo nível do tampo. Ivan Vilela comenta que o uso de três cordas nas duas ordens mais graves tinha, provavelmente o intuito de potencializar os graves do instrumentos já que, em geral, as violas portuguesas têm uma sonoridade muito aguda e são usadas essencialmente para rasgar<sup>43</sup>. Atualmente, o

---

<sup>41</sup> *Queluz* é o antigo nome da cidade atualmente conhecida como Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais.

<sup>42</sup> Madeira onde se fixam os trastes.

<sup>43</sup> Forma de tocar como o recortado e não como o ponteado.

construtor de violas Max Rosa tem um estudo aprofundado especificamente sobre as violas de Queluz.

Vale dizer que a *viola de Queluz*, uma cópia do modelo da antiga *viola toeira* de Portugal, chegou a ser produzida de forma industrial pelas primeiras fábricas de viola no país, a exemplo da Del Vecchio, que produz violas desde 1904. Algumas fábricas de violas, como a própria Del Vecchio, inicialmente produziam suas violas baseando-se nos modelos tradicionais. No entanto, hoje não se encontra grande variedade com relação aos modelos de violas construídas industrialmente, sendo que aquele de dez cordas com estrutura muito próxima a do violão domina o mercado.

É interessante notar que, em Portugal, a *viola toeira* foi a única a atingir a elite e por conta disso figura em registros escritos como o mencionado livro de Manoel da Paixão Ribeiro. Ao mesmo tempo, essa é o único tipo de viola que parece estar desaparecendo, nos dias atuais, em Portugal. Vilela comenta que esse processo parece natural uma vez que, assim como é corrente com práticas ligadas à aristocracia, há um caráter de modismo no uso da viola por essa esfera e que sendo assim não se encontra a mesma valia impressa pelas tradições do povo no uso de determinado instrumento ou prática<sup>44</sup>.

Nesse processo de atualização da forma de se construir violas no Brasil uma mudança significativa foi a escala colada no tampo da viola que passou a alcançar a boca do instrumento, assim como no violão. Até 1950, as violas eram construídas como ainda hoje se faz em Portugal, com a escala no nível do tampo e com extensão de somente dez trastes. Mudanças como essa têm impacto na maneira como se toca o instrumento, uma vez que, nesse caso, há uma facilitação no acesso às regiões agudas da viola, pelo ressalto da escala. Por outro lado, com a elevação das cordas, prejudicou-se uma das particularidades do acompanhamento, que era a da mão direita tocar também no tampo no toque das cordas, somando ao som do recortado nas cordas o som percussivo dos dedos no tampo da viola.

A primeira dupla caipira a utilizar esse tipo de viola foi Tônico e Tinoco, à partir de 1950, mas vale ressaltar que duplas mais antigas como Caçula e Mariano ou Zico Dias e Ferrinho continuaram a fazer uso de violas com o modelo antigo de escala. Ainda hoje há luthiers que fabricam violas com dez trastes, são as chamadas violas de *meia-regra*.

---

<sup>44</sup> Conversa informal com o orientador.

Aquelas com 12 trastes, no entanto, são mais comuns atualmente e podem ser chamadas – por designação comparativa às citadas acima – de violas de *regra-inteira*. Os nomes dados às cordas parecem ter superado o tempo e, no Brasil, mantêm-se designados como vieram de Portugal, ainda que exista muita contradição a respeito dessa questão em depoimentos dados por diferentes violeiros. Em geral, concorda-se com as seguintes denominações, da corda mais próxima ao lado da viola que se apóia no colo do violeiro são elas: *prima* e *contra-prima*, ou *primas*, para o primeiro par; *requinta* e *contra-requinta*, ou *segundas*, para o segundo par; *turina* e *contra-turina*, para o terceiro par; *toeira* e *contra-toeira*, para o quarto par; e *canotilho* e *contra-canotilho*, para o quinto par.

No Brasil é muito comum, atualmente, que os violeiros sejam também artesãos de violas. O luthier capixaba, radicado em Minas Gerais, Roberto Dimathus justifica o fato: “*Um bom tocador sabe identificar as qualidades necessárias para se obter um bom instrumento*” (NEPOMUCENO, 1999, p. 73.). Zé Coco do Riachão, renomado violeiro de Montes Claros/MG, herdou a arte de construir instrumentos de seu pai, como é também a maneira comum através da qual muitos luthiers ingressam no ofício da construção de violas. As técnicas e a matéria prima utilizados na construção de violas no Brasil também incorporaram aqui uma riqueza proporcional à grande variedade de matéria prima disponível nessas terras. Zé Coco utilizava cola produzida através da banana do mato e madeiras típicas no sertão norte-mineiro, como a imburana de espinho e a caviúna, na construção de suas violas.

A despeito da oferta abundante de variedade de madeiras e das escolhas particulares de cada construtor as madeiras mais comumente aceitas como ideais para as violas são o jacarandá, para as laterais e fundo, e o pinho para o tampo. As violas usadas por Tônico e Tinoco eram confeccionadas por Renato Vieira, e foram desenvolvidas em uma parceria dos violeiros com o luthier – como muitas vezes acontece – chegando-se ao modelo das violas Xadrez.

Minas Gerais é uma referência na construção do instrumento desde o surgimento dos primeiros artesãos de viola no Brasil e assim como a antiga cidade de Queluz, da segunda metade do século XIX, a cidade de Sabará reunia grande número de luthiers no início do século XX. Um dos construtores mais requisitados atualmente, Vergílio Lima, vive e mantém viva a tradição na cidade mineira.

Sobre as famosas violas produzidas em Queluz, o violeiro Renato Andrade aponta aquelas produzidas por José de Souza Salgado como sendo as melhores violas encontradas então. Tamanho prestígio atingiu o luthier, que o valor agregado aos instrumentos do artesão foi além de suas virtudes sonoras; sua posse tornou-se, também, símbolo de poder. Andrade depõe no texto do LP *Viola de Queluz*, de 1979: “A posse de uma feita por ele, era quase um privilégio, um símbolo de poder apenas acessível aos coronéis” (apud NEPOMUCENO, 1999, p.73).

#### 2.1.4 Das violas e suas tradições pelo Brasil

Desde sua chegada ao Brasil, a viola fez parte também da construção das tradições que aqui se desenvolveram. É, ainda hoje, instrumento com forte presença em manifestações comunitárias de tradição religiosa, quase sempre ligadas ao catolicismo, e é esse espaço das tradições rurais que delinea a imagem mais comum da viola atualmente. Ainda que, a partir da década de 1990, tenha havido um movimento de forte retomada da viola na musicalidade dos centros urbanos, inserindo o instrumento até mesmo dentro das instituições formais do ensino de música<sup>45</sup>, é fato que durante praticamente todo o século XX ela esteve confinada nos interiores e nas tradições rurais do Brasil.

A partir do século XIX, o violão parece substituir gradualmente a viola na música de caráter popular no âmbito urbano, enquanto ela se alia profundamente ao universo rural mesmo que a chegada da viola no Brasil anteceda quase três séculos aquela do violão, que chegaria no Brasil ainda chamado de “guitarra francesa” ou “viola francesa”. No entanto, o nome que o jovem instrumento de seis cordas receberia nessas terras atestava que o resguardo da viola não diminuiria sua força na esfera musical brasileira. Chamado de “guitarra” na maior parte do mundo, somente no Brasil o instrumento seria batizado como uma “viola grande”: o violão (TABORDA, 2002).

Alguns autores optaram por descrever as práticas e características das diferentes violas que existem no Brasil como divididas por “tradições de viola”<sup>46</sup> observadas pelo

---

<sup>45</sup> Na cidade de Ribeirão Preto, no interior paulista, a USP implantou, desde 2005, o curso superior de bacharelado em viola caipira, através da iniciativa do professor e pesquisador Rubens Ricciardi em parceria com o violeiro, professor e pesquisador Ivan Vilela. Desde 2009, o curso foi transferido para o campus da capital paulista, onde Ivan Vilela leciona atualmente.

<sup>46</sup> Essa expressão específica, assim como a base da classificação que faço aqui, foi proposta por Allan de Paula Oliveira, em *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. UFSC, 2004.

país<sup>47</sup>. A delimitação dessas tradições baseadas em gêneros musicais, tipos de viola e região geográfica não é algo completamente preciso nem estanque, visto que ainda há usos da viola pouco pesquisados no Brasil e que a cultura, como algo dinâmico ao longo do tempo e espaço, funde e transforma as tradições locais, ou regionais. A seguir, apresento a sistematização proposta por Oliveira (2004) através de cinco grandes “tradições de viola” no país, acrescentando-lhe algumas informações adicionais obtidas a partir de outros autores:

- a) A viola do litoral do Paraná e São Paulo, onde o gênero musical central é o fandango<sup>48</sup>. Aqui, as violas são chamadas de *violas fandanguieras* ou *violas caiçara*; esse último nome remete à ligação identitária que a viola e o *fandango* têm com a cultura *caiçara* nesta região. As *violas fandanguieras* têm, geralmente, seis ou sete cordas em ordens simples ou duplas<sup>49</sup>. É uma característica delas ter uma ou duas cordas que não percorrem o braço do instrumento. Essas cordas saem do cavalete e vão até o final do tampo e são normalmente afinadas em quinta ou oitava do tom central da afinação. As afinações mais comuns são: *entaivada*<sup>50</sup>, *pelo-meio* e *pelas-três*.
- b) As violas presentes nas formas de repente do Nordeste. Segundo Corrêa, hoje em dia, as violas mais encontradas nessas tradições possuem sete cordas, com quatro simples e uma tripla. Segundo esse mesmo autor os violeiros não costumam usar nomes específicos para suas afinações, que algumas vezes são referidas como *Paraguaçu* e *De-cantoria*.
- c) A viola ligada à tradição da música caipira. Aqui estão compreendidas as tradições associadas ao dito universo *caipira* e centradas no interior de São Paulo.

---

<sup>47</sup> Além de Oliveira, alguns outros autores apontaram estas tradições de alguma forma. Corrêa (2002) apresenta as afinações de viola de acordo com a região (centro-sul – SP, MG, GO, MT e PR – nordeste e litoral sul), com a *viola de cocho* em separado. Araújo (1964: 434) fala em cinco tipos distintos de viola: *paulista*, *cuiabana*, *angrense* (ligada ao fandango), *goiana*, *nordestina*.

<sup>48</sup> Segundo Oliveira (2004) o fandango é um conjunto de danças típicas do litoral sul de São Paulo e Paraná. Das coreografias do *fandango* (dançadas em par) fazem parte sapateado com tamancos (partes *batidas*) e dança (partes *bailadas*) e recebem nomes como *tonta*, *querumana* ou *anu*. Rabeca, viola e adufe (pandeiro) compõem o instrumental que dialóga o tempo todo com o tamanco.

<sup>49</sup> Vilela (2013) assinala que as violas do fandango são cópias das violas beiroas vindas de Portugal.

<sup>50</sup> Pode-se encontrar também a grafia *intaivada*, como em Museu Vivo do Fandango (2006).

São incluídas, ainda, nessas tradições a viola tocada no sul de Minas Gerais, Mato Grosso, interior do Paraná e sul de Goiás. As violas utilizadas são aquelas mais difundidas pelo país com dez cordas em duplas, geralmente afinadas em *cebolão* (em ré ou mi, geralmente<sup>51</sup>). São também chamadas de viola de serra-acima.

d) A *viola de cocho*<sup>52</sup>, encontrada nas danças do *cururu* e do *siriri*, no Mato Grosso. Essa viola é específica dentre as violas brasileiras tanto pela estrutura, construída a partir de um pedaço único de madeira e com forma diferenciada, quanto pela sonoridade peculiar<sup>53</sup>. Essas violas, em geral, como descrito anteriormente, possuem cinco cordas simples sendo quatro de nylon (linha de pesca), ou tripa, e uma de aço encapada. A afinação mais corrente das violas de cocho segue aquela da chamada *moda velha*, em Portugal, que é a afinação da viola braguesa.

e) A viola ligada às folias de reis no norte de Minas Gerais e Goiás, incluindo o entorno do Distrito Federal. Aqui a afinação mais comum é *rio-abaixo*, e os gêneros centrais o *lundu*, *quatro*, *dança de São Gonçalo*, *curradeira* e o *guaiano*. Os modelos de viola encontrados nas folias são basicamente os mesmos utilizados na região do interior de São Paulo, mudando somente a afinação. Ainda é comum encontrarmos no norte de Minas Gerais violas de 12 cordas distribuídas em cinco ordens.

Oliveira, quando sugere essa categorização das tradições, atenta para o fato de que as delimitações não são rígidas e as tradições não são excludentes. Sob a perspectiva dos próprios violeiros de cada tradição essas fronteiras podem estar traçadas de outras formas já que há uma diversidade de estilos e das próprias violas conforme a região específica tratada. Essas manifestações culturais que fazem uso da viola estão, ainda, fortemente associadas às *identidades* assumidas em cada comunidade, ou região em particular. Dessa

---

<sup>51</sup> Muitas vezes, para os violeiros, não há referência absoluta para afinação, como um lá em 440 hertz, assim, as afinações acompanham também os limites de registro impostos pela voz daqueles que a viola acompanha o canto. Sobre esse assunto, Lima (2008) traz interessantes colocações.

<sup>52</sup> Sobre a viola de cocho ver os trabalhos de Andrade (1981) e Anjos Filho (1993 e 2002).

<sup>53</sup> No seu livro *Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro* (1981), Julieta de Andrade levanta algumas das semelhanças do instrumento com o alaúde, como forma e sonoridade.

forma, os próprios nativos destacam peculiaridades com um olhar distinto daquele que está na posição do pesquisador.

Kilza Setti (1985) fala sobre as abordagens *ética*<sup>54</sup> e *êmica* e como um equilíbrio entre essas duas se faz necessário em pesquisas ligadas a análise de músicas de tradição oral. As categorias *êmica* e *ética* se relacionam com abordagens que se baseiam, respectivamente, na visão de mundo do informante e naquela que é decorrente da concepção do pesquisador. Embora a abordagem e os conceitos aplicados a trabalhos de pesquisa de natureza acadêmica pertençam à categoria *ética*, na medida que almejam atingir comunicação dentro de uma área de estudo estabelecida, é através de uma abordagem *êmica* que será permitido ao pesquisador sentir e distinguir – da perspectiva do grupo que estuda – os aspectos relevantes ou não-relevantes do material musical em estudo.

Ainda que, de maneira geral, as pesquisas sobre a viola e suas culturas no Brasil tenham muito por onde caminhar, um ponto em especial me chama a atenção nesse mapa das tradições, pela sua potencialidade de investigação e registro. Apesar das regiões norte e nordeste serem detentoras de cultura e extensão geográfica de dimensão grandiosa, estas são representadas pela maioria daqueles que propuseram algum mapeamento das violas no Brasil, somente pela tradição ligada ao repente nordestino. Nada se fala sobre a utilização da viola em outros gêneros como as violas de Pernambuco, ou o samba de roda da Bahia, ainda que este último esteja amplamente divulgado nos discos recentes de artistas renomados, como Maria Bethânia, por exemplo..

Além disso, a respeito das violas do nordeste brasileiro ainda tem-se poucos trabalhos publicados, no entanto, algumas pesquisas mais recentes vêm tratar desse universo. Uma dessas violas nordestinas tem características bem próprias e mereceria de fato uma seção exclusiva nesse mapa das violas brasileiras: a *viola machete*, ligada ao samba-de-roda do Recôncavo Baiano. Em sua pesquisa sobre a viola machete e o samba de roda, os pesquisadores Tiago de Oliveira Pinto e Nina Graeff (2012) fazem importante levantamento sobre a história, as características e o uso desse instrumento ao longo dos anos na região do Recôncavo. O fato da viola machete não figurar com destaque na categorização proposta por Oliveira pode ter sua raiz no fato colocado por Pinto e Graeff de que essa viola ainda é comumente, e de forma indevida, confundida com o cavaquinho.

---

<sup>54</sup> *Ético* e *êmico*, no sentido empregado aqui, provêm de *fonético* e *fonêmico*. O *ético* se relaciona, nesse sentido, com a sintaxe e a gramática e o *êmico* com os sons e a semântica.

A viola machete é a menor das violas brasileiras, se aproximando, assim, das dimensões do cavaquinho, mas o uso das cinco ordens de cordas duplas nos mostra que esse instrumento faz parte da família das violas e não das guitarras, como o cavaquinho, que possui quatro ordens de cordas simples. Em *Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano*, Pinto e Graeff registram ainda uma série de tons, ou toques, usados no machete do samba de roda, dando grande contribuição escrita para a música ligada a esse tipo de viola.

Um dos trabalhos recentes que também contribui para divulgação da música de viola machete é a pesquisa sobre *A viola nos sambas do Recôncavo Baiano*, de Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima, de 2008, associando à tradição da viola no Brasil formas de expressão musicais tradicionais em comunidades caracterizadas por forte reminiscência cultural de matriz africana. Tratando estas tradições como parte da cultura viva do país e da viola, é inevitável que nos deparemos com contextos musicais e extra-musicais em grande transformação, processo esse, por natureza, indissociável à tradição. Sob esse olhar, pretendo a seguir, abordar alguns aspectos destas tradições nas quais a viola é tanto agente transformador quanto elemento moldável constituinte dessas culturas.

## **2.2 Os precursores da viola moderna no Brasil**

Nesta sessão, trato brevemente de alguns violeiros que fizeram parte de uma geração precursora aos quatro violeiros contemporâneos escolhidos para o enfoque maior deste trabalho. Sob um recorte analítico, desejo apontar como esses violeiros, que estiveram mais intimamente associados às tradições musicais das manifestações rurais, tiveram contribuições relevantes para o estado atual da música instrumental de viola e como influenciaram, sob ponto de vista estético-musical, a geração que será tratada no capítulo seguinte.

Trago inicialmente alguns dados biográficos desses violeiros a fim de contextualizar de que forma essa geração atuava musicalmente, no entanto, é preciso pontuar que exponho pouco do material técnico usado por eles. Essa lacuna se dá tanto pela dimensão dessa pesquisa que não me possibilitaria explorar, de forma analítica, os elementos musicais específicos de cada um deles através da realização da audição e transcrição de sua obra quanto pela falta de pesquisas que reúnem e apontam as características técnicas exploradas por essa geração aqui chamada de “precursora” dos autores tratados no cerne desse trabalho. Apresento, no entanto, algumas referências



teóricas que nos ajudarão a pensar, num primeiro momento, as trajetórias e as contribuições desses violeiros para a música de viola no Brasil. Posteriormente, essas reflexões iniciais serão úteis para compreendermos as influências desses violeiros na geração que os sucedeu.

Minha ideia é que essa seção trate de alguns violeiros atuantes na segunda metade do século XX, até chegar em Renato Andrade, considerando este último como sendo o grande elo entre as duas gerações tratadas, e, de forma geral, entre a viola ainda associada ao rural e a viola dita contemporânea.

### 2.2.1 A viola brincante de Bambico (1944-1982)

Domingos Miguel dos Santos é referência importante para a história da música caipira e da música instrumental de viola. Conhecido como Bambico, fez dupla com Bambuê (Bambico e Bambuê) e mais tarde, usando o nome artístico Douradinho, com João Mulato (João Mulato e Douradinho). Em determinado momento Bambico optou por usar esse nome quando se apresentava como “instrumentista de viola”<sup>55</sup> e Douradinho quando estava com João Mulato.

Pode se afirmar que o violeiro, nascido em Taciba, no interior de São Paulo, tem uma participação muito mais efetiva na construção da música caipira na era das gravações do que lhe é creditado. Bambico trabalhou a maior parte de sua carreira como músico em estúdio gravando, arranjando e compondo para outras duplas caipiras. Como não era usual que houvesse referência aos músicos que realizavam as gravações, o nome de Bambico teve muito menos projeção do que o toque anonimado de sua viola, eternizado em tantos discos de duplas caipiras<sup>56</sup>. Eis aqui uma questão que é pertinente a qualquer pesquisa que deseje tratar da música caipira gravada: a escassez de informação acerca dos detalhes das gravações como o nome dos instrumentistas envolvidos, dos arranjadores ou da própria formação instrumental utilizada.

Pesquisadores como Rafael Marin da Silva Garcia (2009) e João Paulo do Amaral Pinto (2016), que abordaram a trajetória de Bambico, trazem à tona a grande dificuldade de se abordar a atuação do violeiro de forma precisa uma vez que, mesmo sendo

---

<sup>55</sup> O próprio violeiro esclarece esse uso concomitante dos dois nomes artísticos em aparição no programa Viola, Minha Viola.

<sup>56</sup> Na seção dedicada a Bambico na página virtual do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira há uma descrição detalhada das gravações de composições de Bambico em trabalhos de duplas e cantores.

conhecido no meio da música caipira e sertaneja, seu nome não está impresso em muitos trabalhos dos quais fez parte efetivamente. É sabido, através da pesquisa de autores como os supracitados e de relatos de pessoas que conviveram nesse meio, que Bambino trabalhou muitos anos com a dupla Tião Carreiro e Pardinho tendo mesmo gravado diversas introduções de viola em seus discos. No entanto, Bambico tem nome pouco expressivo na história corrente da música brasileira enquanto Tião Carreiro atingiu enorme sucesso e projeção. Muitas dessas pesquisas em torno de Bambico sugerem também que ele tenha tido participação determinante na criação do gênero pagode-de-violão em conjunto com Tião Carreiro, gênero esse creditado exclusivamente a esse último, sobretudo pelo próprio Tião. Garcia assinala a importância e a necessidade de pesquisas futuras que busquem justamente uma audição atenta dos discos da dupla apoiada numa análise musicológica cuidadosa do toque e do estilo de Bambico a fim de identificar em quais dessas gravações a viola que se ouve é a de Bambico, e não a de Tião Carreiro, como se imaginaria.

Bambico nasceu na Fazenda Pontal, na cidade de Taciba, interior do estado de São Paulo, no dia 22 de junho de 1944, filho de Miguel José dos Santos e de Emília Angélica de Jesus. Algumas fontes apontam o violeiro como natural do Paraná, porém, segundo apurou Garcia (2009), foi posteriormente que ele e sua família fixaram residência nas cidades de Arapongas e Apucarana, onde vivem, ainda hoje, muitos de seus familiares. No Paraná, trabalhou como tinteiro e sapateiro, além de ajudar a família no trabalho na roça. Além da viola, Bambico tocava cavaquinho e acordeom com grande habilidade. O apelido pelo qual se conhece o músico até hoje teria origem na forma virtuosística como se relacionava com a viola, como um “bamba da viola”<sup>57</sup>.

A discografia oficial de Bambico conta com cinco LPs: *Viola e Violão* (1967) e *É Fogo no Fogo* (1971), com *Bambico e Bambuê*; *Saudade de Um Amor Passado* (1980) e *Meu Reino Encantado* (1981), com *João Mulato e Douradinho*; e seu disco instrumental de viola o *Função de Violeiro* (1979). Bambico ainda tem um outro disco gravado chamado de *Brincando com a Viola*. Quanto a esse trabalho, existem algumas divergências nas poucas fontes de informação a respeito do trabalho do violeiro. Muitas fontes da internet colocam o ano de lançamento do LP como tendo sido em 1982, logo antes do falecimento de Bambico. No entanto, tive acesso a um exemplar em vinil, lançado pela Phonodisc, com a data de 1987. Como Bambico faleceu em 1982 uma

---

<sup>57</sup> Essa ideia foi proposta por Rafael Marin da Silva Garcia.

explicação plausível é aquela de Marin, na qual o pesquisador afirma que esse trabalho seria uma reedição do *Função de Violeiro*. Muitas fontes da internet colocam o ano de lançamento do LP como tendo sido em 1982, logo antes do falecimento de Bambico.

Devido a atuação de Bambico como músico de estúdio de diversas duplas, durante um longo período, o violeiro gravou apenas cinco LPs, número relativamente pequeno se levarmos em consideração seu talento e a discografia de seus companheiros. Sua atuação como arranjador e músico de estúdio lhe ocupava muito tempo, mas apesar da pequena discografia gravou ao lado de artistas renomados, como Rolando Boldrin, além de diversas duplas, como *Tião Carreiro & Pardinho*, *Jacó & Jacozinho*, *Zico & Zeca*, *Liu & Léu*, *Lourenço & Lourival*, *Leôncio & Leonel*, *Abel & Caim*, *Írídio & Irineu*, *Galvão & Galvãozinho*, *Zé Mineiro & Mirandinha*, *Rei da Mata & Tião do Gado*, *Pardinho & Pardal*, *Cambuci & Cambuizinho*, *Taviano & Tavares*, entre tantas outras.

### 2.2.2 O toque ritmado de Tião Carreiro (1934-1993)

Como um processo em direta relação com a eclosão da aliança entre o disco e o universo caipira, ergueu-se, em meados do século XX, um novo segmento que se associava à vertente instrumental. Esse segmento era representado sobretudo pela obra dos instrumentistas de viola caipira, que em sua grande maioria estavam ligados às duplas caipiras. Dentre esses violeiros, o mineiro José Dias Nunes – conhecido como Tião Carreiro - foi um dos que obteve grande projeção e ainda hoje tem seu nome fortemente associado ao universo da música caipira ou sertaneja.

O pesquisador e violeiro João Paulo do Amaral Pinto (2008) pesquisou a obra de Tião Carreiro na sua dissertação de mestrado “*A Viola Caipira de Tião Carreiro*” onde buscou identificar os elementos constitutivos e as características do estilo desse artista como instrumentista de viola. Ainda sobre Tião Carreiro, Rainer Gonçalves Souza (2008), traz algumas reflexões sobre a trajetória e estilo do violeiro em seu artigo “*As diferentes noções de mudança dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro*”. Também sobre Tião Carreiro, Denis Rilk Malaquias (2013), escreveu a dissertação de mestrado “*O Pagode de Viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira*” no qual o autor trata dos processos de interação cultural pelo qual passa a música de Tião consolidando seu estilo próprio no gênero musical chamado *pagode de viola*.

João Paulo do Amaral Pinto (2008) levantou, através de sua pesquisa de mestrado, um material valioso sobre o violeiro através de entrevistas e transcrições. Enquanto objeto de pesquisas acadêmicas, ou mesmo da literatura biográfica, violeiros como Tião são sujeitos ainda pouco discutidos, logo uma parte de grande préstimo do trabalho de Amaral está nas entrevistas realizadas com familiares, amigos e parceiros de ofício do violeiro.

Nascido num lugarejo à época chamado de Catuti, hoje Monte Azul, distrito de Montes Claros, no norte de Minas Gerais – uma região de grande diversidade de manifestações populares e matrizes caipiras – Tião trabalhou como agricultor desde a infância quando, aos dez anos de idade, migrou para o interior do estado de São Paulo. Tião formou suas primeiras duplas no final dos anos 40 e início dos 50: “*Zezinho e Lenço Verde*”, “*Palmeirinha e Coqueirinho*”, “*Palmeirinha e Tietêzinho*” e “*Zé Mineiro e Tietêzinho*”. Como muitos outros violeiros, cantava em circos na região de Araçatuba (SP) além de se apresentar em programas de rádio como “Assim canta o sertão”, transmitido aos domingos pela rádio local de Valparaíso (PINTO, 2008).

Em seu trabalho, Pinto evidencia uma série de elementos trabalhados por Tião na sua forma de tocar como os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos, além de considerações sobre o uso de cordas soltas, notas, pedais e padrões de arpejos na mão direita. Questões relacionadas a timbre e ornamentos também são trazidas pelo autor e seu trabalho. Como a forma de tocar de Tião Carreiro exerce influência direta sobre a forma de Almir Sater tocar viola, há pontos de bastante convergência na técnica dos dois, alguma delas serão comentadas ao longo do presente trabalho.

### 2.2.3 As fronteiras na viola de Helena Meireles (1924-2005)

Destaco também o trabalho da violeira mato-grossense Helena Meireles que, mesmo pertencendo a uma geração mais antiga, ganhou destaque nacional e internacionalmente através do reconhecimento de seu trabalho pela revista americana *Guitar Player* em uma matéria elogiosa à sua atuação como violeira. Em 1993, foi escolhida pela mesma revista como uma das cem melhores “guitarristas” por sua atuação em violas e violões de 6, 8, 10 e 12 cordas. Helena apresentou-se em um teatro pela primeira vez aos 67 anos e gravou quatro discos compactos (CD), vindo a falecer em 2005, aos 81 anos. O destaque da violeira na prestigiada revista norte-americana influenciaria certamente o olhar crítico de muitos que questionavam a qualidade da viola,

enquanto instrumento ligado ao universo rural. Sob o aspecto técnico, Helena se destaca por sua precisão rítmica no toque assim como a uniformidade sonora que se ouve nas melodias de sua viola. Sobre a mato-grossense Helena Meirelles não encontrei pesquisas que tratassem da sua música, no entanto existem dois documentários disponíveis sobre sua trajetória: *Helena Meirelles – A Dama da Viola* (2004), com direção de Francisco de Paula; e *Dona Helena* (2004), com direção de Dainara Toffoli.

#### 2.2.4 A fantástica viola de Renato Andrade (1932-2005)

Renato Andrade, nascido Renato Rodrigues em Abaeté, Minas Gerais, em 1932, pode ser tratado como o grande elo fundamental entre os violeiros tratados nesse trabalho. Renato aparece como forte referência no discurso de muitos violeiros atuais, mesmo quando tratamos de uma linguagem menos “tradicional” da viola. Renato iniciou seu trajeto no mundo da música ainda na infância, através do violino, tendo como um dos professores o violinista Flausino Vale. Apesar do contato com a música de concerto, foi sempre atento às manifestações musicais populares dos interiores de Minas Gerais, entre *folias de reis, congadas, dança de São Gonçalo, lundus e quatragens*. Conheceu a viola caipira, instrumento que adotaria apenas na idade adulta, lá pelos anos de 1968. É por conta da carreira como violeiro que adotou o nome artístico de Renato Andrade. É também por conta desse instrumento que conquistou prestígio nacional, ao longo de quase 40 anos de atividade artística.

Em sua dissertação de mestrado “*Entre o Sertão e a Sala de Concerto*” , o pesquisador Vinicius Muniz Pereira (2011) investigou tanto a obra de Renato Andrade quanto seu caráter performático. Ainda sobre Renato há o trabalho do pesquisador Bruno Aragão Cardoso (2012), “*A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro*”, onde se interseccionam a obra e biografia do violeiro com algumas diretrizes das Políticas Externa e Cultural da Ditadura Militar. Renato foi um dos primeiros a associar dois universos: a formação convencional da música de concerto com a música de tradição popular, sobretudo no âmbito caipira. Como o próprio Renato dizia, em sua obra conviviam ‘o *concertista* e o *capiiau*’. Através de uma formação clássica o ex-violinista introduziu elementos novos no universo da música de viola, especialmente com relação à técnica de mão direita.

Renato utilizava uma postura de pulso com grande curvatura lateral, na mão direita. Os dedos indicador, médio, anular e dedo-mínimo ficam colocados de maneira frontal às cordas. Já o polegar ficava posicionado de frente para os pares de cordas conforme o pulso do instrumentista curvava-se para frente<sup>58</sup>. Esse posicionamento da mão direita, assim como o uso de todos os dedos dessa mão - com exceção do dedo-mínimo - , não é comum entre os violeiros mais 'tradicionais' e, ainda, com a mudança de angulação dessa mão permite-se explorar texturas mais coloridas nas passagens melódicas e em arpejos.

Se, sob ponto de vista do desenvolvimento harmônico, em relação à música até então executada na viola, a música de Renato Andrade não logrou um avanço tão significativo como aquele que viria na geração seguinte, sua contribuição quanto às texturas e articulações foi vultosa. Uma das marcas de Renato que ilustra bem esse desenvolvimento era a reprodução da sonoridade de uma harpa de concerto através dos arpejos da viola. Pode-se encontrar esse artifício em algumas gravações de Renato, uma delas na introdução de "Viola e suas Variações" do LP "*A Viola de Renato Andrade*", de 1977. Nesse arpejo, Renato toca os pares de corda separadamente nos pares de cordas que são oitavados. Quando utiliza o polegar toca apenas a corda mais aguda do par e, nos momentos em que toca com os dedos indicador, médio ou anular, dedilha apenas a corda mais grave do par. Esse recurso técnico introduzido por Renato decorria diretamente da forma como ele usava sua mão, seguindo a técnica de Tárrega, onde há uma angulação de 90° entre o punho e o braço. Dessa forma, os pontos de articulação dos dedos da mão direita ficam elevados favorecendo bastante o toque do polegar na corda superior, portanto nas mais agudas, dos bordões oitavados da viola.

Como veremos mais à frente, Ivan Vilela ampliaria essa ideia de tocar separadamente as cordas dos pares da viola, introduzindo uma técnica que permitirá tanto tocar-se a corda grave quanto a aguda dos pares oitavados. Renato Andrade faleceu em 2005, em sua cidade natal.

---

<sup>58</sup> Esse posicionamento de mão direita se aproxima, sumariamente, àquele formulado pelo violonista espanhol Francisco Tárrega, no fim do século XIX e início do século XX.

### 3. O CABOCLO D'ÁGUA NA VIOLA DE TAVINHO MOURA

Ao lançarmos o olhar sobre o violeiro que há em Tavinho Moura, aproximando nossos ouvidos de sua música, é impossível não vermos emergir tantas outras perspectivas do artista. Otávio Augusto Pinto de Moura nasceu em Juiz de Fora, em 1947, e ainda criança mudou-se com a família para Belo Horizonte, onde reside até hoje. Tavinho, como ficou conhecido, tem 17 discos gravados e é autor de 13 trilhas sonoras para filmes de longas-metragens. Nesses trabalhos, Tavinho atua como compositor, arranjador, instrumentista e cantor, além de ter participações como ator e atuações ligadas à direção cinematográfica. Filiado fortemente à palavra através de suas muitas canções, Tavinho estreou na literatura em 2007, com *Maria do Matué - Uma Estória do Rio São Francisco*. Em 2012 e 2015, lançou, respectivamente, os livros *Pássaros Poema - Aves na Pampulha* e *Vale do Mutum - Aves da Mata Atlântica*, ambos dedicados à sua faceta de fotógrafo de pássaros. Com o primeiro recebeu os prêmios Gentileza Urbana/IAB, Professor Hugo Werneck de Ecologia/Revista Ecológico e Bom Exemplo FIESP/TV Globo. Com o mais recente, recebeu o prêmio JK de Cultura e Desenvolvimento/FIESP/Mercado Comum.

Esse interesse múltiplo do artista se revela inquestionavelmente em sua música, e estabelecer esse elo entre as vertentes de seu trabalho é imprescindível para lançarmos um olhar mais íntimo a sua obra. Além disso, a música de Tavinho está sempre embebida de Minas Gerais, relacionando os temas da vida cotidiana com a religiosidade popular e com as festas comunitárias. O verbo é também algo central na construção da sua música, como afirma o próprio Tavinho em entrevista: *“E tem sido assim, fica fácil entender de onde vem minha música, ela nasce querendo ser palavra.”*

Ainda que a viola não tenha acompanhado Tavinho desde o início da sua carreira, o instrumento traz consigo muitos atributos que fazem parte da música e do universo que permeiam o artista. Desde seus primeiros trabalhos, Tavinho traz fortes referências da tradição de festas populares, sobretudo de Minas Gerais, e em muitas dessas musicalidades a viola também é contemplada. A Festa do Divino de São Gonçalo do Rio Preto, no norte de Minas Gerais é fonte de grande inspiração pra música de Tavinho. A Marujada, A Festa de Nossa Senhora do Rosário são algumas dessas matrizes musicais de sua obra e de sua forma de tocar viola.

A viola está presente no corpo instrumental da Marujada e tem papel acompanhador baseado em toque rasgado que se detém, em geral, a dois acordes. No entanto, a transposição que Tavinho faz dessa música para sua viola parece resumir os elementos de um todo que abrange tanto as melodias, que são entoadas por quase todos os participantes e se abrem em duas vozes, assim como o ritmo dos instrumentos de percussão e o toque das violas.

O próprio Tavinho conta como seu interesse pelas festas populares e pela própria viola e seu universo vêm de muito tempo, mas que ele mesmo só passou de fato a tocar o instrumento nos anos 80, em uma de suas viagens de pescaria com Almir Sater. Em seu primeiro grupo, Corte e Palavra, a viola já estava presente, mas era tocada por outra pessoa e ele próprio tocava violão.

Eu tocava violão. Aí tinha um outro rapaz que tocava bandolim, e outro contrabaixo. Só nos anos 80 agora, já bem um tempo depois, que eu fui fazer uma pescaria com o Almir e ele deixou a viola lá no barco e eu peguei e compus. Peguei a viola, fiquei mexendo nela e compus o Encontro das Águas. Foi minha primeira música. Aí ele acabou a pescaria depressa, foi pra São Paulo e gravou a música (Tavinho Moura, em entrevista)<sup>59</sup>.

Foi possível perceber também, através da entrevista realizada com Tavinho, que ele reconhece suas maiores influências na viola nos mestres do norte de Minas Gerais: Zezinho da Viola e Seu Manoel. Outra presença marcante na formação da maneira de tocar viola para Tavinho é também Renato Andrade, com quem teve grande proximidade, dividindo o palco em diversas oportunidades. Com Renato Andrade, Tavinho fez também o filme *O Homem do Corpo Fechado*, lançado de 1972 com direção de Schubert Magalhães. Tavinho fez a trilha do filme e também a assistência de direção. Sua ligação com o cinema é muito próxima desde o início de sua carreira, principalmente através das trilhas, mas também em algumas participações atuando como ator como em *O Cabaré Mineiro*, *Noites do Sertão*, *O Castelar* e *Nelson Dantas e Minas-Texas*.

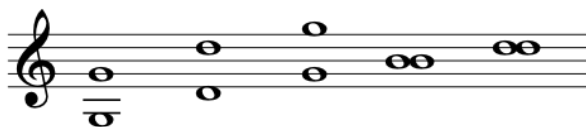
Tavinho toca quase sempre com afinação em rio-abaixo (Figura 1, abaixo), que é a afinação mais encontrada em todo o norte de Minas Gerais, de onde vêm seus mestres na viola. O caminho de Tavinho para sua vivência com os mestres se deu quase sempre

---

<sup>59</sup> A entrevista completa com Tavinho Moura pode ser vista no APÊNDICE A, deste trabalho.



sobre o pretexto das pescarias. Como ele próprio diz: “*Eu ia pra lá. Eu ia pescar, mas aí eu encontrava eles. Aí eu falava: opa deixa eu filar aí!*”.



*Afinação Rio Abaixo*

Adiante, trato de alguns aspectos da música de Tavinho, sobretudo ligados à sua prática com a viola.

### **3.1. Mão direita**

Tavinho teve uma formação como instrumentista essencialmente voltada para o violão. Mesmo tendo sempre um olhar próximo para a canção e tendo o violão como elemento dessa síntese entre a palavra e a música, Tavinho também experimentou a formação violonística, o que resultou em grande habilidade pra arranjos minuciosos de violão em muitas gravações de seus discos. Como violonista, ele usa, portanto, os quatro dedos da mão direita como é usual em quase todas as escolas de violão: polegar, indicador, médio e anular. Na viola, no entanto, a técnica utilizada se transforma consideravelmente, abandonando quase por completo o uso do anular na mão-direita. Esse fato se relaciona tanto com a maneira com a qual seus mestres do norte de Minas usam a mão-direita quanto pela própria anatomia do instrumento.

Dois aspectos técnicos da viola parecem favorecer a opção de Tavinho. Primeiramente, como os bordões da viola estão em pares de cordas oitavadas e dispostas de tal forma que a mais aguda está sobre a grave, deve haver uma rotação do punho para que o posicionamento do polegar possa fazer soar ambas as cordas. Com essa rotação do punho, o dedo anular se afasta da corda e, portanto, passa a ser pouco usado.

Outro fator se relaciona à forma como, muitas vezes, as melodias são realizadas nos bordões, com o polegar. Uma vez que esses bordões da viola possuem uma corda aguda também em cada par, não há, como no violão, uma prioridade pelo uso dos agudos nas primeiras cordas; na viola a corda mais aguda está, nesse caso, no terceiro par. O uso

do polegar para essas melodias nos bordões mais uma vez se justifica pelo fato da corda aguda do par estar acima da grave, assim a direção do movimento do polegar atacando o par garante que a corda aguda irá soar. Dessa forma, se a melodia está no terceiro par sendo realizada pelo polegar, tem-se o indicador posicionado no segundo par e o dedo médio no primeiro, dispensando o uso do anular. A peça *Manoelzim da Croa*, transcrita para esse trabalho, exemplifica já em seus primeiros compassos esse uso corrente da melodia nos bordões.

Ainda com relação à característica do toque de mão-direita de Tavinho, cabe mencionar que ele usa somente as unhas para pinçar as cordas, como é habitual à maioria dos violonistas. Esse uso o aproxima da maneira de tocar de Renato Andrade, ainda que a posição da mão em relação ao instrumento seja muito distinta nos dois casos, e permite a realização de arpejos com som mais homogêneo usando os três dedos da mão direita (polegar, indicador e médio). Outros violeiros que o antecederam, como Bambico e Gedeão da Viola, fazem o uso de ‘dedeiras’, feitas de acrílico na maioria dos casos. Essa dedeira é como uma palheta, ou plectro, que se encaixa no polegar. O uso da dedeira dá maior volume nas linhas melódicas, seja a melodia realizada nos bordões ou nos dois primeiros pares, nesse último caso, muitas vezes acontecem as melodias duetadas usando os dois pares. Esse uso da dedeira faz, no entanto, com que haja uma grande diferença de sonoridade entre o toque do polegar e dos demais dedos da mão direita. Essa homogeneidade de som no toque é, justamente, uma das características marcantes da música de Tavinho.

### **3.2 Compassos polimétricos**

Encontra-se, muitas vezes, o uso de compassos ou métricas irregulares no repertório autoral de Tavinho Moura. Esses compassos de fórmula variável são também chamados de compassos polimétricos. O próprio compositor coloca que esse atributo tem duas naturezas diferentes no seu repertório. Em muitos casos, esses compassos aparecem simplesmente para comportar uma ideia de fraseado que o compositor concebeu daquela forma. É o caso do início de *Encontro das Águas*, como o próprio Tavinho coloca: “*Encontro das Águas, logo de cara, tem um compasso composto, mas ali fui eu que fiz mesmo. Foi o arpejado da viola.*”

O outra forma como esse tipo de métrica aparece na música de Tavinho está diretamente ligada à sua atividade como compositor de trilhas. Segundo Tavinho, muitas vezes ele compunha uma música para determinada sequência do filme que posteriormente sofria algum corte, tendo assim que adaptar a música à imagem. Tavinho ilustra com um caso específico:

A maioria das minhas músicas foram feitas pra filme. Eu fiz 15 trilhas sonoras. Então, há mais tempo atrás, naquelas moviolas mecânicas, o cara montava a sequência e me falava: assiste e faz a música aí. Então, por exemplo, conversávamos antes: “eu quero fazer uma música pra sequência do chefe Ezequiel, que tem o Heliodoro; a noite do sertão, (...) o buriti cai, teve raio, que teve não sei o que”. (...) Aí que chega lá na moviola que você vai tocar, o cara fez um corte. Aí você pega e provoca um acidente também pra não perder a sua ideia. Então você vai fazendo. Mas ficou até curioso porque o acidente é sempre no mesmo lugar. Na Noites do Sertão o acidente é sempre no mesmo lugar (Tavinho Moura, em entrevista).

### 3.3 Instrumentação e afinação

Apesar do gosto de Tavinho pela música de viola feita da forma mais antiga, ligada às tradições rurais e às festas religiosas do interior, ele próprio assinala que desde seu primeiro trabalho voltado para a viola há muito de “*um toque pessoal associado às tradições da viola*”. A combinação, até então inusitada, da viola com o piano pode ser ouvida em Encontro das Águas e em faixas de outros trabalhos do violeiro-cancioneiro. Tavinho foi um dos primeiros a gravar a viola juntamente com outros instrumentos temperados. Até determinado momento histórico os universos musicais da viola e desses outros instrumentos não se cruzaram e a questão da afinação delicada da viola certamente poderia ser colocada como uma barreira para sua associação com instrumentos temperados aos ouvidos treinados dos músicos urbanos, que tivessem vindo de uma aprendizagem formal em música. Tavinho relaciona o êxito desse casamento entre viola e outros instrumentos ao avanço na construção de violas — há mais de 20 anos Tavinho toca com viola construída por Vergilio Lima — e à certa tolerância dos ouvidos com relação à afinação. Quando questionado na entrevista sobre como era resolvida a questão da afinação nessas gravações, Tavinho coloca:

Isso eu nunca me preocupei não. Eu vou lá, aí a gente toca viola, violão e piano e tá tudo soando. Eu não tenho essa coisa, senão você fica louco. Porque a viola tem região do braço que você vai tocar que é complicado, né. Mais tá ali. É umas “cominhas” pra cá, umas “cominhas” pra lá.

### 3.4 O disco Caboclo d'Água

Quem ouve esse primeiro trabalho de Tavinho com a viola como protagonista certamente é remetido a uma atmosfera interiorana, de mato e campo. Tavinho traz, ao longo do disco, uma sonoridade que alia os motivos da música de tradição rural do norte mineiro com um desdobramento de arranjos meticulosamente construídos. Todas as faixas são composições do mineiro ou parcerias, exceto *Inhuma*, de Zezinho da Viola.

A sonoridade combinada entre viola e violão é o ponto de partida neste trabalho, ainda que o autor faça uso de formações instrumentais maiores em algumas faixas do disco. O também mineiro Beto Lopes é o responsável pela execução do violão em mais da metade das faixas do disco e são dele os arranjos de violão nas faixas em que toca. É interessante ressaltar que o *casal* — violão e viola — é a formação mais usual na música instrumental para viola no universo dos violeiros tradicionais. Contudo, ao mesmo tempo que Tavinho se apoia fortemente nessa configuração instrumental, a sonoridade impressa ali está severamente remodelada. Existe uma ideia de unidade muito forte entre os dois instrumentos que executam, em muitos momentos, melodias em uníssono e ainda se aproximam timbristicamente pelo toque da viola com o uso das unhas.

Tavinho explora as escalas duetadas em praticamente todas as faixas do disco. Há também passagens, como em *Mato Grosso*, onde o compositor parte de um desenvolvimento harmônico simples, mas expande a sonoridade através de um acompanhamento com acordes carregados de tensões pouco usuais na música de tradição rural. Ainda em *Mato Grosso*, Tavinho inicia a música no acorde maior de função tônica e logo deixa soar um intervalo de sétima maior na viola. Em seguida, surge um acorde de tônica menor com sexta. Esse acorde pode ser interpretado como um quarto grau com sétima, ou quarto *blues*, como é tratado pela harmonia funcional.

O disco traz uma série de composições que transitam entre tonalidades menores e maiores, como em *Caboclo d'Água*, *Manoelzim da Crôa*, *Encontro das Águas*, *Minas Texas* e *Coração Disparado*. Tradicionalmente, essa incorporação dos modos menores acontece com pouca frequência nas modas instrumentais para viola.

Em *Encontro das Águas*, Tavinho opta por acompanhar a viola com piano e violões, além de um teclado com timbre de cordas. Nessa faixa, os violões foram gravados por Gilvan de Oliveira e Nonato Luiz. Outra faixa com instrumentação inusitada é *Minas Texas*, na qual Tavinho toca violão na primeira parte e volta à viola na segunda. Na primeira parte da música, o autor se remete à música norte-americana dos antigos filmes

de ‘*bang-bang*’ fazendo uso de banjo e violino no corpo instrumental. Na segunda parte, Tavinho expõe um tema de sonoridade mais rural, alusivo à música tradicional mineira, completando a associação Minas - Texas. Essa música fez parte do filme brasileiro homônimo, no qual Tavinho participa também como ator<sup>60</sup>.

Percebe-se, ao longo desse disco, um recurso técnico bastante recorrente na execução de Tavinho que é o toque repetido na mesma corda, da mesma nota, com indicador e dedo médio da mão direita, alternadamente, enquanto a melodia é executada pelo polegar. Em *Manoelzim da Crôa*, por exemplo, há algumas passagens nas quais o violeiro usa essa técnica. A técnica de mão direita de Tavinho é bastante singular e utiliza somente o polegar, indicador e dedo médio.

Observa-se também o uso de fórmulas de compassos variáveis em algumas músicas. *Manoelzim da Crôa* também pode exemplificar esse recurso composicional de Tavinho. O deslocamento de tempo da melodia é feito com sutileza, de forma que não há uma quebra de fluidez nas passagens aonde as fórmulas se alteram.

### 3.5. Manoelzim da Crôa

Para a transcrição dessa peça<sup>61</sup>, me baseei na primeira gravação da música, do disco *Caboclo d'Água*, e também numa versão ao vivo<sup>62</sup> gravada em vídeo. O recurso da versão em vídeo foi essencial para a visualização da digitação utilizada pelo violeiro na peça, permitindo um grande detalhamento na transcrição. A transcrição completa encontra-se nos anexos deste trabalho. Como na maior parte de suas composições para viola, Tavinho usa a afinação Rio Abaixo nessa peça.

A escolha dessa peça para a análise aqui realizada se deu, em grande parte, em função de sua abrangência com relação às muitas qualidades características da música do Tavinho Moura para viola. Ela apresenta não só os compassos polimétricos, mas também trocas de fórmula de compasso em função da melodia. Existe uma construção harmônica que passa tanto por uma harmonia funcional quanto por uma construção que se faz através dos caminhos da melodia e há um claro jogo entre uma melodia trabalhada com o polegar

---

<sup>60</sup> Minas Texas é um filme brasileiro de 1989, com direção e roteiro de Carlos Alberto Prates Correia.

<sup>61</sup> A transcrição na íntegra de *Manoelzim da Crôa* pode ser vista no APÊNDICE C, deste trabalho.

<sup>62</sup> Essa versão está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRiVubiqUg8>. Acesso em: 08 nov. 2020.

nos bordões enquanto as primas fazem um *ostinato*, usando principalmente as cordas soltas.

Estruturalmente, podemos pensar que a peça se constitui da seguinte forma:

*Introdução - A - A - B - Introdução - C - Introdução - A - A - B - Introdução - C - Introdução*

O trecho descrito como *introdução* aparece a primeira vez do compasso 1 ao 4; a *seção A* vai do compasso 5 ao 10; a *seção B* do compasso 12 ao 19; e a *seção C* do compasso 24 ao 36.

### 3.6. Considerações sobre harmonia

Apesar de haver uma construção bastante apoiada em melodias durante toda a peça, é possível apontar uma estrutura harmônica baseada em acordes e em encadeamento de acordes também. No APÊNDICE D, mostro minha interpretação do desenvolvimento harmônico da peça.

Com relação à tonalidade, percebe-se na peça que há tanto um caráter tonal que se alterna entre *Sol maior* e *Sol menor* e ao mesmo tempo encontram-se elementos que apontam para o uso de modalismo, como o acorde de *quinto grau menor (V<sub>m</sub>)*. A *seção A* se desenvolve claramente sobre a região de *Sol maior*, enquanto a *seção B* propõe um uso da tonalidade de *Sol menor*, além de apresentar um desdobramento em passagem harmônica na região de *Si bemol maior*. A *seção C* apresenta seus 4 primeiros compassos deixando explícita a alternância entre graus **I** e **V** de *Sol maior* com um desdobramento em acordes diminutos. A *introdução* sugere uma tonalidade de *Sol menor*, mas, ao mesmo tempo, apresenta já no seu segundo compasso um acorde de *ré menor*. Esse acorde, que pode ser visto como um **V grau menor**, aparece também numa ponte entre a *seção C* e a *introdução*, no compasso 34. Esse acorde recorrente dá à peça um teor modal que dialoga com o ambiente tonal já que o acorde de *ré maior com sétima* também é encontrado em muitos momentos ao longo da peça.

O fato de a harmonia da *introdução* apresentar certa ambiguidade com relação ao centro tonal é peculiar pois, logo no início da peça, não se tem resolvida a tonalidade

sobre qual se desenvolverá a peça. Abaixo está o trecho denominado por mim como *introdução* e os acordes:

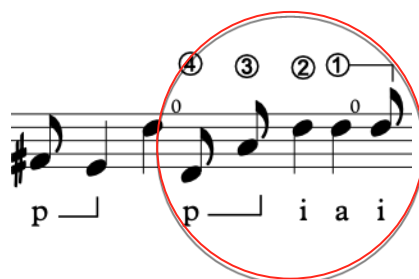
Introdução

|| Gm | Dm | A7 | D7 |

Harmonia da Introdução

Uma vez conhecido o desenvolvimento da harmonia no decorrer da peça, é razoável pensar nessa cadência da seguinte forma: | **Im** | **Vm** | **V7/V** | **V7** |. Contudo, se o centro tonal fosse *Ré menor* a relação seria: | **IVm** | **Im** | **V7** | **V7/IV** |, o que parece ser uma cadência bem comum. A imediata resolução do acorde de **D7** em **G** no primeiro compasso da *seção A* é o primeiro indicador aos ouvintes de que a primeira interpretação proposta para a cadência da introdução é a mais plausível.

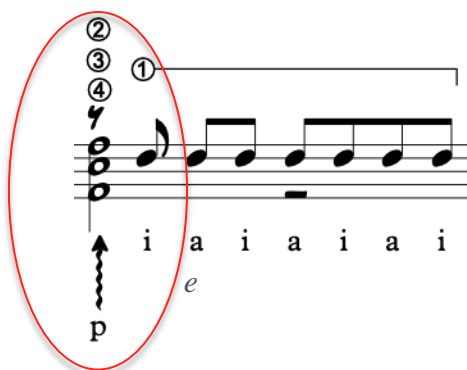
Em muitos momentos, a harmonia sugere claramente os acordes através do encadeamento dos arpejos, mas realiza esses acordes com somente duas notas. Em alguns desses casos a terça do acorde é omitida. No final da *seção A*, temos um acorde de **D** que prepara o retorno dessa mesma parte, construído sem a terça e com o uso da tônica em três pares diferentes:



*Acorde de ré maior sem a terça.*

Observa-se também um acorde de *fá maior* em dois pontos da peça sem o uso da terça:

*Exemplo 1.*



*Exemplo 2.*



No *Exemplo, 2* há uma cadência de | **Cm** | **F** | **Bb** |, começando no terceiro tempo do compasso 17, ou seja, uma cadência do tipo **IIIm - V - I**. Tanto o acorde de **F** quanto o de **Bb**, nessa situação, estão construídos somente com duas notas. A interpretação desses acordes como tais, se justifica pela forma como se encontram dentro da cadência **IIIm - V - I**.

É possível estabelecer uma relação entre os acordes sem terça e o caráter modal que permeia a peça, sobretudo através da presença do acorde de **Vm**. A respeito do uso de acordes sem a terça pelo compositor nessa peça, pode-se estabelecer alguma relação



com os processos composicionais de um contexto musical específico com o qual o compositor tem muita proximidade: o *Clube da Esquina*. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior (2016), em sua tese de doutorado intitulada “*Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*”, apontou para alguns dos elementos composicionais encontrados num vasto repertório de discos lançados entre 1967 e 1979 por compositores ligados a esse agrupamento de músicos, conhecido como *Clube da Esquina*, no qual Tavinho está incluído. Dentre os elementos tratados pelo autor está o uso diversificado de acordes com a *quarta suspensa (sus4)*, ou seja, sem a terça. Ele aponta para o uso desse tipo de acorde como um dos recursos que se evidenciou como importante no processo de identificação das características de ordem estilística do grupo. Segundo o autor, esse tipo de acorde aparece em contextos estruturais diversos, cumprindo funções tanto no âmbito tonal quanto modal:

Por ser um acorde sem terça, apresenta-se como uma boa opção enquanto recurso de exploração de uma certa “ambiguidade funcional”. Percebe-se que ele é utilizado pelo grupo como uma espécie de “curinga”, um elemento estrutural com características um pouco diferentes das tríades e tétrades por terças sobrepostas tradicionais oriundas dos campos harmônicos tonais e modais<sup>63</sup> (MENEZES JUNIOR, 2016).

Se o tipo de desenvolvimento harmônico que Tavinho usa na peça é bastante distinto daquele encontrado no repertório tradicional da viola, por exemplo através da alternância entre modos maiores e menores, a forma como a melodia sugere determinadas tensões harmônicas também o é. No primeiro tempo, ou seja, no tempo forte do compasso 6 a melodia está em um *fá susenido* sobre um acorde de *sol maior*. Essa sonoridade de acorde com a *sétima maior* é comum no repertório autoral de Tavinho de uma forma geral, mas é algo pouco usual no repertório tradicional de viola.

A maneira como a harmonia está construída na *seção B* é, como um todo, também distante das harmonias típicas do repertório de viola, já a princípio pelo uso do modo menor. Além disso, um acorde em particular chama a atenção no compasso 14. Trata-se de um **lá bemol** que pode ter duas interpretações sobre a ótica da harmonia funcional, já que se apresenta somente sob forma de tríade. Freitas (1995) fala sobre as funções e

---

<sup>63</sup> O uso diversificado do acorde com a quarta suspensa (sus4) no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979.

procedências dos acordes chamados de **bII7M** e **subV7**. Essas duas categorias são as possíveis interpretações aplicáveis ao acorde de **lá bemol** em questão. A primeira categoria, a do **bII7M**, é tratada pelo autor como acorde de *sexta napolitana*, ou seja, uma inversão do grau **IV** acrescido de uma *sexta*. Nesse caso específico, estamos falando de um acorde de **dó menor** com um **lá bemol**, a *sexta*, no baixo. Sob esse ponto de vista, a função desse acorde seria de **subdominante**, pois deriva do grau **IV**. A segunda possibilidade de interpretação trata esse acorde como *dominante substituto*, ou o chamado acorde **subV7**. Nesse caso, o acorde seria proveniente da inversão do acorde de grau **V** acrescido de uma *décima primeira*. Nesse sentido, o acorde de **lá bemol** em questão teria função **dominante**. Como a *sétima* do acorde não aparece no trecho aqui referido, fica aberta a interpretação desse acorde entre as duas possibilidades colocadas acima. Optei por tratar o acorde como **subV** pela sugestão da sua função **dominante** já que o acorde que o precede, do tipo **bVII**, tem função **subdominante** e o acorde que o sucede, do tipo **Im**, tem função **tônica**. Sob essa ótica temos uma cadência dada por | **subdominante** | **dominante** | **tônica** |.

Ainda na *seção B*, há uma breve modulação para a região de *Si bemol maior*, ou seja, a tonalidade relativa maior de *Sol menor*. Ela acontece nos compassos 17 e 18 e se dá através do encadeamento dos acordes de **Cm - F - Bb**. Dessa forma, se pensamos em **Bb** como o ponto de chegada, temos uma cadência do tipo **IIIm - V - I**. Além da característica de sugestão de acordes através de poucas notas no encadeamento, como já foi discutido anteriormente no texto, vale comentar que essa cadência se inicia no terceiro tempo do compasso quaternário e se conclui também no terceiro tempo do compasso seguinte, passando uma sensação de deslocamento harmônico aos ouvintes, já que não se inicia e nem se conclui no primeiro tempo do compasso, ou no seu tempo mais forte.

A meu ver o ponto mais significativo da peça, a nível de harmonia, é seu caráter ambíguo, por conta de sua flutuação entre o tonal e o modal. Já coloquei anteriormente que essa instabilidade gira, especialmente, em torno do acorde de *ré menor*, sendo tido como um quinto grau menor e, portanto, sem trítone. Dito isso, se faz notável o trecho entre os compassos 29 e o início do compasso 34. No trecho que o precede, iniciado no compasso 24, tem-se um contexto tonal de *sol maior* firmemente estabelecido através da alternância entre acordes de **G** e **D**, ou **I** e **V** graus da tonalidade em questão,



acompanhando uma melodia toda construída diatonicamente que afirma ainda mais a tonalidade no trecho. A partir do compasso 28, a presença da nota *si bemol* e um cromatismo que parte dela até a nota *sol sustenido* inicia uma sequência de acordes diminutos que se encadeiam em forma de preparações até chegarem num acorde de **ré menor** no compasso 34.

Se pensarmos nesse trecho como um encadeamento de acordes dominantes que preparam *ré menor*, temos a sequência acima como uma sequência de acordes *dominantes diminutos*. Freitas (1995) define o acorde *dominante diminuto* como um **V** grau com *sétima*, com *nona menor* e sem a fundamental. Fazendo a correspondência dos diminutos para os dominantes a eles associados teríamos:



Há, portanto, uma forte afirmação da região de *Ré menor* nesse trecho da peça que precede a **introdução** exposta no fim da forma. Nesse trecho, percebe-se o auge dessa atmosfera de ambivalência entre o tonal e modal na peça.

### 3.7. Melodia, notas pedais e os compassos polimétricos

Se *Manoelzim da Croa* traz muito material em termos de harmonia, é importante ressaltar que grande parte desse desenvolvimento harmônico se dá através das melodias cantáveis e de seus arpejos ao longo da peça. Nota-se que há uma forma de combinação recorrente na peça entre a melodia, quase sempre realizada nos pares oitavados da viola, entre o 3º e 4º par, e uma nota pedal que apoia essa melodia nos pares uníssonos, no 1º e 2º par da viola. Em praticamente toda a peça, a melodia é realizada pelo polegar da mão direita enquanto os dedos indicadores e médio quase sempre pinçam as notas pedais nos primeiros pares. O dedo anular da mão direita não é usado por Tavinho nessa peça. Ainda que essa estrutura de melodia apoiada pelo *ostinato* nas cordas primas se repita ao longo de toda a peça, a forma como a relação rítmica entre esses dois elementos se dá é bastante distinta nas diferentes partes da estrutura formal. Na entrevista, Tavinho comenta justamente sobre a forma como esse *ostinato*, ou as notas pedais, aparecem nas suas músicas:

É, a viola tem sempre um pedalzinho, né, que funciona. Às vezes ele fica dissonante porque você vai pra uma outra região e continua mantendo o pedal. Mas aí é o jeito que eu aprendi a tocar...

A *introdução* parte de uma configuração que relaciona acordes *rasgados* pelo polegar com um pedal de ritmo constante nos primeiros pares feito pelo indicador e médio alternado-se. São assim seus dois primeiros compassos seguidos de um arpejo todo realizado também pelo polegar.

A *seção A* é toda baseada na construção citada da melodia nos 3º e 4º pares e pedal, ou às vezes simplesmente um apoio de acompanhamento, nos dois primeiros pares. É marcante notar como o 5º par da viola é pouco usado ao longo da peça, mas no início desse trecho ele tem papel importante quando ambienta toda a atmosfera harmônica do trecho, soando uma longa nota tônica.

*Nota tônica no 5º par*

*Padrão da melodia no polegar com resposta no indicador e anular.*

O acompanhamento desse trecho é, praticamente, todo pautado no baixo do segundo tempo do compasso 5, e na nota *ré*, que soa no primeiro par solto. Há uma distinção clara entre a melodia da *seção A* e a das demais seções da peça, sobretudo pelo aspecto rítmico, percebida nas melodias descendentes do compasso 6 ao 9 que evidenciam a sonoridade deslocada das sincopas. Tem-se, no final da *seção A*, a primeira mudança de fórmula de compasso, de acordo com o modo como a transcrição foi feita. Com relação à essa questão, acho importante salientar que em alguns trechos da transcrição, fiz uma opção por manter a fórmula de compasso e minimizar as trocas, mas poderia ter escolhido outras divisões que acompanhassem a melodia e acordes que apareceram aqui deslocados.

Destaquei esses acordes no exemplo acima pra evidenciar como eles não caem na cabeça do tempo a partir do compasso 7, possibilitando mais de uma interpretação com relação à divisão dos tempos e métrica dos compassos.

Na *seção B* há uma estrutura melódica semelhante àquela da *introdução*. Os três primeiros compassos seguem o padrão de acordes *rasgados* pelo polegar, com um pedal de ritmo constante nos primeiros pares, feito pelo indicador e médio alternando-se no primeiro par. Em seguida há uma sequência de arpejos que traçam um interessante desenvolvimento harmônico que culmina em um acorde de *ré maior* no compasso 19, preparando mais uma vez a *introdução*. É interessante notar que a sonoridade perene do *ostinato*, através das notas pedais citadas, se mantém mesmo durante o trecho dos arpejos, já que a divisão rítmica da melodia acontece em colcheias constantes. Na *seção B*, ainda que em alguns momentos tenhamos algumas notas longas, todas as colcheias são tocadas, ou em forma de notas pedais ou em forma de arpejos.

15

②  
③  
④

① — ④

③ ② ① — ④ ③ ③

② ① — ④ ③ ② ①

gliss.

i a i p p i p i a i p i

p

*Colcheias em arpejos e notas pedais.*

Na *seção C*, a melodia tem uma disposição rítmica que se mantém por praticamente todo trecho do compasso 24 ao 27. O trecho tem, mais uma vez, a contraposição da linha melódica realizada pelo polegar com a resposta no primeiro par

tocada pelo indicador e médio. Aqui não mais segue o ritmo persistente das colcheias, e as semicolcheias do primeiro par apresentam o movimento rítmico mais intenso da peça.

24

p i a p p i a p p i p i p i a p

*Padrão na seção C.*

O ritmo harmônico da *seção C* tem um aspecto particular uma vez que a mudança entre os acordes de **I** e **V** graus se dá sempre no terceiro tempo do compasso, desde o compasso 24 até o 27. Há uma intenção forte na melodia que aponta, ao mesmo tempo, para a mudança de compasso da forma como está escrita, por exemplo quando faz a nota *fá sustenido* no início do compasso 24.

O trecho que segue, do compasso 28 ao 33, pode ser tratado como uma *seção C'* já que tem um desenvolvimento harmônico muito diferente da *seção C* que a antecede, mas respeita a mesma construção rítmica da melodia. Aqui é onde há o momento de maior tensão da peça, por conta do movimento rítmico intenso da melodia associado ao caráter harmônico de grande tensão gerado pelos *acordes diminutos*. Os compassos 28 e 29 trazem novamente a melodia do polegar apoiada pelas notas pedais do primeiro par e têm um caráter de ponte entre a parte *C* e a *C'*. Essa ponte é o único momento onde o ritmo da melodia é diferente entre *C* e *C'*, e essa curta mudança que precede *C'* é como um “aviso” para a grande mudança harmônica que se dá em *C'* com relação a *C*, ainda que a estrutura rítmica das notas da melodia seja exatamente a mesma nessas duas partes.

Aparte final da forma é, mais uma vez, a exposição da *introdução*. Isso, de certa maneira, é mais uma forma de afirmar a personalidade ambígua da peça sob ponto de vista harmônico, já que a *introdução*, como discutido anteriormente, sugere essa indeterminação entre tonal e modal, além de finalizar a peça de modo suspenso por um acorde de *ré maior com sétima*.

### 3.8. Notas conclusivas

*Manoelzim da Crôa* tem certa autonomia dentre as peças analisadas nesse trabalho, sobretudo pelo tipo de desenvolvimento harmônico que propõe. Ainda que a peça estabeleça um diálogo entre os universos modal e tonal, ela se apoia nesse segundo de forma mais determinada do que nas demais, onde o desenvolvimento modal é central. A relação com a forma é também construída de maneira distinta das outras aqui, de forma que as seções da peça não se alteram – não trazem variações – a cada vez que são retomadas. Vale ressaltar que essa peça pode ser vista também como um encontro entre o universo particular da experiência musical do compositor com o âmbito do espaço campestre, encontro esse percebido tanto nas referências que Tavinho traz no discurso musical quanto sob outros aspectos, como o próprio nome da música. Manuelzim-da-crôa é o nome de um pássaro. Ele é um dos muitos pássaros citados por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (2006). Além do fato de Tavinho Moura ser um apaixonado estudioso dos pássaros, e assim faça menção ao próprio pássaro em questão, é muito provável que ele tenha aliado a essa homenagem a citada obra de Guimarães Rosa, uma das referências literárias e um dos retratos mais importantes do sertão brasileiro.

Dentre os elementos musicais que simbolizam esse encontro entre as referências musicais do compositor com a herança musical rural do sertão mineiro está o diálogo entre o ambiente harmônico menor e maior, descrito em diferentes seções da peça nesse capítulo. É interessante lembrar que tradicionalmente não é comum que se compunha em tonalidades menores pra viola. Sobre essa questão, há dois apontamentos que faço: o primeiro é o fato de que o próprio Tavinho Moura expressa uma busca também por caminhos na viola que sejam diferentes daqueles tradicionalmente usados; o segundo é o fato de que o compositor em questão usa também a viola como instrumento para sua expressão criativa, mas Tavinho não é exclusivamente um compositor para o que se poderia chamar de uma música de viola. Tavinho faz, no entanto, escolhas conscientes para estabelecer esse diálogo entre sua música e a música aqui chamada de tradicional. A primeira parte da seção C imprime esse contraste claro ao expor a melodia simples e repetitiva sobre os acordes de I e V graus.

Um dos elementos chave nesse sentido da amplitude que a forma como Tavinho Moura combina os elementos nessa peça, está na presença marcante do acorde de Vm, ou o menor dominante, observado nas seções que usam a tonalidade menor. Freitas (2010) traz alguns apontamentos interessantes sobre o uso desse acorde de V grau menor. Em

primeiro lugar ele debate a ótica que trata o sistema tonal dentro de uma dicotomia entre o que seria natural, em termos físico-acústicos, e o que se construiu historicamente, dando primazia ao uso de determinados acordes, nesse caso do V maior em tonalidade menor. Freitas comenta como o acorde de Vm é muitas vezes encarado como um ‘maneirismo modal’. Ele próprio contrapõe essa visão e propõe um teor de especificidade ao uso desse acorde, uma forma de resistência local à imposição evolutivo-progressista de uma corrente universalizante que deseja moldar, e assim hierarquizar, a forma de se fazer música impondo justas intelecções reacionais. Essas considerações parecem pertinentes para a incorporação desse tipo de acorde na música de Tavinho, dentro do contexto que tratamos a música e considerando a ótica do próprio compositor sobre ela. Apesar de se mostrar um compositor aberto às influências globalizadas da música Tavinho deixa claro que, em sua visão, os caminhos da música de seu país e sua região devem ser evidenciados e carregados no fazer musical das novas gerações.

Eu acho que se você pegar o universo de gêneros de música que são próprios, característicos, genuínos da viola, que existe neles um estado de pureza que nenhum outro instrumento brasileiro tem, e incentivar seus alunos a compor isso. Eu não vejo o pessoal tocar um lundu, nunca vi ninguém tocar um lundu. E os violeiros todos que eu conheci aqui, os mais velhos, no mato e tal, todos eles tocam lundu. Toca lundu, toca Lud ovina, toca infusado, toca inhuma, toca rio-abaxo, entendeu? Eu queria ver a turma compor isso. Eu compus um rio-abaxo, sabe? Marcha dobrada, entendeu? Folia! Ninguém compõe folia. Muito difícil você ver uma pessoa compor isso (entrevista ao autor)

Nesse sentido, o uso desse acorde pelo compositor parece passar, de forma complementar, tanto por uma afirmação de uma sonoridade singular aportada por ele à um universo tradicional, quanto pela afirmação local de sua música e do universo particular ao qual ela pertence.

A análise de *Viola Nordestina*, de Heraldo do Monte, trazida no próximo capítulo, traz apontamentos que colaboram com essa ideia de afirmação local indicada nesse capítulo, mas é veiculada de forma distinta, não pautada na esfera harmônica tonal, mas sim em um ambiente essencialmente modal, como veremos a seguir.



#### 4. HERALDO E A VIOLA NORDESTINA

Heraldo do Monte nasceu em 1 de maio de 1935, na cidade de Recife. Em 1944 foi estudar na escola Industrial de Pernambuco, onde obteve seu primeiro contato com a música, em aulas de teoria e solfejo. Lá também estudou clarinete e requinta, com os quais fez parte da banda de música da escola. Pouco mais tarde, adquiriu um violão pela necessidade que sentia de tirar as harmonias das músicas que ouvia no rádio.

O próprio Heraldo do Monte conta, em uma entrevista concedida ao Programa Passagem de Som, do SESC<sup>64</sup>, em 2015, que a sua aprendizagem no violão, seu primeiro instrumento de cordas, se deu através do método para clarinete. Sendo o único material didático ao seu alcance na época, esse método evidentemente tinha uma abordagem essencialmente melódica e conduziu os primeiros passos do futuro guitarrista de forma distinta daquela usual aos estudantes de guitarra, guiada principalmente por acordes.

Essa abordagem bastante melódica de sua forma de tocar, seja o violão, a guitarra ou a viola, faz dele um músico extremamente consciente de cada nota que toca, sendo capaz de solfejar todas as melodias que faz, seja qual for o instrumento que estiver tocando. Esse fato inusitado com relação ao material didático usado no princípio do aprendizado pode ser um dos ingredientes para que Heraldo tenha se tornado conhecido ao longo de sua carreira como grande melodista e improvisador.

Como único representante nordestino entre os quatro violeiros abordados nesse trabalho, Heraldo do Monte se distingue também pelo fato de ter se voltado para a viola após uma formação fundamentalmente construída através da guitarra e não do violão. Heraldo faz soar na viola uma sonoridade de timbre notadamente distinto dos três demais, pelo fato de pinçar as cordas com palheta<sup>65</sup>. Por conseguinte, sua forma de tocar viola, como já colocado, é mais melódica, assim como a de alguns violeiros repentistas do nordeste brasileiro.

---

<sup>64</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0PAA5JUMXCU>. Acesso em 13 de fevereiro de 2021.

<sup>65</sup> Ivan Vilela comenta que, como consequência das instâncias administrativas portuguesas estarem mais voltadas para o nordeste durante muitos anos no período colonial, por conta da cana-de-açúcar, algumas maneiras cultas se firmaram também na forma de tocar. O uso da palheta e a forma mais melódica do que harmônica de se tocar foram algumas dessas heranças (2013).

#### 4.1. Viola Nordestina, o disco

Neste disco, Heraldo do Monte gravou músicas próprias e de outros compositores, todos nordestinos, sempre usando sua viola de 10 cordas. Apesar de ter proximidade, desde seus primeiros passos musicais, com a música do Nordeste, região da qual é natural, é importante ressaltar que foi a partir da formação do Quarteto Novo, em 1966, que ele se voltou fortemente para um projeto de consolidação de uma “guitarra brasileira” (NASCIMENTO, 2013). O Quarteto Novo se propôs o desenvolvimento de uma linguagem de improvisação que tivesse um caráter essencialmente “brasileiro” e isso fez com que Heraldo também aportasse ao seu instrumento uma nova forma de tocar. Nascimento (2013), assinala que essa participação no Quarteto Novo fez com que o próprio músico se esforçasse para se livrar de suas práticas mais abertas ao cosmopolitismo musical durante esse período. Isso porque, segundo o autor, Heraldo, enquanto músico brasileiro, esteve sempre atento aos universos musicais ‘alienígenas’ e que como guitarrista teve sua formação conduzida muito pela via do jazz, tanto na noites musicais de Recife quanto em sua experiência, a partir de 1956, como músico em estúdios de gravação, orquestras e em casas noturnas na cidade de São Paulo. É, portanto, interessante notar como nos trabalhos posteriores ao Quarteto Novo, Heraldo do Monte traz um balanço mais natural entre uma forma essencialmente brasileira de se tocar e influências estrangeiras à sua forma de compor ou interpretar e arranjar músicas de outros compositores.

Nesse sentido, Viola Nordestina pode, talvez, ser visto como uma forma de Heraldo celebrar e enaltecer a música nordestina de forma geral, antes de ser um projeto idealizado unicamente pela via da viola. A viola é aqui, e não por acaso, o meio escolhido por ele para trazer sua música e de outros compositores do nordeste brasileiro.



*Afinação natural na viola de 10 cordas.*

A afinação usada em sua viola de 10 cordas nesse trabalho é a *natural*, ou seja, uma afinação semelhante à do violão sem o *mi* grave. Hoje, Heraldo usa uma viola de 12 cordas especialmente construída para ele. Na já mencionada entrevista ao Programa

Passagem de Som, do SESC, o próprio Heraldo comenta, que sua opção, tanto pela viola de 12 cordas quanto pela afinação *natural* — ou seja, idêntica à do violão, no caso da viola de 12 cordas — se justifica pela facilidade de execução que isso lhe proporciona, em função de sua prática enquanto guitarrista. Nessa mesma entrevista, ele diz ainda que no nordeste não existe a mesma padronização na variedade de afinações e que cada violeiro afina da forma que lhe convém<sup>66</sup>. Em entrevista anterior, desta vez ao SESC Instrumental, em 2009, Heraldo fez questão de ressaltar que seu instrumento é uma viola de 12 cordas e não de um violão de 12 cordas. O músico menciona que esse instrumento foi feito sob encomenda, por volta de 2004, e que apesar de já ter uma história longa com a viola de 10 cordas, ele sentia o desejo de uma corda, ou par, mais grave que o auxiliasse na execução de determinados acordes<sup>67</sup>.

O disco inteiro é feito somente com instrumentos de cordas dedilhadas e percussão. A sonoridade, portanto, está direcionada para uma reprodução do som acústico. Nas faixas *Darlene Triste*, *Maria Bethania* e *Estrela Maga dos Ciganos*, Heraldo opta pelo casamento antigo entre violão e viola. O violão que faz esse acompanhamento tem, aqui, cordas de aço dando sonoridade particular ao duo, evidenciando um timbre mais apoiado nas frequências médias e na abundância de harmônicos.

Há, nesse trabalho de Heraldo do Monte, uma estética voltada para melodias simples e modais, características correntes da música de viola no nordeste. Em faixas como *Rapadura*, *Roseira do Norte*, *Viola Nordestina*, *Cabocolinho* e *Janga*, as melodias são construídas sobre o modo *mixolídio* com o quarto grau aumentado, modo muito usual na música nordestina. Quando há uma tendência modal em tonalidades menores, o modo dórico é o mais frequente, como em trechos de *Viola Nordestina* e *Lágrima Nordestina*.

Mesmo usando a palheta, há muitos momentos no disco em que Heraldo realiza acordes e melodia simultaneamente na viola. A faixa que dá nome ao disco é toda tocada dessa forma e varia entre melodia acompanhada por uma nota tônica pedal e melodias construídas só com acordes. Nessa música, aparece o quarto grau aumentado também em modo dórico. Abordo essa questão de forma mais aprofundada na análise da música *Viola Nordestina* na sequência do texto.

---

<sup>66</sup> Essa afirmação colabora com a hipótese de que o processo de gravação da música caipira, promovido por Cornélio Pires foi determinante para a delimitação dos toques e das afinações da viola caipira.

<sup>67</sup> Entrevista ao SESC Instrumental 2009.

<sup>68</sup> A transcrição na íntegra de *Viola Nordestina* pode ser vista no APÊNDICE E, deste trabalho.

Heraldo explora uma variedade de ritmos nordestinos no acompanhamento, como o maracatu em *Janga* ou a ciranda em *Primeiro Sorriso*. Na versão da valsa-choro *Maria Bethânia*, de Capiba, Heraldo mostra como enxerga a viola como instrumento apto ao universo do choro. Essa intenção se concretizou recentemente em forma de disco, em *Heraldo do Monte*, lançado em 2016, e composto por choros autorais tocados na viola.

#### 4.2. Viola Nordestina

Essa peça<sup>68</sup> reúne muitos dos argumentos da música de Heraldo para uma construção de um “sotaque brasileiro” como ele mesmo coloca<sup>69</sup>. Ele usa a expressão para se referir, sobretudo, a uma linguagem de improvisação na guitarra, mas penso que podemos tratar desse “sotaque” e dos elementos que o constituem, inclusive na peça em questão. Ela é toda realizada em cima dos modos que Heraldo considera característicos na música nordestina, o *mixolídio*, o *dórico*, o *mixolídio com o quarto grau aumentado*<sup>70</sup> e ainda revela um hibridismo desses modos como prática, como o próprio autor gosta de sugerir. O uso de *vibratos* emprestados dos cantadores repentistas, o uso combinado entre palheta e dedos médio e anular da mão direita no ponteadado e o contraste de melodias sem acompanhamento e melodias construídas por blocos de notas são algumas outras características marcantes da música de Heraldo do Monte identificadas em *Viola Nordestina*.

Um aspecto interessante e bem particular dessa peça em relação às outras discutidas nesse trabalho diz respeito à uma qualidade bem específica de Heraldo do Monte dentre os quatro músicos trabalhados. Heraldo tem grande parte do seu trabalho e estudo como músico pautado na improvisação, sobretudo a improvisação de caráter jazzístico. *Viola Nordestina* é de certa forma uma peça improvisada. Existe uma construção do discurso musical da melodia, mas não há uma estrutura formal onde as partes se identificam claramente ou se repetem. Outra evidência que afirma esse caráter improvisado da peça é uma gravação ao vivo<sup>71</sup> de *Viola Nordestina* na qual a estrutura é

<sup>68</sup> A transcrição na íntegra de *Viola Nordestina* pode ser vista no APÊNDICE E, deste trabalho.

<sup>69</sup> Heraldo fala sobre esse “sotaque” e muitos outros tópicos usados nesse trecho do trabalho dedicado a ele na videoaula *Guitarra Brasileira*, lançada em 1994 pela MPO e disponibilizada em <https://www.youtube.com/watch?v=RITLq12qW-I>. Acesso em: 15 de jul. 2020.

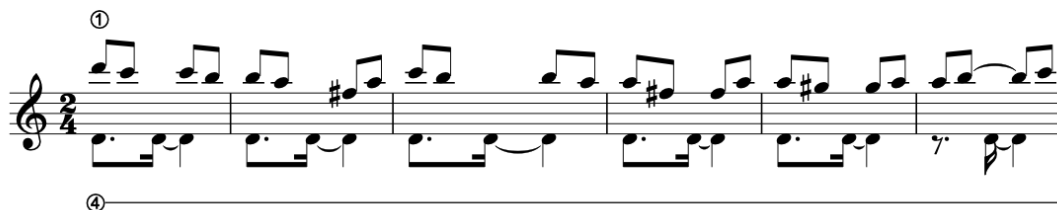
<sup>70</sup> Esse modo é muitas vezes chamado popularmente de *escala nordestina*, especialmente na região do nordeste brasileiro. Ian Guest (2017) se refere a essa escala como *modo nordestino*.

<sup>71</sup> Essa versão ao vivo faz parte do show *Voa Viola*, realizado em Belo Horizonte, em 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=utVKYnpmeDA\\_](https://www.youtube.com/watch?v=utVKYnpmeDA_). Acesso em: 20 jul. 2020.

muito distinta da gravação do disco aqui tratada. O que se vê em comum nas duas versões são uma série de elementos como os modos usados, as notas pedais, os tipos de ornamentos e a características do toque da mão direita. Dessa forma, pode-se compreender esses elementos como aqueles constituintes essenciais do que é a viola nordestina dentro da concepção musical de Heraldo do Monte.

### 4.3. Notas pedais e formas melódicas

Olhando para o conjunto das quatro peças escolhidas no presente trabalho e buscando uma unidade, mesmo em um grupo de peças muito distintas e compostas e tocadas por músicos com abordagens também diversas, é notável a recorrência de determinados elementos em todas elas. Se o caráter improvisado de *Viola Nordestina* a distingue das demais, o uso de notas ou padrões com função de *pedais* é um elemento bem significativo aqui e, como veremos, presente em todas as outras em questão. Em *Viola Nordestina* temos um baixo em *ré* presente em praticamente toda a peça.



*Célula pedal característica do baião.*

No trecho acima, a nota pedal é realizada no 4º par e usa o padrão básico do *baião*, ritmo bem marcante na música nordestina em geral e muito usado por Heraldo em todo seu repertório. É importante ressaltar que esse padrão que aparece como pedal no 4º par soa muito mais próximo da melodia do que a partitura mostra, uma vez que esse par tem também um *ré* que está uma oitava acima do *ré* escrito. Como o toque vem de cima para baixo e é feito de forma bastante suave nesse trecho, ouve-se, muitas vezes, somente a corda aguda do par, o que diferencia esse ostinato de um tipo de pedal que tenha uma função de baixo propriamente dito. Essa característica, de uma forma de acompanhamento da melodia feita com notas pedais agudas, é ouvida também na música dos violeiros repentistas, uma das influências para a forma de tocar de Heraldo.

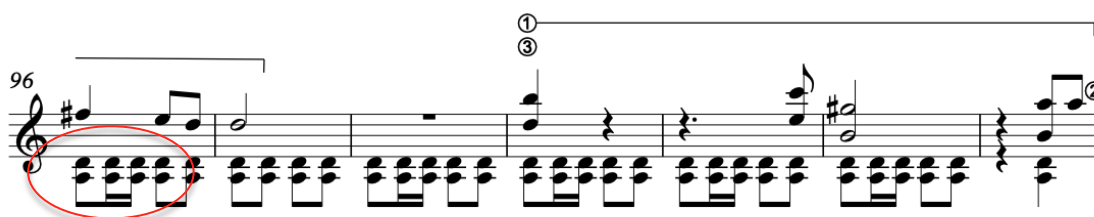
Como é característico do *baião*, a melodia está toda construída em colcheias regulares que se contrapõem à síncopa do baixo nos primeiros compassos da peça. Em outros momentos essa relação se inverte e a célula deslocada aparece na melodia enquanto o baixo pedal se apoia nas colcheias.



*Célula do baião invertida entre o baixo e melodia.*

Apesar de haver um paralelo entre os dois trechos acima através da inversão entre padrões rítmicos do baixo e melodia, nota-se também determinadas alterações nos padrões tratados. O padrão pedal omite a primeira colcheia de cada tempo e como decorrência não há toque simultâneo das duas linhas em momento algum nesse trecho, como havia no primeiro caso. Outra alteração é que a linha que agora é a melodia desfaz a síncopa ao separar ritmicamente a segunda e terceira notas de cada compasso, ainda que essas sejam sempre notas repetidas em sequência.

O que se vê no decorrer da peça, com relação aos padrões rítmicos da melodia, são alguns desdobramentos desses, apresentados logo no início com particularidades em determinados trechos. Um, em especial, é bastante explorado e consiste basicamente na divisão de umas das colcheias em duas semicolcheias, como nos dois trechos a seguir:



*Padrão com semicolcheias no acompanhamento.*



*Padrão com semicolcheias na melodia.*

Outra variação é o uso de *tercinas* de colcheias, como no exemplo a seguir.

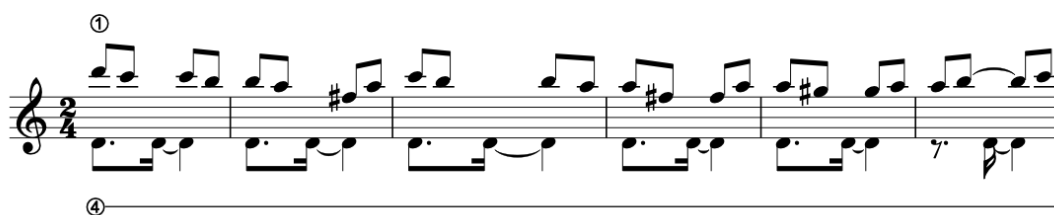


*Padrão com tercinas.*

A ocorrência das *tercinas* parece se mostrar como um recurso gerador de tensão quando aparece. É interessante notar como, ao se tratar de uma peça essencialmente modal, as tensões e relaxamentos não se dão por meio de resoluções harmônicas, mas acontecem na própria melodia através de recursos rítmicos, intervalares, de densidade de notas e dinâmica. Voltarei a tratar dessa questão um pouco adiante no texto.

Uma vez estabelecida, essa estrutura que se divide entre um padrão de notas pedais, tocados nos 4º e 5º pares da viola, e a melodia, percebe-se que esses dois elementos se relacionam basicamente de três formas ao longo da peça. A primeira forma seria uma combinação *complementar* entre as duas linhas, onde os padrões rítmicos de cada uma delas são diferentes mas se relacionam diretamente resultando num efeito geral

rítmico. A segunda seria uma combinação *alternada* onde cada uma delas toca sem a outra, como num diálogo onde uma voz fala de cada vez, enquanto a outra “escuta”.



*Relação complementar entre melodia e pedal.*



*Melodia e acompanhamento alternados*

A terceira forma é quando as duas linhas se fundem ritmicamente e são tocadas em combinação *sincronizada*, em forma de blocos de notas.



*Melodia e acompanhamento tocados sincronamente*

A técnica de mão direita de Heraldo, ou seja, a forma como ele ataca as cordas, está intimamente ligada a esses aspectos tratados aqui, que relacionam acompanhamento e melodia. Heraldo usa habitualmente a palheta seja tocando guitarra, viola ou violão. Esse fato favorece bastante sobretudo as duas últimas formas de construção melódica citadas acima já que a palheta é um recurso muito aplicado para se tocar linhas melódicas simples, no sentido de se tocar somente uma nota por vez, ou na forma de blocos de notas. Quando as duas linhas tem ritmo diferente, Heraldo usa um recurso bastante particular combinando a palheta com o uso do médio ou anular da mão direita. A palheta faz o que o dedo polegar faria, tocando o par mais grave enquanto o anular ou o médio pinçam o

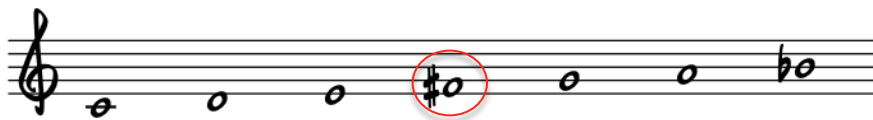


par mais agudo. É assim que se dá o dedilhado nos exemplos mostrados no início dessa análise. Heraldo usa esse tipo de técnica também em seus solos de guitarra quando toca intervalos de sextas entre as cordas 1 e 3, ou 2 e 4, por exemplo.

#### 4.4. Modos e efeitos na melodia

Com relação à sua forma nordestina de tocar, Heraldo do Monte aponta para duas grandes matrizes influenciadoras que se relacionam tanto com os modos usados quanto com alguns efeitos, ou ornamentos, melódicos usados. A primeira delas são os **violeiros repentistas** do nordeste brasileiro. Heraldo comenta que esses cantadores têm um “estilo melódico estranho” ao resto do país e trabalham com linhas melódicas “quase orientais”<sup>72</sup>. Alguns autores escreveram sobre essa peculiaridade musical e relacionam esse estilo melódico, do qual Heraldo fala, com a influência árabe na música do nordeste brasileiro. Em *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro* (1995), Luis Soler relaciona esse tipo de aspecto melódico à grande influência ibérica que foi durante séculos miscigenada com a cultura árabe.

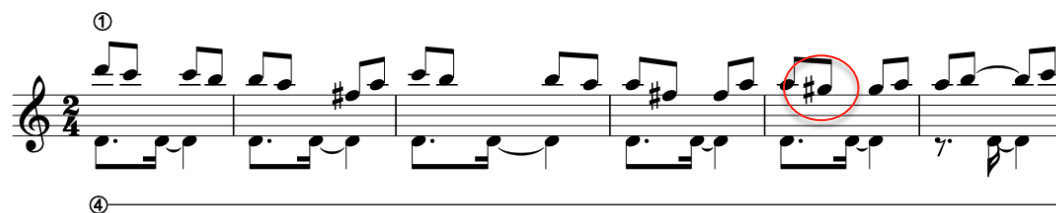
Aos repentistas Heraldo associa o uso do modo *mixolídio com quarto grau aumentado*.



*Modo mixolídio com quarto grau aumentado*

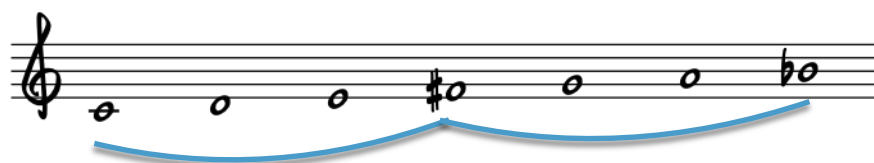
Logo nos primeiros compassos da peça o uso desse modo já está exposto. Ele segue usando essa escala de *ré mixolídio* com o *sol suspenso* do início até o compasso 31.

<sup>72</sup> Heraldo usa esses termos em sua videoaula *Guitarra Brasileira*.



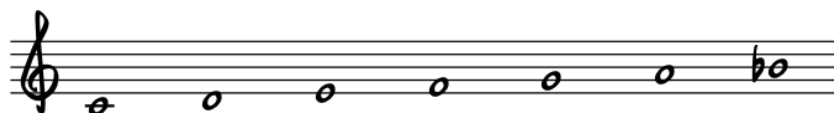
*Passagem usando o modo mixolídio com quarto grau aumentado.*

Esse modo volta a aparecer no trecho que vai do compasso 50 ao 74, e depois em outro momento, do compasso 89 ao 105. Esse modo híbrido tem uma característica interessante que gera uma tensão peculiar; ele contém dois intervalos de *trítonos* na sua formação intervalar: entre o 1º e 4º graus e entre o 3º e 7º graus.



*Os dois intervalos de trítono no modo mixolídio com 4ª aumentada*

A segunda matriz são as **bandas de pífanos** do nordeste. Os pífanos usados no nordeste são em geral pequenas flautas feitas de bambu que entoam melodias de forma muito rítmica. Heraldo associa a essa matriz o uso do modo *mixolídio*, sem alteração no quarto grau.

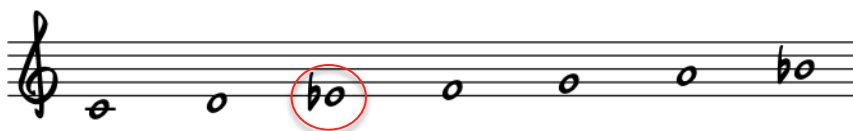


*Modo mixolídio*

Curiosamente, não há ocorrência da nota *sol natural* em modo maior em nenhum momento em *Viola Nordestina*, de maneira que podemos considerar ali a presença do modo *mixolídio* somente como base para o modo híbrido, com a *quarta aumentada*, citado

anteriormente. Afinal, pode-se enxergar esse modo como uma variação do modo *mixolídio*, tão característico da música do nordeste brasileiro. Sobre essa questão poderíamos nos perguntar se o tal modo em questão não poderia ser uma variação do modo *lídio* com o *sétimo grau* diminuído. O resultado em termos de escala, ou notas usadas, é o mesmo, mas o contexto do qual estamos tratando nos leva a não tratá-lo sob essa ótica. É pouco comum o uso do modo *lídio* com *sétimo grau* inalterado na música nordestina, ou na música brasileira de forma geral, enquanto o modo *mixolídio* é extensamente frequente na música brasileira, sobretudo na região nordeste e no norte de Minas Gerais.

O terceiro modo característico na música nordestina e muito explorado por Heraldo é o modo *dórico*. Segundo o músico, quando há uso de modo menor, esse é o modo a se usar.



*Modo dórico*

Curiosamente o modo *dórico* é o modo menor mais próximo do modo *mixolídio* já que a única alteração está no *terceiro grau* diminuído. Algo também particular com relação a esse modo nesse contexto específico é o fato dele muitas vezes sugerir e se associar a um “ambiente” harmônico determinado por dois acordes, o **IV7** e **Im**. Trata-se de um encadeamento plagal *dórico*. Em muitos exemplos do repertório nordestino é recorrente o uso desse tipo de encadeamento, como nas consagradas canções *Carcará*, de João do Vale, e *Vem Morena*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Heraldo do Monte também associa o uso desse modo a esses dois acordes como apoio harmônico correntemente em seu repertório, e assim o faz na peça aqui tratada. Uma evidência que fortalece esse argumento está num momento singular em *Viola Nordestina* onde o autor apresenta o modo *dórico* pela primeira vez e propõe o acorde de **sol maior** sobrepondo terças, alternado com o acorde de **ré menor**, entre os compassos 33 e 43. O acorde de **ré menor** aparece sem terça, mas o uso do *fá natural* na linha melódica do trecho todo nos leva a essa leitura. Esse é um dos raros momentos onde vemos a sugestão de acordes propriamente ditos na peça.

*Trecho com a sugestão dos acordes de G e Dm.*

Heraldo apresenta o modo *dórico* dessa forma bastante característica num primeiro momento, mas assim que retoma o modo menor adiante na peça, no trecho que vai do compasso 75 ao 89, ele passa a flexibilizar, ou mesmo hibridizar, também esse modo através do aumento do 4º grau, representado aqui pelo *sol sustenido*. Temos então um outro modo aqui gerado que pode ser chamado de *dórico com quarta aumentada*.

*Uso do modo dórico com quarta aumentada*

Heraldo volta a explorar esse modo no trecho que vai do compasso 107 ao 146 mas retorna ao modo *dórico* com o 4º grau inalterado no trecho final, do compasso 148 ao 167, como forma de amenizar a tensão criada com o uso do 4º grau alterado. Há, inclusive, uma sugestão de encadeamento plagal dórico mais uma vez, já que alterna compassos que carregam em seu tempo forte a uma terça descendente do acorde de **ré menor**, com compassos que têm a nota *sol natural* em seu tempo forte.



*Trecho com sugestão de encadeamento plagal.*

Heraldo refere-se a determinadas características melódicas de sua música e da música brasileira em geral, como “vícios melódicos” ou “clichês”<sup>73</sup>. Um desses recursos melódicos do qual ele fala, e que também está presente em *Viola Nordestina*, é um tipo de resolução melódica que parte do sexto grau para a tônica. O fato do próprio Heraldo usar o termo “resolução” para um efeito melódico é interessante no sentido de reafirmar o caráter essencialmente melódico, ou modal, da peça onde não há sentido em pensar-se sobre um tipo de resolução que seja de caráter harmônico. Esse apoio no sexto grau para uma resolução melódica acontece também na peça em momentos onde a resolução da melodia se dá na terça, e não na tônica. Nesses casos, a melodia passa pelo salto da sexta para a tônica e então se resolve na terça.



*Resolução melódica da sexta para a terça passando pela tônica.*



*Resolução melódica da sexta para a tônica.*

<sup>73</sup> Heraldo fala isso na videoaula *Guitarra Brasileira*, já mencionada.

Através dos exemplos acima pode-se ver que o recurso é usado tanto no modo maior quanto no menor. Ele é tão significativo para o músico no sentido de caráter resolutivo, que Heraldo finaliza a peça usando esse recurso.



*Resolução melódica do compasso final em Viola Nordestina.*

É interessante ressaltar que quando Heraldo se refere à influência dos violeiros repentistas em seu modo de tocar, sobretudo sob o aspecto melódico, ele está se referindo à influência do canto dos repentistas na sua prática instrumental, seja na guitarra ou na viola. Além dos modos, algumas características de ornamentos das melodias repentistas são incorporados pelo músico. Heraldo chama atenção para um *vibrato* usado por esses cantadores que é muito específico e ainda ressalta que é algo bem distinto do *vibrato* que vem do *blues* norte-americano. Esse recurso aparece em alguns momentos em *Viola Nordestina* e trata-se de um efeito bem marcante realizado de forma que pode-se definir quase como exagerada, no sentido de efeito bem notável e não de demasia. A oscilação da nota é ampla e rápida e tem uma distinção bem significativa com relação ao *vibrato* tradicionalmente conhecido no universo dos instrumentos de cordas. Normalmente quando se fala em *vibrato*, no universo do violão por exemplo, refere-se a um movimento de oscilação do dedo que pressiona a corda num sentido paralelo à disposição das cordas. No caso do *vibrato* usado por Heraldo, a movimentação do dedo se dá no sentido perpendicular ao sentido da corda. Poderia ser descrito como um dito *bend*<sup>74</sup> feito em repetições rápidas. Por isso, ele é muito menos sutil que o *vibrato* tradicional buscando ser, por natureza, mais exagerado. Ele apresenta esse recurso pela primeira vez, no compasso 19, em três notas seguidas, como mostrado no trecho abaixo.

<sup>74</sup> *Bend* é uma técnica utilizada principalmente na guitarra na qual levanta-se ou abaixa-se a corda do instrumento para chegar em outra nota.



*Vibrato característico dos cantadores repentistas*

Em um trecho mais adiante na peça, Heraldo usa esse ornamento em notas repetidas. Pela natureza técnica desse efeito seria muito difícil manter o vibrato nas trocas de notas, por isso, nos trechos específicos abaixo, se observa o ornamento somente na sequência de notas repetidas.

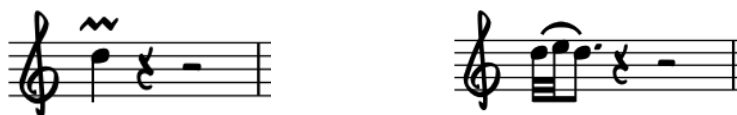


*Compasso 108 ao 109.*



*Compasso 114 ao 117.*

O outro recurso técnico bastante explorado pelo violeiro é o *mordente*. A execução de um *mordente* é vista como uma rápida alternância entre uma nota que está marcada na pauta, uma nota superior, *mordente superior*, ou uma nota inferior, *mordente inferior*, e a nota marcada na pauta novamente. No caso da peça, ele é sempre superior e realizado de forma diatônica.



*Mordente grafado com símbolo usado na transcrição e como é executado.*

O mordente aparece largamente explorado no trecho que vai do compasso 123 ao 145, tanto em seções com vários compassos quanto em notas isoladas. O ornamento é primeiramente explorado em longas seções melódicas do compasso 126 ao 131, depois do compasso 133 ao 140. Do compasso 141 ao 144, o recurso é usado na primeira nota de um motivo melódico que se repete ao longo desse trecho.



*Uso do mordente em seções melódicas longas.*

Mais uma vez, percebe-se a intenção do intérprete no sentido da geração de tensão através do recurso técnico em questão. Nas seções longas, há uma grande tensão gerada e na fase final, onde é executado somente em uma nota, essa tensão parece se abrandar. Assim como acontece com o *vibrato* usado na peça, o uso do *mordente* condiciona as seções melódicas nas quais é utilizado a serem executadas na mesma corda pela própria natureza técnica do recurso.



*Uso do mordente somente em uma nota do motivo.*

Outro efeito melódico bastante explorado na peça é o uso de notas repetidas consecutivamente. Segundo Heraldo, esse recurso, que tem como intuito deixar a



“melodia mais rítmica”, é uma influência direta das bandas de pífano<sup>75</sup>. Esse uso de notas repetidas está presente em praticamente toda a peça tanto em passagens de menor movimento rítmico quanto em outras de grande intensidade rítmica. Não estou considerando aqui as linhas pedais que têm por natureza fundamental essa repetição mas somente as ditas linhas melódicas, ou seja, aquelas que aparecem na parte superior do pentagrama.



*Notas repetidas em melodia lenta de pouco movimento rítmico*

Apesar de vermos esse uso de notas repetidas durante praticamente toda a peça é interessante perceber como esse recurso também se intensifica em alguns momentos nos quais o autor deseja gerar mais tensão, como no trecho a seguir.



*Notas repetidas em melodia de movimento rítmico intenso*

Se por um lado não podemos falar em uma estrutura formal, no sentido de identificar partes que se repitam na peça em questão, por outro, a repetição é, na realidade, central em toda construção melódica na peça. Além do largo uso dos pedais, que são baseados essencialmente em repetição, e das frequentes notas repetidas na melodia nota-se também a ideia estabelecida de repetição dos motivos melódicos ao longo de toda a peça. Não farei uma análise dos motivos melódicos mais aprofundada no sentido de apontar para as variações e desenvolvimento desses motivos mas me limitarei a apontar para o uso das repetições literais desse motivos em alguns trechos mostrados a seguir:

<sup>75</sup> Videoaula Guitarra Brasileira.

The image displays four staves of musical notation. The first staff contains measures 7 through 11, featuring triplets and quadruplets of eighth notes. The second staff begins at measure 162 and shows a sequence of eighth-note patterns. The third staff starts at measure 126 and continues with similar eighth-note motifs. The fourth staff begins at measure 82 and shows a more complex eighth-note pattern with some chromaticism. The overall structure is based on the repetition of specific melodic motifs.

*Motivos melódicos repetidos consecutivamente.*

#### 4.5. Estrutura de desenvolvimento

Uma vez apontados alguns dos elementos que constituem *Viola Nordestina* pode-se estabelecer uma espécie de estrutura para a peça baseando-se na composição desse material em questão. Como já comentei anteriormente não cabe falar sobre um prisma da harmonia quando se trata da peça em questão, ela é essencialmente modal. No entanto os recursos de textura usados na melodia são diversos e essenciais para uma construção de narrativa. As formas de tensão e relaxamento acontecem em muitos momentos e se estruturam em elementos que vão além da relação tradicional de resoluções harmônicas. Usando como base os elementos tratados na análise feita nessa seção pode se pensar numa estrutura de forma que é sequencial e não se baseia em repetição das seções. Dividi essa estrutura da seguinte forma:

<i>Introdução - ponte - A - A ? - B - C</i>
---

A *introdução* é o trecho que vai do compasso 1 ao 31. Essa seção apresenta muito do material que será usado no decorrer da peça. Ela mostra a relação entre melodia e pedal de forma clara e independente, o que chamei anteriormente de relação de combinação *complementar*. Tanto melodia quanto pedal são expostos de forma estável ritmicamente, estruturada basicamente em colcheias ou no padrão de colcheia pontuada seguida de semicolcheia – células que são a base para o que se desenvolve nas seções seguintes. Essa célula com colcheia pontuada aparece também com a semicolcheia ligada à uma mínima, caracterizando a base rítmica do *baião*. O modo usado é o *mixolídio* com o *quarto grau aumentado* sem que haja uma exploração muito acentuada do quarto grau alterado em prol de uma geração de tensão. O *vibrato* comentado aparece já na *introdução* de forma controlada e usado em poucas notas. A opção pelas células rítmicas, pelo modo usado e o pelo uso do *vibrato* deixam claro, já nos primeiros compassos, qual é o ambiente sonoro da peça, de modo que possam ser explorados de forma mais livre no desenvolvimento que segue. A intensidade da *introdução* é controlada de forma que tudo que está exposto seja compreendido da forma mais clara o possível.

A chamada *ponte* vai do compasso 32 ao 49. Aqui ainda tem-se a dinâmica controlada, porém abandona-se a sutileza da relação melodia/pedal complementar e introduz-se o que chamei de relação *sincronizada* onde as notas da melodia e as notas da linha pedal são tocadas com mesmo ritmo, ou seja, com uma única palhetada. Esses blocos de notas aumentam um pouco a intensidade da peça já que o volume de som tende a crescer com mais notas, sendo tocadas ao mesmo tempo. Nessa *ponte*, Heraldo expõe pela primeira vez o outro modo explorado ao longo da peça, o modo *dórico*.

A *seção A* vai do compasso 50 ao 74. Aqui a peça volta ao modo *mixolídio* com *quarta aumentada* e cresce ainda mais em intensidade com o aumento do movimento rítmico da melodia através das semicolcheias e muitas notas repetidas. Outro elemento importante que contribui para esse vetor de intensidade crescente é o uso das melodias duetadas no início desse trecho. Uma vez estabelecido esse ambiente de maior intensidade através dos elementos citados, Heraldo passa a lançar mão de outros recursos para o desenvolvimento dessa atmosfera. Do compasso 59 ao 69 há um uso insistente e

destacado da nota *sol sustenido*. O uso dessa nota, que representa o *quarto grau aumentado* do modo, traz grande tensão ao ambiente sonoro já que faz soar um *trítono* gerado pelo intervalo entre o grau em questão e a tônica tocada na linha pedal. Ainda nesse mesmo trecho, outro fato contribui para a tensão estabelecida, há uma quebra do ritmo melódico com a inserção de tercinas e melodias menos estáveis que aquelas apresentadas até então.



*Melodia com notas deslocadas e ritmo variável.*



*Melodia e pedal em tercinas.*

Em seguida, a partir do compasso 75 temos o que delimito como a *seção A'*. Não há aqui grande mudança quanto ao teor de intensidade do trecho anterior, mas passa-se a usar o modo *dórico*, com o emprego também do quarto grau aumentado, até o compasso 89. Nesse trecho, a melodia volta a ser mais métrica e apresenta muita ocorrência de repetições.



*Melodia com repetições.*

A partir do compasso 89 ao 106, o pedal continua com a mesma intensidade e a linha melódica passa a usar notas mais longas, agora novamente no modo *mixolídio com quarta aumentada*, e volta a explorar bastante o quarto grau aumentado mantendo a tensão até uma transição brusca a partir do compasso 107.

A *seção B* está delimitada do compasso 107 ao 146. No início desse trecho, se institui uma mudança significativa já que tem-se em seus compassos iniciais uma melodia apresentada sem a linha pedal e com uso bem pronunciado do *vibrato*. O autor volta a usar o modo *dórico com o quarto grau aumentado*. A partir do compasso 123 o recurso explorado largamente é o *mordente*. Aqui volta a aparecer a linha pedal seguindo o ritmo da melodia. Ao longo de praticamente toda a *parte B*, a melodia e a linha pedal são construídas com colcheias constantes.



*Melodia e pedal usando somente colcheias.*

Nessa seção da peça, já percebe-se um decréscimo de intensidade tanto na quantidade de notas tocadas simultaneamente quanto na divisão rítmica da melodia.

A *seção C*, a parte que encerra a peça, vai do compasso 147 ao 167. Nessa seção, há uma dissolução evidente da tensão explorada nos trechos precedentes. A linha pedal não está mais presente, assim como não há o uso, em momento algum, do quarto grau aumentado. O teor de fechamento da peça se dá através do modo *dórico*, modo esse que segundo o próprio autor tem qualidade mais “dolente” que os outros modos aqui usados. O movimento da melodia tem ritmo estável e repetitivo gerando um ambiente sonoro de pouca, ou quase nenhuma tensão, até se encerrar num acorde final sem terça.



*Trecho final de Viola Nordestina.*

#### 4.6 Notas conclusivas

Fica evidente que *Viola Nordestina* é uma peça pautada essencialmente num universo modal e que esse modalismo aqui encontrado está idiomáticamente muito associado ao universo da dita música nordestina brasileira. Como viu-se, os modos usados pelo compositor têm todos uma relação direta com origens “tradicionais” da música nordestina. Através da forma como Heraldo fala, de maneira muito clara, sobre essas atribuições tradicionais tanto dos ambientes modais quanto dos recursos usados no âmbito da construção melódica, percebe-se que há um uso muito consciente desses elementos no sentido de exaltar o material e as sonoridades do universo musical nordestino. Universo do qual o compositor é também um estudioso e não somente um “nativo”. Nesse sentido, a intenção explícita do compositor de evidenciar essa musicalidade nordestina, é percebida no uso do material modal e melódico, como dito, associado ao grande destaque dado à viola, tocada sem acompanhamento algum, sendo evidenciada como uma das grandes protagonistas, para Heraldo, nesse universo da sonoridade nordestina e, ainda, no título da peça que une, explicitamente, esses dois ícones; a viola e a música nordestina.

Ainda que todas as peças analisadas nesse trabalho tenham, em menor ou maior proporção, um caráter também modal, pode-se afirmar que essa que aqui foi tratada é a mais distante de um ambiente tonal entre todas as quatro. Não há, em *Viola Nordestina*, a presença marcante de acordes e tampouco a ocorrência de uma resolução harmônica tonal, através da resolução do trítone. Veremos adiante que, por exemplo, em *A Força do Boi*, de Ivan Vilela, também há longas passagens onde a viola se situa em um ambiente modal, no entanto, há um acompanhamento feito pelo violão que traz nitidamente um encadeamento de acordes em um ambiente tonal.

O capítulo seguinte lançará um olhar para a peça *Luzeiro*, de Almir Sater, onde se percebe um ambiente também predominantemente modal, fazendo conexão direta com a peça analisada no presente capítulo. Nota-se, no entanto, na peça de Almir Sater uma abordagem distinta da de Heraldo do Monte, no sentido de não haver naquela um compromisso explícito com determinada musicalidade ou gênero musical específico de um dado lugar ou região. Como veremos, ao mesmo tempo que alguns dos elementos usados, como o modo mixolídio em quase toda a peça, podem ser relacionados à determinadas práticas tradicionais da viola também percebe-se a influência globalizada do compositor na construção de acordes e progressões ligados ao universo do rock´roll,

na introdução da peça, ou ainda a forma da mão direita tocar acordes construídos sobre quintas e quartas em alguns trechos no decorrer da peça.

## 5. O INSTRUMENTAL REFINADO DE ALMIR SATER

Apesar da enorme contribuição de Almir Sater para a música brasileira, e mais especificamente para a música de viola instrumental, seu nome ainda é pouco citado nas pesquisas acadêmicas. Recentemente, Max Sales escreveu sua dissertação de mestrado intitulada *A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater* (2019) onde trabalhou com transcrições e análises para apontar diversos caminhos explorados pelo violeiro em termos de material composicional usado em suas músicas para viola instrumental. A seguir traço um breve panorama biográfico de Almir a fim de situar o autor cultural e historicamente e para que se possa estabelecer determinadas relações entre sua música e esse contexto de formação musical e vivências<sup>76</sup>.

Almir Eduardo Melke Sater nasceu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 14 de novembro de 1956. Se hoje Almir Sater tem sua imagem fortemente associada à viola e carrega nacionalmente o título do violeiro ligado às tradições da região pantaneira, esses não foram seus primeiros passos com a música. Almir toca violão desde seus 12 anos, mas foi só após partir para a cidade do Rio de Janeiro a fim de ingressar no curso de direito, que decidiu se voltar para a viola. Almir conta que, quando estabelecido no Rio de Janeiro, pouco habituado com a vida da cidade grande, passava horas sozinho, tocando violão. Um dia, no largo do Machado, encantou-se com o som de uma viola tocada por uma dupla mineira e desistiu da carreira de advogado. Pouco tempo depois, Almir conheceu Tião Carreiro, violeiro que viria a ser uma grande influência para o jovem violeiro<sup>77</sup>.

De volta a Campo Grande, Almir se direcionou então para a música sul-mato-grossense, mais próxima da viola e das tradições populares. Chegou a formar com um amigo a dupla Lupe e Lampião, em que era o Lupe. Em 1979, se mudou para a capital paulista, onde trabalhou com cantoras como a conterrânea Tetê Espíndola, na época líder do grupo Lírio Selvagem, e a cantora Diana Pequeno. Em pouco tempo, Almir passou a se dedicar ao seu repertório autoral e com o projeto *Vozes & Violão*, apresentou-se em teatros paulistanos mostrando pela primeira vez suas composições. Em 1981, gravou seu primeiro disco pela gravadora Continental, intitulado *Almir Sater*, com participação de

---

<sup>76</sup> Para esse trecho biográfico foram consultados o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, a *Enciclopédia da Música Popular Brasileira* e a entrevista de Almir Sater à Renato Zadi, em 2008.

<sup>77</sup> Enciclopédia da Música Brasileira. <http://www.mpbnet.com.br/musicos/almir.sater/>, acessado em 15 de setembro de 2020.



seu mestre violeiro Tião Carreiro. Já nesse primeiro trabalho, Almir traz muito presente a viola e se mostra bastante próximo da cultura popular da região pantaneira e de fronteira.

Entre novembro de 1983 e fevereiro de 1984, Almir Sater realizou a viagem que o aproximaria definitivamente das tradições populares de sua região. A ideia surgida em um encontro informal com seus parceiros Paulo Simões e Zé Gomes sobre uma viagem pelo Pantanal acompanhando uma comitiva boiadeira se tornaria realidade e o projeto ainda abarcaria os cineastas Wagner Carvalho e Walter Rogério e o jornalista, crítico e pesquisador Zuza Homem de Mello, além do fotógrafo Raimundo Alves Filho. A Comitiva Esperança, como foi chamada, tinha como propósito ver o Pantanal pelo prisma dos seus habitantes, adotando seus meios de transporte históricos: mula, cavalo, carro de boi e barco. Como resultado da empreitada, resultaram um documentário que ganhou o nome da comitiva e muitas composições de Almir, tais como *Estradeiro*, *Comitiva Esperança* e *Capim de Ribanceira*. O documentário ficou conhecido nacionalmente e faz parte do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Além das canções citadas, pode-se dizer que a maior parte de disco *Instrumental*, tratado nesse trabalho e lançado no ano seguinte à viagem da Comitiva Esperança, foi concebido durante ou a partir dessa experiência vivida pelo violeiro. Segundo Almir foram 90 dias e 90 bailes<sup>78</sup>.

Em 1986 lançou *Cria*, pela gravadora 3M, inaugurando parceria com Renato Teixeira, com quem compôs, entre outras, Trem de Lata e Missões Naturais. Em 1989 abriu o Free Jazz Festival, no Rio de Janeiro, depois viajou para Nashville, nos EUA, onde gravou o disco *Rasta Bonito* (1989, Continental), promovendo um encontro da viola caipira com o banjo norte-americano.

No início dos anos 90, Almir Sater teve suas primeiras experiências como ator, o que traria enorme visibilidade para o músico. Foi convidado para trabalhar na novela *Pantanal*, da TV Manchete, e projetou-se nacionalmente no papel de Trindade, enquanto composições suas como Comitiva Esperança, cantada em dupla com Sérgio Reis, e Um Violeiro, gravada por Renato Teixeira, estouravam nas paradas de sucesso. Entre os anos de 1990 e 1991 participou da novela *A História de Ana Raio e Zé Trovão*, também da TV Manchete, e só voltaria à televisão em 1996, no papel de Pirilampo da novela *O Rei do Gado*, da TV Globo. Em 1990, gravou também o *Instrumental II*, seu segundo disco de música instrumental de viola.

---

<sup>78</sup> Disponível em: <https://dicionariomb.com.br/almir-sater/dados-artisticos>, acesso em 08 de ago. 2020.

## 5.1. Instrumental I

Em seu primeiro trabalho instrumental Almir Sater deixa evidente a pluralidade de suas influências e incorpora elementos pouco usuais no universo ligado à música tradicional como bateria eletrônica, cítara e berimbau no acompanhamento de gêneros como o *cururu*, o *chamamé* e o *arrasta-pé*. As soluções harmônicas empregadas também mostram a convivência entre o contemporâneo e o tradicional sintetizados nas composições e arranjos. Ao longo do disco, Almir usa diferentes afinações como *rio-abaixo* (em sol), *natural*<sup>79</sup> e *cebolão* (em mi). Nesse disco acompanham Almir alguns nomes conhecidos como Tavinho Moura, Alzira Espíndola, Papete, Zé Gomes, André Gomes, Capenga, Carlão de Souza e Guilherme Rondon.

Um fator importante na análise da obra instrumental de Almir é sua atividade como cantor e compositor cancionista. Ainda que a maioria de suas canções sejam composições em parceria com letristas a sua construção composicional está fortemente ligada a esse gênero de música cantado.

A primeira faixa do disco, *Corumbá*, é um *chamamé* lento, executado com viola e violão. Almir desenha melodias bem definidas ritmicamente usando escalas duetadas com acompanhamento marcado pelo violão durante toda a faixa. As escalas duetadas são um recurso muito característico da música caipira e da linguagem tradicional de viola ligada a esse universo e Almir faz uso desse tipo de recurso melódico em praticamente todas as faixas do disco.

Bem apoiada na tonalidade de **sol maior**, há dois elementos que saltam aos ouvidos nessa composição. A melodia inicial parte de um acorde de tônica e vai para a dominante, e logo na sequência há um acorde de segundo grau menor com sétima (**II<sup>m</sup>7**), onde a melodia se apoia no sétimo grau do mesmo acorde. Essa ocorrência melódico-harmônica acontece diversas vezes nesta música e pode ser reconhecida em muitas outras de Almir, trazendo uma sonoridade que pode ser associada a estruturas harmônicas de gêneros da música *pop*.

Mais adiante, a melodia se apoia numa sétima maior do acorde de tônica durante quase dois compassos completos, o que volta a acontecer conforme a forma da música se repete. Esse tipo de tensão é, também, algo pouco usual no repertório tradicional. Almir

---

<sup>79</sup> Quando aparece a afinação *natural*, o quinto par é afinado em *sol*, como em Doma. Nesse caso, pode-se também compreender essa afinação como uma variação da *rio-abaixo* onde o primeiro par está afinado em *mi*.

usa a melodia sobre a sétima maior do acorde em outras faixas. Ainda nessa mesma faixa, *Corumbá*, Almir faz uso de *bends* na melodia, recurso próprio dos guitarristas para chegar-se a uma nota meio tom acima escorregando o dedo que prende a corda na mesma casa.

Já em *Luzeiro*, a quarta faixa do disco e aquela escolhida para a transcrição e análise nesse trabalho, Almir combina a bateria eletrônica e o berimbau com a viola e percussão. Com exceção da viola, que pode ser ouvida durante o tempo todo, esses outros elementos entram e saem muitas vezes no decorrer da música. Nessa música, ouvimos um recurso que se tornou característico desse violeiro: um *ostinato* rítmico da mão direita, enquanto a melodia caminha no dedilhado da mão esquerda, sempre acompanhada do bordão repetido. Em *Doma*, o compositor também usa esse *ostinato* da mão direita. Outro recurso que aparece aqui, e que se repete na obra de Almir, são as melodias que ora caminham sobre os tempos fortes, ora são deslocadas. Adiante nesse capítulo entraremos na análise mais detalhada dessa peça específica.

Almir gravou somente duas músicas de autoria de outros compositores. A primeira delas é a conhecida *Rio das Lagrimas*, parceria de Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Piraci. A versão de Almir ganhou uma melodia consideravelmente retocada e a harmonia também foi reelaborada onde se combinam um acompanhamento com baixo melódico do violão, em modo *mixolídio*, com arpejos com cordas soltas na viola. Além das adaptações melódicas, o violeiro ainda transforma a melodia original construída de forma tonal usando o modo *mixolídio* e trazendo assim um caráter modal ao arranjo.

A segunda faixa não autoral do disco é *Na Piratiniga: de Jeep*, de Tavinho Moura, que gravou o violão cuidadosamente arranjado com a viola de Almir. A forma de viola e violão caminharem no arranjo é consideravelmente distinta das demais faixas do disco. O violão faz melodias em uníssono e em aberturas de vozes com a viola de tal forma que não fica delimitado, como nas demais faixas do disco, qual instrumento é solista ou acompanhador. Essa forma de diálogo entre esses dois instrumentos é característica do trabalho de Tavinho. Ainda nessa música, pode-se ouvir duas partes com formas de compassos distintas. Um primeiro momento marcado em divisão ternária que depois passa para binária e, finalmente, volta a parte inicial, como uma estrutura formal em A-B-A.

Em *Doma*, umas das composições instrumentais mais conhecidas de Almir<sup>80</sup>, encontramos vários elementos já levantados aqui, nas análises das peças de Tavinho Moura e Heraldo do Monte. O *ostinato* rítmico no dedilhado arpejado da mão direita, ao uso do modo *mixolídio* assim como o deslocamento do tempo forte na melodia inicial e a melodia apoiada na sétima maior do acorde maior de função tônica. Nessa versão, Almir usa viola e rabeca que se entrelaçam sem prioridade de acompanhamento ou solo. Na última faixa no disco, *...É de Minas pra Riba*, Almir combina viola, rabeca e cítara. A faixa tem uma harmonia estática em um acorde em quase toda a música e a melodia que se repete na viola, comentada pela rabeca e pela cítara de forma improvisada.

## 5.2. Luzeiro

*Luzeiro*<sup>81</sup> é uma das peças instrumentais de Almir de grande difusão entre os violeiros de diversos segmentos. Há uma relação íntima entre o material musical da peça e a possibilidade técnica e idiomática da viola. O uso das cordas soltas e de um *ostinato* tanto do baixo pedal quanto do padrão rítmico do dedilhado da mão direita são marcantes na maior parte da peça e são alguns dos elementos que apontam para essa relação idiomática entre o material musical da peça e a viola de 10 cordas, propriamente. O caráter cancioneiro da forma de compor de Almir fica também evidente nas melodias *cantabiles* de *Luzeiro*. Nessa faixa a afinação usada é a *cebolão* em mi.



Afinação Cebolão em mi.

## 5.3. Instrumentação e forma

A distribuição da forma de *Luzeiro* pode ser proposta em diálogo com as intervenções dos demais instrumentos que dialogam com a viola na peça. Tem-se claramente a viola como elemento central em relação à instrumentação e há um apoio, ou

<sup>80</sup> Almir Sater divide a autoria e execução dessa música no disco com o violinista Zé Gomes.

<sup>81</sup> A transcrição na íntegra de *Luzeiro* pode ser vista no APÊNDICE F, deste trabalho.

mesmo diálogo, com a inserção dos demais instrumentos ouvidos no arranjo. Pode-se pensar a forma da peça como dividida em várias seções. Para a delimitação dessas seções são consideradas as propostas melódicas e rítmicas executadas pela viola e seu diálogo com os demais instrumentos.

A instrumentação de Luzeiro é algo distinto do que se vê comumente em peças para viola. Nesse arranjo são combinados bateria eletrônica, percussão e berimbau com a viola, além de uma pequena inserção de voz em algumas das seções da peça. Com exceção da viola, que pode ser ouvida durante o tempo todo, esses outros elementos entram e saem muitas vezes no decorrer da música. O uso da bateria eletrônica no arranjo, algo muito pouco usual – ou mesmo inédito –, na discografia voltada para a viola mostra como Almir Sater tinha um forte impulso à proposta de inovações dentro de um trabalho que se propôs todo voltado para o instrumento em questão. A estrutura proposta é a seguinte:

*intro - A - B - C - D - E - ponte - F - G - H - I - A' - C' - D' - J - coda*

*Estrutura formal de Luzeiro.*

A *intro* vai do compasso 1 ao 14 e é a seção mais contrastante da peça, no sentido do material musical proposto com relação ao restante da peça, e é tocada somente pela viola. Aqui tem-se um dos poucos momentos onde se pode propor a ideia de uma sequência de acordes arpejados. O caráter modal em torno de *si mixolídio*, no qual se apoia a maior parte da peça, como veremos adiante, contrasta com essa ideia de acordes propostos nos primeiros compassos de *Luzeiro*, mas ainda assim não há evidência forte de um ambiente tonal, com preparações de trítono, por exemplo. A sequência se inicia com um acorde de *Esus (add9)* (suspenso com nona maior adicionada), seguido de *Csus (add9)* chegando num acorde de *B* com ambas as terças, maior e menor na mesma oitava. Esse último pode ser interpretado como um acorde **maior com nona aumentada (B(add#9))**. Esse acorde é um acorde comumente encontrado no repertório característico de rock'n roll e é muitas vezes tratado, de forma coloquial, entre os músicos de “acorde

Hendrix<sup>82</sup>, por conta do uso desse tipo de acorde pelo guitarrista em músicas como Purple Haze e Foxy Lady. Tem-se ainda mais um elemento de contraste associado ao andamento que é bem mais lento na *intro* do que no restante da peça.

*Acordes tocados em forma de arpejos na intro.*

A *seção A* vai do compasso 16 ao 34 e apresenta um dos elementos centrais da peça que é o dedilhado da mão direita na construção do padrão constituinte da melodia com acompanhamento e baixo pedal. Adiante, no trabalho, tratarei com maior detalhamento a cerca desses elementos. Nessa seção a viola é acompanhada por um *caxixi* e *caixa da bateria* como um suporte de condução rítmica.

*Padrão combinando a melodia, o baixo pedal e o acompanhamento.*

A *seção B* vai do compasso 36 ao 42. Aqui se ouve pela primeira vez, brevemente, o berimbau. É interessante notar que no arranjo em questão o berimbau tem papel e lugar bem distinto do restante da percussão presente na peça. Ele não aparece proposto como um elemento de acompanhamento para a viola, mas sim de diálogo, muitas vezes na

<sup>82</sup> Jimi Hendrix foi um guitarrista, cantor e compositor estadunidense (1942-1970).

estrutura de pergunta e resposta. Essa seção também se caracteriza por uma melodia que acontece na região mais grave que no restante da peça. Pela primeira vez vemos o deslocamento do padrão apresentado na seção A e, por consequência, também o deslocamento da nota pedal com relação à sua posição no compasso.



*Deslocamento da nota do baixo pedal.*

A *seção C* vai do compasso 43 ao 47. Aqui, se afirma a presença do berimbau com mínimas regulares e pela primeira vez temos uma melodia realizada no primeiro par. Introduz-se aqui um padrão diferente de dedilhado da mão direita agora fazendo uso também do *dedo médio*.



*Padrão de dedilhado fazendo uso do dedo médio.*

Na *seção D*, que vai do compasso 48 ao 56, temos um dos poucos momentos onde se ouve um modo menor, com a presença da nota *ré natural*. Há também, nessa seção, o uso da nota *fá natural*, uma *quarta aumentada* em relação à *si*, a nota central do modo predominante. Comentarei adiante sobre essas inflexões do modo. Com relação à instrumentação essa é uma das poucas seções onde aparece a voz. O elemento da voz não aparece em primeiro plano e faz uma melodia de notas longas que acompanham a melodia feita na viola, adicionando uma nova textura à essa seção. No compasso 55, os tons da bateria eletrônica são introduzidos pela primeira vez na peça.

A *seção E* vai do compasso 57 ao 71. De volta ao modo maior, nota-se a inserção da conga e do bumbo da bateria na condução de acompanhamento rítmico enquanto a viola traça uma melodia *duetada* toda pautada em intervalos de *sextas*.

57

i p i p i p i p m p i p m p i p m p

*Melodia duetada em intervalos de sextas.*

A seção nomeada *ponte* vai do compasso 72 ao 85 e recebe esse nome em função de ser praticamente estática em termos de movimento de elementos na viola. Ela prepara a seção seguinte apresentando o padrão de dedilhado que irá desenhar a melodia e pedal, mas se mantém quase inteira na mesma posição de mão esquerda e no mesmo padrão da mão direita tocando somente a nota *si* em duas oitavas distintas.

80

p i m p i m p i m

*Padrão estático do dedilhado e da mão esquerda.*

Na *ponte*, a percussão também cessa, exceto pela conga que faz um *rulo* reforçando essa ideia de suspensão até a seção seguinte.

A *seção F* vai do compasso 86 ao 95. Aqui a viola apresenta a melodia toda no 1º par e com bastante ligaduras enquanto tem apoio rítmico da bateria, conga e, agora de forma bem presente, do berimbau.





*Melodia com legatos no primeiro par.*

A **seção G** vai do compasso 96 ao 114. Essa longa seção é o trecho da peça onde se destaca a conversa da viola e da percussão. A viola faz “comentários”, geralmente se apoiando em posições de intervalos de sextas, enquanto se escuta com protagonismo o berimbau sobre um acompanhamento bem preenchido de conga e bateria. É o trecho onde há menor densidade de notas na linha feita pela viola e percebe-se um caráter improvisado na mesma.

A **seção H** vai do compasso 114 ao 147. Assim como na seção anterior, aqui temos um longo trecho onde ainda se ouve um diálogo intenso entre a viola e os instrumentos de percussão. Aqui é, principalmente, a bateria que responde a viola. Os comentários da bateria parecem bem improvisados enquanto a linha da viola está construída em cima de acordes. Adiante, comentarei como essas sequências de acordes se associam mais a uma função melódica do que de encadeamento harmônico propriamente.



*Sequência de acordes da viola.*



*Trecho com pouca densidade de notas na viola.*

Após essas duas longas seções de caráter improvisado temos a **seção A'**, do compasso 148 ao 154. Aqui tem-se uma variação da **seção A** em termos de melodia da

viola e a volta do padrão rítmico marcante da viola com acompanhamento simples de condução da caixa da bateria.



*Variação da seção A em A'.*

Em seguida, a **seção C'**, que vai do compasso 155 ao 158, é praticamente uma reexposição da **seção C** tanto em termos da linha da viola quanto do acompanhamento da percussão.

A **seção D'** vai do compasso 159 ao 168 e é também uma reexposição da **seção D**. Aqui a voz aparece novamente e com um pouco mais de volume do que na **seção D**.

A **seção I** vai do compasso 168 ao 179. Aqui tem-se uma sequência de acordes muito semelhante àquela encontrada entre os compassos 127 e 141, na **seção H**. Também aparece novamente o jogo de pergunta e resposta entre os acordes da viola e a bateria e berimbau, agora juntos.

Na seção final, a **coda**, que vai do compasso 180 ao 190, a viola desenha uma sequência de acordes que culmina num acorde final realizada nos harmônicos do 12 traste. Esse se repete cinco vezes num *fade out* acompanhado pelo berimbau.



*Trecho final de Luzeiro.*

É interessante notar que apesar dessa forma bastante longa encontrada na primeira versão gravada de *Luzeiro* por Almir, muitas vezes o próprio autor a apresenta de forma distinta em shows ou entrevistas. Pesquisando em plataformas como o *YouTube* encontra-

se versões do próprio Almir e outras versões de violeiros nas quais não se toca a *intro* e o restante da forma é reduzido a *A - B - C - D - E*, seguido de um improviso ou da retomada das primeiras seções.

#### 5.4. Formas melódicas e modalismo

Entre as quatro peças analisadas nesse trabalho, percebeu-se haver um caráter modal em comum, em alguns casos hibridizado com um ambiente tonal, como é o exemplo em *Manoelzim da Croa*, de Tavinho Moura, como já foi dito. Em *Luzeiro*, assim como em *Viola Nordestina*, pode-se dizer que temos uma peça toda construída em um campo modal. O único momento onde pode-se especular uma abordagem tonal seria na *intro*, como vimos no tópico anterior. Como no trecho citado não há uma evidência clara de funções dos acordes, considero que não haveria grande validade no levantamento das possibilidades de análise das funções dos acordes encontrados ali. Uma vez que o ambiente harmônico do trecho citado pode ser considerado bem distante do que é explorado no restante da peça permito limitar-me à simples descrição desses acordes, como colocado anteriormente.

O modo que predomina em quase toda a peça é *si mixolídio*. A utilização desse modo é comum na música nordestina e na música do norte de Minas Gerais, mas não é usual na música caipira ou da região do Mato Grosso, no entanto, o violeiro paulista Tião Carreiro já fazia uso desse modo nos seus pagodes de viola. O próprio Almir deixa explícito, em uma entrevista que concedeu a Renato Zadi, em 2008, que Tião Carreiro é uma de suas grandes influências<sup>83</sup>. Almir utiliza esse modo também em outras músicas do disco e tem uma influência perceptível de Tião Carreiro na forma de tocar e compor.

Na *seção D* e *D'* temos os únicos momentos da peça onde se ouve um modo menor. Essa passagem tem a presença da nota *ré natural*, caracterizando o uso de modo menor por conta do intervalo de terça menor com a tônica *si*. O trecho em questão é uma passagem curta e, portanto, não há um grande desenvolvimento do modo. Vamos então ponderar, através das demais notas presentes nessa seção, e de uma análise baseada na exclusão dos modos menores possíveis, de qual ambiente modal estamos aqui tratando.

---

<sup>83</sup> Essa entrevista na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=luadYcVxXYw>. Acesso em: 6 ago. 2020

No arpejo inicial do trecho temos as notas *ré natural* e *fá sustenido* presentes. Isso indica o modo menor e o uso da quinta justa, mostrando que não estamos tratando de um modo *lócrio*. Logo no segundo compasso da seção temos um *sol natural*, o que exclui a possibilidade de se tratar de um modo *dórico*, por conta do intervalo de sexta menor. Em seguida, nos compassos 54 e 55, tem-se as notas *dó sustenido* e *fá natural* (ou *mi sustenido*). A segunda maior gerada pelo *dó sustenido* nos indica que não estamos num modo *frígio* ou *lócrio*. Pode-se, portanto, enxergar esse ambiente modal como um modo *eólico* com o uso da *quarta aumentada* (mi sustenido) nos últimos compassos da seção.

54

Presença da nota *fá natural* precedendo a volta para o modo maior.

p  
B

Como discutido anteriormente com relação à peça *Viola Nordestina*, de Heraldo do Monte, o uso do intervalo de *quarta aumentada*, tanto no modo maior quanto no menor, traz uma sonoridade muito comumente encontrada na música nordestina, possivelmente associada à herança árabe dessa cultura. Em *Luzeiro*, esse intervalo volta a aparecer na **seção G** e seu uso pode ser visto, juntamente com o uso predominante do modo mixolídio na peça, como uma influência da música nordestina na forma de composição de Almir.

113

p p

Presença da nota *fá natural*, ou *mi sustenido*, na seção G.

Atestando, ainda, a multiplicidade das influências na forma de compor de Almir, podemos apontar para alguns outros elementos em *Luzeiro* que remetem a características marcantes da música nordestina. A **seção F** mostra uma forma de melodia realizada toda no mesmo par, nesse caso no primeiro par, que é bastante próxima daquela mostrada em *Viola Nordestina*. A forma de ligar as notas da melodia e o uso do recurso técnico chamado na análise anterior de *mordente* apontam também para semelhanças entre as formas técnicas de se tocar nas duas peças em questão.

The image shows a musical score for section F of the piece 'Luzeiro'. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score starts at measure 88. The upper staff contains a melodic line with several notes circled in red. The first circle is labeled 'Mordente' in red text. The second and third circles are labeled 'Legatos' in red text with red arrows pointing to them. The lower staff shows a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

*Recursos melódicos semelhantes àqueles apontados em Viola Nordestina.*

Há, ainda, uma forma de toque particular na seção G onde Almir executa uma melodia em blocos de notas, como vimos em trechos de *Viola Nordestina*. Esses blocos melódicos não parecem sugerir acordes já que não se percebe um desenvolvimento harmônico, ou um encadeamento harmônico, nesse trecho e todos eles estão desprovidos da terça em sua construção. Essa estruturação dos blocos está baseada majoritariamente na sobreposição de intervalos de quartas ou quintas justas. A sonoridade que resulta desse tipo de sobreposição aliada ao aporte rítmico de ataque bem marcado dos blocos parece, mais uma vez, fazer referência à influência de elementos advindos do universo do rock'n roll na música de Almir.

The image shows a musical score for section G of the piece 'Luzeiro'. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score starts at measure 127. The notation consists of a sequence of chords, each marked with a finger number 'i' below it. The chords are constructed from just intervals of fourths and fifths, without a third.

*Sequência de acordes da viola.*

### 5.5. Dedilhado da mão direita e acompanhamento

A forma como os padrões de dedilhado da mão direita se desenvolve ao longo da peça pode ser vista como algo central em *Luzeiro*. Analisando esses padrões, pode-se pensar numa estrutura que combina, quase sempre, *melodia*, *baixo pedal* e *acompanhamento*. Nas seções anteriores desta análise foram apontadas algumas maneiras pelas quais aparecem as melodias ao longo da peça assim como se destacou a grande recorrência da nota *si*, no quinto par da viola, como nota do baixo pedal. Em muitos momentos existe, ainda, uma nota intermediária entre melodia e pedal que está contida no padrão de dedilhado da viola. Quase sempre essa nota é executada no 2º par da viola, solto, ou seja, se trata da nota *si* também. Designarei essa nota como o acompanhamento contido no padrão, ou simplesmente, uma nota de acompanhamento. Essa nota acaba por ter também uma função de pedal, mas não se trata de um baixo, por isso é também tratada como nota de acompanhamento.

p i p p i p p i p p i p p i p p i p

*Acompanhamento realizado no segundo par solto da viola.*

Percebe-se também que, apesar do caráter inovador da forma de tocar e compor para a viola, há uma ligação muito forte entre a técnica de Almir e aquela tradicionalmente usada pelos violeiros mais antigos. O uso exclusivo do polegar conjugado com o indicador na forma de tocar as cordas com a mão direita é um exemplo disso. O padrão de dedilhado basal em *Luzeiro* é realizado somente com dedo polegar e indicador. O polegar realiza, alternadamente, o baixo pedal e a melodia intercalado pela nota de acompanhamento do dedo indicador, como exemplificado no trecho acima. Pode-se estabelecer uma relação entre essa forma de dedilhado usada por Almir e a forma de tocar de Tião Carreiro, sua grande influência na viola. Pinto (2008) fala justamente sobre essa

forma de dedilhado usado por Tião onde o polegar se alterna entre melodia e baixo pedal enquanto o indicador toca o par solto, nota essa chamada de “nota de preenchimento” pelo pesquisador: “*Esse tipo de construção ocorre principalmente nas introduções dos pagodes do violeiro. Podem ocorrer tanto no segundo par como no primeiro e no terceiro, formando muitas vezes uma espécie de pedal no agudo*” (Pinto, 2008).

Essa forma como Almir realiza o dedilhado da melodia com o polegar, recurso técnico que também é usado em *Manoelzim da Crôa*, por Tavinho Moura, e por Tião Carreiro em seus pagodes de viola, acontece quase sempre no 3º e 4º pares da viola. Como esses pares são pares oitavados na viola o uso do polegar executa o ataque das cordas no sentido de cima para baixo, garantindo que a corda aguda do par será tocada com prioridade no ataque e, assim, fazendo soar a melodia em sua região aguda, destacada.

Essa estrutura de padrão de dedilhado que se estabelece por longos trechos é uma das características centrais dessa peça e mesmo quando há uma transformação da forma de dedilhado ainda se mantém a estrutura de baixo pedal, melodia e nota de acompanhamento dando esse caráter cheio e completo do toque da viola. Dado a centralidade desse tipo de dedilhado que aproxima certos trechos de Luzeiro, sobretudo seu trecho inicial que vai da seção A à C, aos pagodes de viola de Tião Carreiro, assim como o uso do modo *mixolídio*, podemos enxergar como o compositor parte dessa referência clara à música de seu mestre para inserir, ao entorno, elementos que, partindo de referências particulares do universo musical do autor, conferem à peça seu caráter inovador.



*Padrão de dedilhado usando a melodia no primeiro par através do dedo médio da mão direita.*

No trecho destacado acima, há um padrão de dedilhado bem distinto daquele descrito nos primeiros compassos da *seção A* com a melodia sendo realizada no primeiro par pelo dedo médio. No entanto, encontra-se ali, da mesma forma como descrito no outro padrão, a nota do baixo pedal, a melodia e a nota de acompanhamento.

Ao olhar-se para a transcrição dessa peça, percebe-se momentos onde a viola abandona esse tipo de toque com padrão de dedilhado completo. É importante lembrar que em muitos desses momentos a justificativa para esse grande esvaziamento é o espaço dado para o destaque de algum outro instrumento no arranjo da gravação em questão. Esse caráter de pulso constante em Luzeiro, destacado pelos padrões rítmicos da viola ou pelo acompanhamento da percussão é umas das características marcantes da peça.



*Trecho com menor densidade na parte da viola onde há intensa presença do berimbau.*

## 5.6. Notas conclusivas

Pudemos perceber que há uma série de convergências evidentes entre elementos estruturais apontados em *Luzeiro* e *Viola Nordestina*. O primeiro deles é a ambientação modal na qual as duas peças se situam. Ambas exploram também o trânsito entre modos maiores e menores, ainda que em *Luzeiro* estejamos nos referindo à uma passagem breve no modo menor, e o modo menor usado seja o *eólio* e não o *dórico*, como na composição de Heraldo do Monte. Afirmando ainda essa confluência temos que o modo predominante nas duas peças é o *mixolídio* e, nos dois casos, esse modo sofre, em algum momento, a alteração de seu quarto grau. Percebe-se, no entanto, uma abordagem significativamente distinta entre as duas peças com relação ao uso desses modos. Se em *Viola Nordestina* temos uma exaltação à música nordestina apoiada no uso de alguns elementos simbólicos dessa musicalidade do começo ao fim da peça, em *Luzeiro* partimos de uma referência muito próxima ao que se pode encontrar nos pagodes de viola de Tião Carreiro para um desenvolvimento apoiado em caminhos do universo musical particular de Almir Sater.



Outro elemento central em *Luzeiro*, os padrões de dedilhado, assim como a forma de toque da melodia quase sempre pelo polegar, são elementos que estabelecem um diálogo também entre essa peça de Almir Sater e *Manoelzim da Crôa*. É interessante notar como, mesmo que essas duas peças tenham uma sonoridade muito distinta, a maneira como os compositores usam a mão direita na forma de dedilhado das cordas faz com que vejamos a ocorrência de material musical comum às duas peças. Além da melodia executada pelo polegar e o uso de um padrão de dedilhado que se repete ao longo de certas seções encontramos também a ocorrência da nota de acompanhamento, muitas vezes em ostinato, nessas duas peças. O uso das escalas duetadas é também um recurso idiomático bastante significativo no universo musical da viola e pode ser observado em alguns momentos de *Viola Nordestina* e *Luzeiro*. Veremos como esse recurso será explorado de forma mais central e destacada em *A Força do Boi*, no capítulo seguinte.

O capítulo que segue traz a última das quatro análises desse trabalho. Em *A Força do Boi*, Ivan Vilela explora muitos dos elementos apontados nas análises anteriores mostrando como esses quatro compositores convergem através de sua prática na viola e ao mesmo desenvolvem, cada um, caminhos muito distintos apoiados no arcabouço idiomático desse instrumento comum.

## 6. AS MUITAS PAISAGENS NA VIOLA DE IVAN VILELA

Dentre os quatro violeiros-compositores aqui trabalhados, Ivan Vilela é aquele que tem a obra mais extensa voltada para o instrumento, tendo lançado mais de 18 discos como violeiro, tocando viola solista e também atuando como acompanhador. Formado em Composição pela Unicamp e tendo iniciado a carreira como violonista, Ivan é um entusiasta da cultura caipira, mas não deixa de expressar a pluralidade musical de sua formação e de um universo atualizado nas suas gravações e composições pra viola. Gravou Beatles e Tião Carreiro além de criar a música de uma ópera caipira, *Cheiro de Mato e de Chão*, com libreto do poeta Jehovah Amaral, executando-a com uma “orquestra caipira” idealizada por ele, no final dos anos 90. As inovações da viola de Ivan passam por conduções de vozes cuidadosamente construídas e soluções de harmonia pouco usuais à música tradicional, além de uma técnica de mão direita expandida onde as dez cordas passam a ser tocadas de forma independente.<sup>84</sup>

É importante ressaltar, que apesar de ter formação como violonista, Ivan se dedica hoje enquanto instrumentista, exclusivamente à viola. Essa dedicação, que vai além de uma abordagem somente como instrumentista, passa por uma vasta pesquisa voltada para o instrumento em questão. Essa pesquisa passa tanto pela forma da pesquisa acadêmica quanto pela pesquisa de recursos enquanto compositor e arranjador, trazendo, desta forma, uma grande contribuição para a expansão das possibilidades de atuação da viola. Sua contribuição ainda se dá de forma extremamente relevante enquanto professor de viola e ele é peça fundamental na propagação do ensino em níveis comunitário e universitário da viola no Brasil e mesmo no exterior. Trago a seguir um pouco da trajetória biográfica e musical do compositor e violeiro e como foi seu processo de incorporação da viola enquanto seu instrumento principal.

Ivan Vilela Pinto nasceu em Itajubá, em 28 de agosto de 1962<sup>85</sup>. Na entrevista realizada com Ivan para esta pesquisa<sup>86</sup> ele conta que o fato de ser o caçula de outros 10 irmãos contribuiu muito para que ele ouvisse todo tipo de música na infância. Desde Beatles e Bob Dylan à música clássica e diversos ícones da MPB, como Milton

---

<sup>84</sup> Theodoro Nogueira já utiliza esta técnica, porém invertendo a ordem de graves-agudas do par, como citado no texto, o que facilitou a execução da corda grave independentemente. Renato Andrade a utilizava em arpejos. Ivan manteve a ordem natural dos pares, espaçando-os um pouco mais e desenvolvendo uma maneira de tocar que associa o uso melódico e harmônico das dez cordas.

<sup>85</sup> Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ivan-vilela/dados-artisticos>. Acesso em: 3 de fev. 2021.

<sup>86</sup> A entrevista na íntegra pode ser lida no APÊNDICE B deste trabalho.

Nascimento e Chico Buarque. Quando Ivan começa a tocar violão, aos 17 anos, ele conta que as influências foram se diversificando à medida que passou a estudar mais a fundo, através do violão, certos compositores como Villa-Lobos e Doryval Caymmi. Esse universo de influências continuou a se ampliar no período em que Ivan Vilela cursou a graduação em Composição, na Unicamp, onde teve contato íntimo com a música clássica e com vertentes da música contemporânea, como a música eletroacústica. Dentre as suas grandes influências musicais Ivan cita, ainda, o baixista e compositor alemão Eberhard Weber<sup>87</sup>.

Ivan Vilela conta que o primeiro contato que teve com a viola foi aos 21 anos de idade e através de um instrumento apresentado pela irmã. Esse encontro entre ele e a viola, no entanto, só passou a se estreitar alguns anos depois quando compôs a ópera caipira *Cheiro de Mato e de Chão*. Em entrevista, Ivan conta que em 1992 começou a se aproximar da viola para a composição da ópera, mas o processo se deu de forma lenta, de maneira que durante quase um ano sentia que não avançava no instrumento. Por conta disso o compositor conta que passou a se dedicar a “tirar”, ou aprender na viola, muito do que havia gravado Renato Andrade assim como muitas músicas do repertório mais tradicional da viola. O compositor ressalta que sua ligação com a viola se consolidou de fato quando passou a usar o instrumento como meio para compor suas próprias músicas. Dessa forma ele distingue seu aprendizado no violão e na viola:

[...o violão foi o instrumento que aprendi a partir de músicas dos outros, e a viola foi um instrumento que eu aprendi a partir das minhas músicas]. (entrevista ao autor)

Além da formação acadêmica em Composição, Ivan se formou mestre em artes, também pela Unicamp, e doutor em psicologia social, pela USP. Essa formação acadêmica traz para a forma de tocar e compor de Ivan Vilela alguns elementos que situam sua música entre o universo da música popular e aquele da música erudita. Apesar de haver desenvolvido um estudo pessoal voltado para as tradições da viola, e ser um agente ativo dessas tradições em transformação, ele também traz para sua forma de tocar e compor as conduções de vozes, as harmonias e o contraponto de seu aprendizado com

---

<sup>87</sup> Eberhard Weber (Stuttgard, 22 de janeiro de 1940) é um contrabaixista e compositor alemão. Além de sua carreira como músico, ele também trabalhou por muitos anos como um diretor de teatro e televisão. Acesso em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Eberhard\\_Weber](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Weber), consultado em 12 set. 2021.

professores como Almeida Prado<sup>88</sup>. Essa forma cuidadosa de conduzir as vozes em suas composições e arranjos fica bastante evidente na análise de *A Força do Boi*, realizada neste capítulo. A seguir veremos como esses universos musicais diversos convivem na música de Ivan Vilela no seu disco *Paisagens*, e de forma mais aprofundada em *A Força do Boi*.

### 6.1. Paisagens

Ivan Vilela é o mais jovem dos violeiros aqui tratados e, no entanto, é aquele com a discografia mais extensa voltada para a viola. Ainda que *Paisagens* conte com a participação dos músicos Ricardo Matsuda, Luiz Henrique Fiaminghi, Roberto Magrão Peres, Mané Silveira e João Carlos Dalgalarondo, o disco está centrado em composições e arranjos cuidadosamente executados na viola.

Há uma grande atenção à construção do equilíbrio de timbres dos instrumentos em todo o disco. Ivan usa o toque nas cordas com unha e a polpa do dedo combinados conferindo à viola um timbre aveludado e com grande controle de harmônicos. Dentre os discos aqui tratados este trabalho é aquele no qual mais claramente pode-se perceber uma influência da música de câmara. Há uma alusão à tradição rural da viola que permeia todo o disco, ora de forma mais direta — como em *Cururu pra São João*, *Catira de Mariamar* ou *No Balanço do Jaca* —, ora velada em cenários sonoros, como proposto em *Paisagens* ou *Calma Roceira*.

Outra característica marcante do disco são harmonias que se estendem através de longos acordes, ou passagens de acordes. Um exemplo dessas harmonias responsáveis pela intensa paisagem sonora do disco é *A Força do Boi*, na qual há um desenvolvimento harmônico elaborado com empréstimos modais e acordes cheio de tensões e, ao mesmo tempo, há um pedal na nota tônica (*ré*) que se mantém durante praticamente toda a música. Essa forma de construção harmônica através de uma condução metódica de vozes é algo marcante no trabalho de Ivan, tanto nas composições e arranjos para viola solo quanto na viola como acompanhamento.

---

<sup>88</sup> José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943 - 2010) foi um compositor e pianista brasileiro, membro da Academia Brasileira de Música, considerado um dos maiores expoentes da música erudita no Brasil. Foi professor do curso de Composição, na Unicamp, entre 1975 e 2000. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida\\_Prado](https://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida_Prado). Acesso em: 12 set. 2021.

Assim, como é comum à técnica de alguns violeiros mais antigos, Ivan usa também os harmônicos em construções melódicas. Isso acontece na introdução de *Pra Matar a Saudade de Minas, Nananenem, Paisagens e Solidão*. A forma como essa técnica é utilizada, usando indicador apoiando a corda e o dedo médio pinçando a corda, é, no entanto bastante distinta daquela usada tradicionalmente no repertório de viola tradicional, e deriva da técnica violonística que permite que se possa executar harmônicos em todas as alturas.

Uma das extensões técnicas iniciadas por Ivan é a possibilidade do uso das dez cordas de forma independente. Pode-se ouvir esse uso na introdução de *Armorial*, onde só é tocada a corda *ré* aguda do 4º par, enquanto a melodia é executada no 1º e 2º par. Nessa mesma música, há também um *ostinato* melódico enquanto o baixo da viola faz um caminho melódico nos pares graves. Em *Armorial*, Ivan usa o modo *mixolídio* em uma referência à sonoridade nordestina já que a música é uma homenagem ao Movimento Armorial, idealizado em Recife nos anos 1960.

As duas músicas do disco que não são composições de Ivan ganharam versões com teor estético consideravelmente distinto. Em *Saudade da Minha Terra*, de Goiá e Belmonte, o arranjo com violão e rabeca não pretende se afastar muito da estética tradicional dessa guarânia, apesar de algumas soluções harmônicas particulares do arranjo. Já na célebre *Asa Brasa*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, o arranjo para viola solo apresenta re-harmonizações e alterações melódicas, além de interlúdios próprios da versão. O *Baiãozim Calungo* é a outra música do disco que faz referência ao nordeste, além de *Asa Branca*, *Armorial* e *A Força do Boi*.

## 6.2. A Força do Boi

A peça aqui elencada para uma descrição analítica mais aprofundada traz uma série de elementos que a conectam com as demais peças analisadas nesse trabalho ao mesmo passo que apresenta características muito próprias<sup>89</sup>. O uso da melodia em intervalos de *terças* e *sextas*, apontado nas peças anteriores, volta a figurar em *A Força do Boi*, assim como um **baixo pedal** que está presente em praticamente toda a peça. Apesar de haver uma referência modal em muitos trechos dessa peça temos também uma expansão harmônica que faz esse ambiente modal dialogar com o tonal. Nas próprias

---

<sup>89</sup> A transcrição na íntegra de *A Força do Boi* pode ser vista no APÊNDICE G, deste trabalho.

palavras do compositor: [em *A Força do Boi* ] os eventos eles são tonais e modais misturados<sup>90</sup>. O uso de terças e sextas é, de certo modo, expandido com o uso de quintas também. Apesar da viola ser, sem dúvida, o elemento central na peça, a parte do violão é determinante na construção dos caminhos harmônicos em *A Força do Boi*, como veremos adiante.

Com relação à transcrição da peça, algumas escolhas foram feitas em conjunto com o compositor. Uma dessas escolhas propostas por Ivan foi a opção por separar em diferentes sistemas a linha do baixo da viola e o restante. Essa escolha dá à partitura uma nitidez melhor na visualização das diferentes linhas da viola além de deixar explícito a intenção do compositor de trabalhar uma linha independente no toque do polegar. Outra questão foi a opção por não transcrever a parte do violão, já que todas as transcrições realizadas neste trabalho se voltaram exclusivamente para as partes de viola. No entanto, como no caso específico dessa peça a parte do violão é determinante para que se entenda o desenvolvimento harmônico da peça foi realizado a transcrição somente dos acordes realizados pelo violão e suas possíveis funções dentro da harmonia da música.

A afinação usada por Ivan em *A Força do Boi* é a *cebolão* em **ré maior**.



*Afinação cebolão em ré maior.*

### 6.3. O Boi, baixo pedal e dedilhado

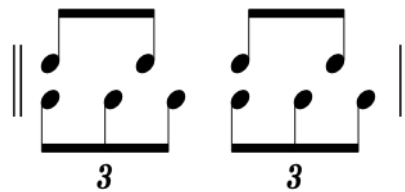
O título da peça faz uma referência ao Boi, sendo esse mais especificamente o Bumba-Meu-Boi, do Maranhão. A grande ligação entre a peça em questão e a música ligada a essa manifestação popular está nas relações rítmicas ali encontradas. Encontrase, ainda, poucos trabalhos que tratem da música do Boi maranhense, contudo, recentemente, a pesquisadora Renata Pompeu do Amaral (2018) escreveu sua dissertação de mestrado explorando justamente as relações musicais encontradas nos diversos “sotaques” do Boi, como são chamados diferentes tipos de manifestação e de forma de se

---

<sup>90</sup> Em entrevista ao autor.

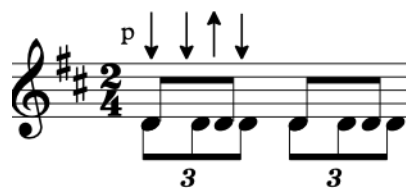
tocar o Boi no Maranhão. Também há o trabalho da pesquisadora Tamiris Duarte (2018) que trata dessas relações e da descrição dos elementos analíticos encontrados na música do Boi.

Segundo minha percepção uma das características marcantes encontrada na maioria desses sotaques de Boi maranhense é a base rítmica que associa *tercinas* com *semicolcheias* formando uma polirritmia que divide um pulso binário em 2 e 3 subdivisões.



*Polirritmia característica do Bumba meu Boi maranhense.*

Essa célula combinada aparece como um *ostinato* no baixo da viola por quase toda a peça e é toda executada pelo polegar. A técnica utilizada por Ivan para o toque desse baixo pedal é algo único dentre todo o material analisado nesse trabalho e não é usual à técnica tradicionalmente vinculada à viola. O polegar ataca o par tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima. Vale ressaltar que o uso dessa técnica também não é algo encontrado correntemente no repertório de violão, é, portanto, algo bem singular aportado por Ivan Vilela nessa peça.



*Movimento alternado do polegar ao realizar o ostinato do baixo pedal.*

Além da presença marcante dessa célula combinada do Boi no baixo pedal, ela dita toda a construção rítmica da melodia na peça e aparece em outros momentos

conjugada entre o baixo e o acompanhamento. No trecho a seguir, vemos a célula binária no baixo e a *tercina* na região mais aguda, que pode ser vista como acompanhamento.

108

3 3 3 3

② ③ ①

*m m m m*  
*i a i a i a*

*p p p p*

*Célula composta entre o baixo e o acompanhamento.*

Através do trecho exemplificado acima, podemos notar também que, além da forma do toque do polegar no baixo, a utilização que é feita dos demais dedos da mão direita nessa peça é algo bem distinto do material tratado aqui anteriormente. O uso dos dedos indicador, médio e anular é dado com muita independência entre si e entre eles e a célula do polegar, enquanto que observamos nas peças anteriores um uso diferente da mão direita. Heraldo do Monte usa uma técnica essencialmente pautada no uso da palheta e é, portanto, muito distante do uso que Ivan Vilela faz. Almir Sater e Tavinho apresentam uma técnica de mão direita parecida entre eles, como já comentada anteriormente, na qual praticamente não se usa o dedo anular. Lembrando que esses dois últimos também compartilham a técnica de realização da melodia pelo polegar, algo que não é explorado em *A Força do Boi*, já que o polegar é responsável quase que exclusivamente pela manutenção da célula pedal nessa peça.

Além disso, vale ressaltar que, com relação ao toque das cordas pela mão direita empregada por Ivan, tem-se nessa peça um tipo de técnica mais próxima àquela do violão erudito do que nas demais, tratadas anteriormente nesse trabalho. O uso da unha combinado com a polpa do dedo e o uso independente dos 4 dedos da mão direita são exemplos disso.





*Padrão de dedilhado da mão direita.*

#### 6.4. Forma e harmonia

Como já mencionado, é essencial que se volte o olhar, ou os ouvidos, para a participação do violão no arranjo de *A Força do Boi*. Na gravação da peça tratada aqui, é Ricardo Matsuda o responsável pela execução da parte do violão mas, como o próprio compositor de peça destaca quase toda a parte tocada pelo violão foi concebida pelo arranjo do próprio Ivan Vilela. O arranjo conta também com a percussão de Roberto Magrão Peres que tem um papel fundamental na afirmação da referência rítmica presente na peça. O violão é, por sua vez, fundamental para uma leitura da harmonia e da forma da peça uma vez que desenha caminhos harmônicos diferentes em repetições de determinadas seções e acrescenta um baixo a mais ao *ostinato* na nota *ré*, desenhado quase que de modo perene pela viola ao longo da peça. É através do acompanhamento do violão que se afirma o caráter tonal de alguns trechos, assim como é destacado um ambiente modal em outros. Abaixo proponho uma possível versão do que se pode entender com a forma da peça em questão.

*intro - ponte - A - A - ponte 2 - B - B - interlúdio - C - C - B' - D - E - ponte' - D - A - coda*

*Estrutura formal proposta para a Força do Boi.*

Na gravação aqui tratada ainda se adiciona a esse quadro um pequeno “comentário” melódico feito pelo violão logo antes da introdução. A melodia sem acompanhamento parece fazer alusão a uma toada de Bumba-Meu-Boi realizada não pelo cantor como de costume, mas aqui, pela voz suave do violão.

A *intro* vai do compasso 1 ao 14 e repete duas vezes uma melodia de notas simples, sem sobreposição de intervalos, sobre o baixo pedal. Na segunda exposição da melodia da *intro*, o violão contrapõe a viola com a mesma melodia que fez no curto preâmbulo que a antecedeu.

Na sequência, a chamada *ponte* vai do compasso 15 ao 43 e pode ser dividida em dois momentos. Nesse trecho de notas longas na viola, há uma exposição do tipo de ambiente harmônico que a peça irá propor mais adiante. Sobre o pedal em *ré* a viola expõe essa harmonia sempre de duas em duas notas sobrepostas. Esses “quase” acordes deixam, em alguns momentos, uma posição harmônica clara e em outros parecem propor uma sonoridade com intenção mais modal, sempre caminhando sobre um encadeamento de vozes cuidadosamente construído. No primeiro trecho da ponte, até o compasso 25, é através dos acordes ou comentários melódicos do violão nesse trecho que podemos afirmar o ambiente harmônico mais precisamente.



*Encadeamento de acordes com duas vozes sobre o baixo pedal na ponte.*

A harmonia proposta por viola e violão no início da *ponte* é um mote de cadência harmônica que volta a aparecer em diversos momentos da peça. Parte-se um acorde de *ré maior*, com função tônica, e através, sobretudo, da inserção da nota *si bemol*, a harmonia é deslocada para uma região de *sol dórico* ou *si bemol lídio*. Para Freitas (1995), partindo de um olhar para a harmonia funcional, esse deslocamento é entendido como um empréstimo modal para o quarto grau menor ou sexto grau maior da tonalidade de **ré menor**, relativa menor de **ré maior**. Nas duas opções, as notas dos modos são as mesmas. Em *A Força do Boi* esse evento na harmonia ocorre algumas vezes com um baixo na nota

*ré* e em outras com o baixo na nota *si bemol*, portanto, ela aparece tanto na forma do acorde de **Gm6/D** (sol menor com sexta e baixo em ré) quanto de **Bb(#11)** (si bemol maior com décima primeira aumentada), ou ainda como **Gm/Bb** (sol menor com baixo em si bemol). Todos esses acordes tratam do mesmo deslocamento harmônico com relação à tônica *ré*, apenas com variações no baixo e nas tensões dos acordes. Outras tensões que eventualmente são agregadas a esses acordes partem dos modos citados; *sol dórico* ou *si bemol lídio*.

The image displays a musical score snippet. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows three chords: a D major chord (circled in red), a Gm6/D chord (circled in red), and a Bb(#11) chord (circled in red). The bottom staff shows a bass line with six groups of triplets of eighth notes, each marked with a '3' below it.

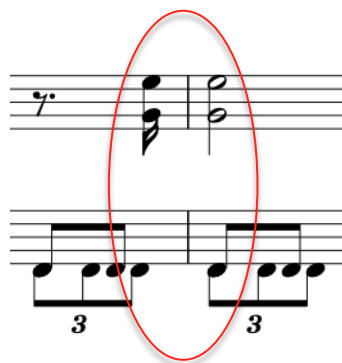
*Empréstimo modal no trecho inicial da ponte.*

Esse deslocamento harmônico é marcante ao longo de toda a peça e deixa claro como essa conversa entre o modal e o tonal é algo central em *A Força do Boi*. No segundo momento da *ponte*, a partir do compasso 26, a viola segue sem o violão e, através de intervalos de duas em duas notas longas sobrepostas ao baixo pedal sugere ambiente harmônico de forte caráter modal, transitando entre o modo maior e menor. A seguir veja-se uma proposta de leitura da harmonia proposta nesse trecho.

**|| D | Dm | C/D | Dm | D | Dm7 | C/D | Dm ||**

O acorde aqui denominado de **C/D**, ou seja, uma inversão de **C(add9)** com a nona no baixo, pode ter também outras interpretações. Uma leitura possível seria considerá-lo um acorde de **A7/D** sem a terça. Em suma, esse acorde aparece como um deslocamento

do acorde de tônica, seja ele maior ou menor, sem tensão que defina o ambiente harmônico como maior ou menor, enfatizando o caráter ambíguo da peça no sentido da harmonia.



*Acorde lido como C/D ou A7/D (sem terça).*

Do compasso 44 ao 57 temos a primeira exposição da *seção A* e, em seguida, ouvimos a repetição da mesma *seção A* do compasso 58 ao 69. A viola toca esses dois trechos de forma praticamente idêntica exceto por alguns compassos de espera a mais nos finais de frase da primeira vez, dando um respiro maior à execução da primeira exposição da *seção A*. No entanto, é interessante notar como a construção harmônica e de texturas é desenvolvida da primeira para a segunda exposição da *seção A*. Nas duas repetições temos um acompanhamento de um tipo de chocalho marcando as 4 semicolcheias do compasso. Na primeira repetição a viola é acompanhada por uma moringa e somente na segunda é que o violão entra no arranjo somando em densidade e ao mesmo tempo acrescentando certos caminhos harmônicos.

É importante colocar que, também na *seção A*, a viola trabalha com intervalos de duas notas, além do baixo pedal, tanto nas frases quanto nas notas longas, o que propicia naturalmente um ambiente harmônico em suspensão, sem dar, através de acordes completos, a definição de uma harmonia exata e tonal. Dessa forma, quando o violão entra é quase como se o ambiente harmônico criado pela viola o deixasse livre para certas escolhas harmônicas, dando lugar à múltiplas possibilidades de acordes. A sequência harmônica realizada pelo violão na segunda exposição da parte A é a seguinte:

↘

|| **D** | **D/C** | **2 %** | **G/B** | **D/C** | **2 %** | **Bm** | **Gm/Bb** | **D (sem terça)** ||

A opção do compositor em terminar a sequência harmônica desse trecho com um acorde de tônica sem a terça reforça o argumento anterior de uma harmonia que se mostra flutuante entre o modal e o tonal; entre os próprios modos maior e menor. Note-se que a forma de preparação, ou a harmonia que antecede a volta ao acorde de tônica, se dá, mais uma vez, através do acorde de empréstimo modal destacado anteriormente.



*Conclusão da sequência harmônica em acorde de tônica sem a terça.*

Do compasso 70 ao 74 vemos uma transição entre a *seção A* e a *seção B*, aqui denominada de *ponte 2*. Introduzida por uma escala descendente em intervalos de sextas, essa segunda ponte usa mais uma vez o acorde de **Bb** em notas longas na viola para que se ouça, na sequência, a *seção B* iniciada novamente sobre o acorde de **D**.

*Ponte 2 usando o acorde de empréstimo modal como transição entre A e B.*

A *seção B* vai do compasso 75 ao 90 e é repetida na sequência, do compasso 91 ao 103, com algumas variações. Essa seção da peça é, assim como na *seção C*, aonde mais se afirma um caráter tonal. Nos primeiros quatro compassos da seção a viola expõe uma melodia em sextas que parece sugerir uma cadência perfeita mesmo sem que haja a presença da nota sensível. Logo em seguida essa melodia é repetida e o violão aparece alternando justamente os acordes de **I** e **V** grau.

*Sequência tonal na parte B.*

A harmonia que se dá em seguida é justamente a sequência mostrada anteriormente, usando o acorde de empréstimo modal. Esses são os acordes que o violão toca:

|| **D/C** | **G/B** | **Gm6/Bb** | **D6/A** | **Gm6/E** | **3%** ||

No compasso 91, a *seção B* é reexposta com a linha do baixo agora fazendo um padrão que segue uma divisão mais ligada a uma fórmula de compasso composta, em 6/8. Na transcrição, optou-se por mudar a fórmula de compasso nesse trecho no intuito de simplificar a leitura da linha do baixo.

*Reexposição da parte B com subdivisão em 6/8 no baixo.*

Ao final dessa reexposição quando se atinge o acorde de empréstimo modal, no compasso 104, a peça entra no *interlúdio*. A viola mantém um padrão rítmico baseado na célula composta do Bumba-Meu-Boi e mesmo tendo variações de notas na sua condução de vozes ela mantém o ambiente harmônico modal pautado no acorde de empréstimo modal. Enquanto isso acontece, do compasso 104 ao 126, o violão toca um improviso todo em cima desse modo de *sol dórico*.

*Ostinato rítmico da viola na região do empréstimo modal no interlúdio.*

Logo após o *interlúdio* temos a *seção C* tocada duas vezes consecutivas, do compasso 127 ao 134, que serve quase como uma nova ponte, já que se trata de um trecho relativamente curto. Mais uma vez, a diferença entre a primeira e a segunda exposição dessa seção difere somente na harmonia proposta pelo violão. Como citado anteriormente, essa seção tem um caráter tonal evidenciado pelas resoluções de cadência

perfeita no violão. Abaixo estão as duas harmonias feitas pela violão nas duas exposições da *seção C*.

1. || **D A | D G A | A G | D ||**

2. || **D11/B Gm/D | D G F#m7(11)| F#m7(11) G A | D ||**

Do compasso 135 ao 140, contando com uma repetição determinada pelo *ritornelo*, temos a seção denominada *seção B'*. Essa seção é uma reexposição da *seção B* onde há uma variação rítmica na melodia um jogo de pergunta e resposta entre a viola e o violão, na região aguda de ambos instrumentos. Aqui voltamos a ter a célula composta no baixo da viola.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a red circle highlighting a specific rhythmic pattern. The lower staff is in bass clef and contains a bass line consisting of three triplets of eighth notes.

*Espaço de resposta do violão repetindo a melodia da viola em B'.*

A *seção D* vai do compasso 141 ao 159. Nessa seção é também explorada uma relação de pergunta e resposta entre viola e violão, mas dessa vez entre a região aguda da viola e os graves do violão.



*Espaço de resposta dos graves violão na parte D.*

Essa é a seção da peça onde se estabelece mais fortemente o modo menor. Após os 4 primeiros compassos da seção onde se ouve afirmar o modo maior, tem-se todo o restante da seção ambientada no campo modal do homônimo menor. Há um diálogo harmônico entre os acordes de **Dm** e acorde de **Bb**. Ainda que se mantenha o acorde de **Bb**, que já aparecia ao longo de toda a peça por vezes sob a forma de **Gm/Bb** como citado, aqui ele deixa de ser um acorde de empréstimo modal já o ambiente harmônico é regido por ré menor que carrega **Bb** no campo harmônico gerado pelas notas do modo.

Dm/C Bb7M

*Harmonização do violão na parte D.*

Ainda que a *seção D* esteja claramente firmada num ambiente de modo menor, há um caminhar alterando por vezes o sexto e sétimo graus do modo, o que gera um movimento de tensões no desenvolvimento desse trecho. Abaixo está um momento da

seção onde esses graus citados se movimentam dentro do modo e como os acordes do violão apoiam o movimento de vozes da viola.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It shows four measures of music. Above the staff are the chord symbols: Bb7M, Bm7(b5), Bb7M, and Bm7(b5). The first measure has a whole note chord. The second and third measures each contain a triplet of eighth notes. The fourth measure has a whole note chord. A red oval highlights a triplet of eighth notes in the second measure, and a red circle highlights a note 'a' in the third measure. The bottom staff is in treble clef and shows a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes, with triplets indicated by a '3' below the notes.

*Movimento do sétimo e sexto grau do modo e acompanhamento harmônico do violão.*

Afirmado o caráter modal dessa seção, em seus últimos compassos há uma tipo de preparação gerada por um *lá frígio*, sem haver a presença da nota sensível para ré, neste caso, a nota *dó sustenido*. Finalmente, como ponto de chegada da seção temos novamente um acorde de *ré* sem a terça, servindo como uma transição para a seção seguinte que volta a se apoiar num modo maior.

A *seção E* vai do compasso 160 ao 177. Aqui temos algo inédito na peça sob o aspecto técnico na viola. A melodia é realizada pelo polegar no 3º par da viola ao mesmo tempo que esse ataca o bordão grave, em ré, no quarto par. Há um apoio de acompanhamento no 1º par solto, na nota *ré*, que aparece representado na pauta superior na transcrição. Aqui Ivan Vilela usa, brevemente, uma forma de toque da melodia pelo polegar como já apontada nas peças de Tavinho Moura e Almir. Como já colocado, esse tipo de toque está presente na forma de tocar de violeiros mais antigos, como Tião Carreiro ou Bambico, no entanto há uma inflexão dessa técnica quando Ivan toca dois pares ao mesmo tempo. Através desse toque simultâneo dos pares Ivan ainda explora mais uma vez a sonoridade que parte de um intervalo de terça (uma oitava acima) se desenvolvendo, ou expandindo sonoramente, em segundas e quartas, como observado na figura abaixo.

*Melodia realizada no 3º e 4º pares pelo polegar.*

Essa forma de tocar os dois pares com o mesmo golpe do polegar traz um acréscimo no movimento rítmico da viola e um aumento de intensidade na seção em questão com a própria viola fazendo o jogo de pergunta na melodia e resposta no rasgado.

*Dinâmica de pergunta e resposta na viola.*

É importante notar que nessa seção temos a melodia sendo realizada em sua tessitura mais aguda ao longo de toda a peça uma vez a melodia está quase toda no 3º par durante esse trecho. O *fé susenido* da 5ª linha, por exemplo, soa também uma oitava acima pela presença da corda aguda oitavada no 3º par. Esse fato dá a essa seção uma sonoridade especial com relação ao aporte melódico.

Com relação à harmonia essa seção traz, mais uma vez, a sequência envolvendo o acorde de empréstimo modal e como diferencial tem a rara presença do acorde dominante propriamente dito, na viola. No compasso 175, ele aparece sob a forma de **A7/C#** e no compasso seguinte ele aparece arpejado pela viola em sextinas, dessa vez com a presença da nona menor. Essa sequência dominante é resolvida num acorde de ré maior realizado

nos harmônicos do 12º traste da viola. Abaixo estão os dois compassos e os acordes citados:

*Acorde de A7/C# rasgado e depois o arpejo de A7 (b9) feitos em sequência pela viola.*

A sequência harmônica realizada pelo violão e viola na **seção E** é a seguinte:

|| **D** | **D/C** | **G/D** | **Gm/D** | **D** | **D/C** | **A7/C#** | **A7(b9)** ||

A seção que segue é uma variação da **ponte**. Denominada de **ponte'**, essa seção vai do compasso 178 ao 194, e é bastante semelhante à segunda parte da **ponte**. A cadência harmônica é bastante similar e a disposição dos acordes longos na viola também. Aqui recebemos a inserção de uma terceira nota no acorde montado na viola enquanto na primeira exposição da ponte tínhamos sempre acordes formados somente por duas notas, além do baixo pedal.

*Acordes formados por três notas na viola na ponte'.*

Nessa seção há também uma forte menção ao Bumba-meu-Boi através de intervenções da voz, repetindo *aboios*<sup>91</sup> característicos das toadas dessa musicalidade. Na percussão ouvimos o som de sinos que também fazem referência ao ambiente sonoro do Boi.

A seguir, do compasso 195 ao 213, ouvimos uma reexposição literal da *seção D*. Essa última crescente da dinâmica antecede a última exposição da *seção A*, do compasso 214 ao 226. A *coda*, que vai do compasso 227 ao 232, é nada mais do que a *ponte 2* finalizada num acorde perfeito de **ré maior**, fechando a peça. É interessante notar que a forma de preparação para esse derradeiro acorde perfeito traz mais uma vez a forma de tensão mostrada ao longo de toda a peça entre o acorde de empréstimo modal e o acorde de tônica, **Gm6/Bb** e **D**.

### 6.5. Condução de vozes e formas melódicas

Uma das características mais marcantes de *A Força do Boi* é a forma como é feita a condução de vozes na viola. Esse cuidado no encadeamento melódico é algo fundamental na construção musical em toda a obra de Ivan Vilela. É uma qualidade essencial na forma do violeiro de tocar, compor e arranjar e é também uma das grandes contribuições deste para esse movimento inovado de uso da viola na música brasileira.

Na peça em questão, olhar para essa construção tanto harmônica quanto melódica através da forma de encadeamento de vozes propostos pela viola, é essencial para uma leitura do seu desenvolvimento harmônico. Em determinados trechos é elucidador que se compreenda a sonoridade de certas passagens através do deslocamento das vozes na viola ao invés de procurar uma proposição harmônica por acordes e suas possíveis funções.



*Trecho na ponte onde a viola forma acordes por deslocamentos consecutivos de meio tom.*

<sup>91</sup> Renata Amaral (2018) define o aboio, no Bumba meu Boi maranhense, como um recurso vocal que geralmente vem na forma de pergunta e resposta nas manifestações do Boi em questão.

Na seção denominada de **interlúdio**, fica explícita a construção do ambiente harmônico através de tensões geradas pelos deslocamentos conduzidos nos arpejos da viola. Como dito anteriormente, percebe-se um ambiente que permanece modal ao longo da seção ao mesmo tempo que a condução de vozes nos arpejos da viola dão movimento ao acompanhamento que sustenta a melodia do violão.



*Condução de vozes na linha da viola no interlúdio.*

Com relação às formas como as melodias são expostas em *A Força do Boi* percebemos um ponto de grande intersecção entre a forma tradicional de se tocar viola e novos elementos técnicos e de composição propostos pelo autor.

A utilização de terças ou sextas consecutivas provém do uso das chamadas escalas duetadas, um recursos idiomático muito tradicional na construção de solos e ponteados na viola. Esse recurso está no centro da construção melódica em *A Força do Boi*, quase sempre na forma de escalas duetadas em intervalos de sextas.



*Escalas duetadas em sextas na seção A.*

Ao mesmo tempo que na primeira vez que a melodia tema é exposta na *seção A*, no compasso 44, ela aparece sob a forma tradicional da escala duetada em intervalos de sextas diatônicas consecutivas, logo a seguir, no compasso 48, há um forma de expansão desse recurso com a introdução de intervalos de quintas na melodia.



*Introdução do intervalo de quinta na melodia.*

Estabelece-se então a possibilidade de se pensar o movimento das duas vozes de forma independente, expandindo assim o conceito da construção duetada nas melodias da viola. No compasso 54 há um momento no qual uma das vozes fica estática enquanto a outra caminha, reforçando essa noção de independência das vozes aplicadas às melodias duetadas.



*Movimento de uma das vozes sobre a outra estática.*

Esse tipo de procedimento melódico aparece em outros momentos das peça como no compasso 149, na seção D.



*Movimento independente entre as vozes na viola.*

Outro fator de grande relevância proposto pelo autor na variação de execução das escalas duetadas é o fato de combiná-las com o baixo pedal que se mantém em *ré*. Não é comum na forma tradicional de se tocar viola que haja esse movimento combinado entre célula do baixo e escala duetada na região mais aguda. Esse uso de intervalos de quintas, ou quartas invertidas, é algo que contribui muito para o caráter sutilmente dual da peça entre o modal e o tonal, entre modo maior e menor.

Um fator interessante colocado por Ivan Vilela, que passa pela relação entre a abordagem na prática do violão e da viola, é o fato de que a forma de ensino do violão herdada das escolas europeias se pauta sobre as posições<sup>92</sup> enquanto o a prática da viola tem um teor mais horizontalizado e, portanto, permite ao aprendiz explorar todo o braço do instrumento desde o início do aprendizado. A prática das escalas duetadas, um dos elementos idiomáticos mais explorados na viola, comprova isso no sentido de que quase sempre são realizadas sem troca de pares, para que não se use ou deixe de usar pares oitavados ou uníssonos em meio à frase duetada. Em suma, cada voz da escala duetada permanece executada no mesmo par ao longo da frase musical.

Ainda com relação à construção melódica na peça, há um fato curioso que pode ser apontado na *intro*. Há uma semelhança notória entre essa seção e o trecho inicial de *Viola Nordestina*. Ambos os trechos combinam um baixo pedal, em *ré*, de célula rítmica

<sup>92</sup> Quando Ivan se refere ao aprendizado por posições ele se refere ao fato de o estudante de violão normalmente aprender primeiramente as escalas e acordes feitos nas primeiras casas do instrumento, ou aquelas mais próximas da mão do instrumento onde estão as notas mais graves de cada uma das cordas, e progressivamente vai explorando as casas mais próximas do bojo do instrumento, onde estão as notas mais agudas de cada corda.



complementar à divisão rítmica da melodia com desenho descendente também muito semelhante.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. There are circled numbers 2 and 3 above the staff, indicating fingerings. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line of eighth notes, many of which are grouped into triplets, indicated by the number '3' below the notes.

*Trecho inicial em A Força do Boi.*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. There is a circled number 1 above the first measure. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line of eighth notes, many of which are grouped into triplets, indicated by the number '3' below the notes. A circled number 4 is located below the bottom staff, with a horizontal line extending from it across the width of the score.

*Trecho inicial em Viola Nordestina.*

## 6.6. Notas conclusivas

Enquanto última peça analisada nesse trabalho, e não por acaso, *A Força do Boi* parece reunir muitos dos aspectos centrais apontados nas análises das peças anteriores. Essa confluência dos aspectos musicais observados, em certa medida, entre os quatro compositores é arrematada na peça de Ivan Vilela. Se em *Viola Nordestina* e *Luzeiro* encontrou-se um terreno essencialmente modal, em *A Força do Boi* esse modalismo também aparece de forma marcante, mas dialoga de maneira muito estreita com harmonias tonais, assim como em *Manoelzim da Crôa*. É importante notar que essa recorrência do ambiente modal em todas as quatro peças se relaciona com um caráter regionalizado, ou de referência rural, que todas elas carregam sob vários símbolos já citados. Em *A Força do Boi*, esses símbolos de menção a um universo das tradições brasileiras, de forma ampla, são propostos através de vários elementos musicais como a célula característica do bumba-meu-boi maranhense, presente em quase toda a peça, e a inserção dos aboios característicos.

Se percebemos a exaltação de determinados universos culturais nas três peças anteriormente tratadas, nessa não é diferente, mas parece se dar de forma mais generalizada, no âmbito de diferentes planos culturais das tradições brasileiras. O título já afirma a força que o compositor confere à tradição maranhense do bumba-meu-boi e o rico aporte rítmico que essa manifestação viva carrega. Ivan alia a essa referência outras formas harmônicas e melódicas, buscando também flexibilizá-las. Aqui se enquadram as escalas duetadas, que estão também presentes, de forma mais conservadora, nas peças de Heraldo do Monte e Almir Sater. Em *A Força do Boi* essa forma usualmente vista das escalas duetadas em terças e sextas é extrapolada para a inclusão de outros tipos de intervalos, sobretudo quartas e quintas.

Percebe-se também como há uma relação diferente entre a escolha da esfera timbrística, através dos instrumentos que compõem cada arranjo, e o nível de desenvolvimento das texturas harmônicas nas peças. Tanto em *Manoelzim da Crôa* quanto em *A Força do Boi* os arranjos estão centrados em uma das formações instrumentais mais usuais da música caipira: a viola e o violão. Sua abordagem de arranjo, no entanto, é bastante distinta das formas tradicionais de se combinar esses instrumentos. Onde, tradicionalmente, o violão serve de apoio rítmico e harmônico para as melodias ponteadas na viola, nessas duas peças há uma construção apurada de contrapontos. Em Luzeiro, Almir Sater traz uma referência às formas mais tradicionais de se tocar a viola mas propõe uma conversa nada usual, ou mesmo inédito, entre o som desse instrumento com o berimbau e a bateria eletrônica. Através do uso solo da viola, Heraldo do Monte exalta tanto o instrumento quanto a figura do violeiro nordestino, o qual muitas vezes se apresenta solo, com viola e voz. Através dessa formação Heraldo propõe um arranjo sem pulso definido, no qual explora dinâmica e densidade de forma livre.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha vontade de falar sobre a viola partiu, primeiramente, de um encantamento pessoal para com esse instrumento e aliou-se à percepção de que há uma aura particular em torno dele no Brasil. É curioso pensar que ao mesmo tempo que a viola se mostra presente nessas terras desde o Brasil quinhentista e é, ainda hoje, muito popular em diversas regiões do país, ela carrega também um teor quase estrangeiro para muitos, de um certo exotismo. É evidente que seu primo mais novo, o violão, ocupa um lugar muito distinto no cotidiano de grande parte da população brasileira. Ainda que sua chegada no país tenha antecedido aquela do violão em muitas décadas, não se pode comparar a popularidade dos dois instrumentos, atualmente.

Minha pesquisa buscou elucidar, mesmo que de forma parcial, um pouco desses mecanismos históricos, e por vezes políticos, que contribuíram para os caminhos da viola, ao longo dos séculos, no Brasil. O fato de a viola figurar como peça simbólica dentro de um processo de polarização política entre o nacional e o regional, em outros momentos entre o que é popular e o que é erudito, entre o povo e a elite, fez com que ela se afastasse dos grandes centros urbanos em determinado período, mas não diminuiu a profusão de possibilidades de sua música ao longo dos anos. Pelo contrário, o fato de que, no Brasil, a viola não estivesse, por muito tempo, vinculada à uma escolarização formal de ensino do instrumento e tampouco de uma forma padronizada no sentido da construção, fez com que seu uso se tornasse diverso ao longo de todo território nacional e através dos séculos. A sua forte ligação com as tradições populares deu à viola a qualidade de objeto musical moldável, como as tradições vivas o são. A viola se tornou, portanto, um instrumento profundamente representativo do que se pode chamar, de uma música construída através dos séculos, como música brasileira.

A esse processo contínuo de transformação e de expansão das possibilidades da viola se aliam os quatro violeiros protagonistas deste trabalho e sua obra. Através das transcrições e análises de suas peças busquei apontar para as suas contribuições inovadoras dentro do repertório de viola, através da forma de compor e tocar de cada um, assim como procurei mostrar como esses elementos musicais se interseccionam. Através desses pontos de convergência pretendi evidenciar qualidades idiomáticas do instrumento associadas ao processo criativo de cada um dos compositores aqui reunidos para apontar esses novos caminhos ouvidos em suas violas.

Alguns desses elementos em comum se relacionam tanto ao uso culturalmente construído da viola quanto às suas características físicas e técnicas. A grande quantidade de harmônicos agudos gerados pelas dobras de notas através das cordas duplas, pelo uso de afinações abertas<sup>93</sup> e pelo fato de as cordas serem constituídas de metal, contribui para o uso de ambientes modais que usem cordas soltas da tonalidade. Isso é muito significativo nas quatro peças analisadas, sobretudo em *A Força do Boi*, de Ivan Vilela, e *Luzeiro*, de Almir Sater, onde o modalismo e o uso das cordas soltas são largamente explorados. Associa-se à essa característica também o uso dos baixos pedais, ou notas pedais, especialmente onde se estabelecem esses ambientes modais. A viola, por natureza, não é um instrumento que enfatiza as frequências graves, portanto, não é comum que encontremos em seu repertório peças com muito movimento nos baixos. Dada essa consideração sobre os baixos da viola é importante ressaltar que Ivan Vilela tem muitos arranjos para viola gravados onde se escuta uma linha de baixo bem definida e com bastante movimento e isso decorre da forma inovadora de arranjar e compor para viola que o violeiro desenvolveu, forma essa bastante pautada na condução minuciosa das vozes.

É interessante notar como há, também, determinadas influências de linguagem que permeiam os violeiros em questão. Uma delas é o uso do modo *mixolídio* tanto em *Viola Nordestina*, de Heraldo do Monte, quanto em *Luzeiro*, de Almir Sater. Como foi ressaltado, o uso desse modo está geralmente ligado à música do nordeste brasileiro e do norte de Minas Gerais, ou seja, se associa diretamente à linguagem da viola nordestina. Vê-se, portanto, aqui esse encontro entre diferentes formas de se tocar viola em autores de origens geográficas e culturais distintas. Vale lembrar que Tião Carreiro é uma das grandes inspirações para Almir Sater e este já fazia uso também do modo mixolídio.

Outra característica encontrada em todas as peças é o uso de determinadas notas de tensão inseridas em momentos onde se estabelecem padrões rítmicos de mão direita com dedilhado estável. O deslocamento, na mão esquerda, para notas de tensão, sendo essa tensão em muitos momentos o 4º grau aumentado do modo, é um recurso encontrado nessas quatro peças. No caso de *Manoelzim da Crôa*, de Tavinho Moura, pode-se perceber esse tipo de deslocamento dentro do modo, ou tonalidade, representado, de certa forma, no encadeamento de acordes diminutos na *seção C* da peça.

---

<sup>93</sup> Lembrando que são ditas “afinações abertas” aquelas que geram um acorde maior ao se tocar todas as cordas soltas da viola.

As escalas duetadas, em terças e sextas, são também encontradas em quase todas as peças e são bastante exploradas em *A Força do Boi* e *Viola Nordestina*, apontando para um recursos idiomático do instrumento que transcende as formas de linguagem sobre as quais cada peça se apoia. É também importante ressaltar que o uso das escalas duetadas em terças ou sextas é algo comum no repertório dito mais tradicional de viola, no entanto esse uso é expandido em *A Força do Boi* com a inserção de intervalos de quinta em certas passagens das peças que usam esse tipo de melodias duetadas.

As formas de toque da mão direita também mostram uma inovação significativa trazida pelos violeiros analisados. Se numa geração anterior era comum o uso das dedeiras, e ainda hoje é uma das maneiras mais usuais de se tocar viola em consonância com as práticas tradicionais, aqui o uso da unha e, para alguns deles, de mais dedos da mão direita no toque proporcionam outro tipo de exploração do instrumento. Essa ponte foi traçada, principalmente, por uma abordagem de uso da mão direita estabelecida por Renato Andrade e foi, posteriormente, ampliada sobretudo na forma de Ivan Vilela tocar. O toque das cordas do par feito de maneira independente, o toque do polegar tanto para cima quanto para baixo e o uso dos cinco dedos da mão direita em determinados arranjos são algumas das grandes contribuições trazidas por Ivan. Vale ressaltar que os violeiros aqui tratados têm sua prática voltada para espaços bastante controlados, como teatros, salas de audição e/ou estúdios de gravação, no sentido de permitir que se escute os detalhes do toque suave da viola. A viola tocada nos eventos comunitários, como folias ou rodas de violeiros, tem sua prática essencialmente ligada a espaços e situações de sonorização, nas quais se faz necessário extrair-se o som de forma vigorosa para que se possa fazer ouvir a viola, fazendo do uso das dedeiras algo fundamental

No meu ponto de vista, um dos pontos de maior inovação observado nas quatro peças analisadas, é a contribuição na esfera harmônica. Nesse sentido, esses autores se distanciam consideravelmente do que se conhece previamente como música de viola. Uma das características ligadas à harmonia nas quatro peças estudadas aqui há um trânsito recorrente e sutil, e muitas vezes ambíguo, entre modos maiores e menores, algo inédito dentro do repertório de viola. Outro exemplo significativo é o uso da região de empréstimo modal em *A Força do Boi* como um dos pontos marcantes dessa peça. Tanto em *Luzeiro* quanto em *Manoelzim da Crôa*, percebe-se, já na introdução um encadeamento de acordes que não se liga explicitamente à uma determinada tonalidade ou mesmo modo, algo completamente não usual no repertório de viola das gerações

anteriores de violeiros. A experiência de Tavinho Moura, enquanto cancionista e compositor de trilhas para cinema, aporta também ao seu repertório de viola instrumental, a liberdade de se usar estruturas musicais como os compassos polimétricos e ritmo harmônico pouco explorados na viola até então.

No intuito de falar sobre esses caminhos percorridos pela viola nas últimas décadas e estabelecer um diálogo entre as formas de uso de diversos elementos e signos musicais da viola “tradicional” e daquela, dita aqui, “moderna” elaborou-se, neste trabalho, um plano comparativo estreito da música desses quatro violeiros contemporâneos entre si. No entanto, enxerga-se como um campo para pesquisas futuras, trabalhos que estejam voltados para estudos comparativos diretos entre elementos da prática musical dos violeiros da chamada aqui de geração precursora da viola moderna e os violeiros contemporâneos. Outra vertente aberta para investigações mais profundadas seriam análises comparativas entre os trabalhos com a viola dos quatro músicos aqui mencionados e o outros trabalhos desses mesmos músicos explorando outros instrumentos, apontando para divergências e convergências na sua prática instrumental entre viola e violão, ou no caso de Heraldo do Monte, entre a viola e a guitarra.

Além disso, como visto nesta pesquisa, a grande profusão de recursos musicais que podem ser tomados como inovadores nos trabalhos desses músicos mostra como existe um processo sólido de contínuo caminhar ligado à música de viola no Brasil. Essa processo contínuo de transformação se dá desde a chegada do instrumento nesse continente e, se a imagem que se estabeleceu como dominante é aquela associada a uma linguagem essencialmente caipira existe, no entanto, um universo vasto e diverso de formas de existência da viola tanto em seu passado quanto em seu estado presente, que ainda precisam ser olhadas mais de perto.

O fato de a viola ter sido, a partir de determinado momento histórico, tomada nos braços da população fundamentalmente rural em muitas regiões do Brasil fez com que não houvesse uma padronização tanto com relação à sua construção quanto com relação à forma de se tocar o instrumento. O material tratado nas seções de análises desse trabalho confirma essa multiplicidade associada ao instrumento em questão, e sublinha a existência de uma estrada aberta para um vasto campo de possibilidades de sonoridade e de uso em geral da viola.

Por fim, pode-se dizer que esse movimento de retomada da viola na cidade parte também do desejo de alguns de trazerem um pouco do campo para os grandes centros,

‘ruralizando’ a forma de se viver ali. Os valores de solidariedade, comunhão e a ligação com a natureza são carregados pela viola e pela música tratada aqui. A viola é, então, mais uma vez, um agente simbólico de enraizamento e de mediação inserido num movimento humano profundo em tempos de grandes mudanças nas formas de se ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Renata Pompêo do. *A música do Bumba Boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2018.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- ANDRADE, Julieta de. *Cocho Mato-grossense: Um Alaúde Brasileiro*. Editora Livramento. São Paulo 1981.
- ANJOS FILHO, Abel dos Santos. *Viola-de-cocho: Novas perspectivas*. Cuiabá: Editora universitária da UFMT, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Uma melodia histórica*. Sem editora: Cuiabá, 2002.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.
- BORN, Georgina. *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. Cambridge University Press. 2013.
- CARDOSO, Bruno Aragão. “A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2012.
- COOK, Nicholas. *A guide to music analysis*. Oxford University Press. 1987.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2a ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002.
- DUARTE, Tamiris. *O Brilho da Noite no Querosene: o Bumba-meu-boi de Tião Carvalho em uma proposta de linguagem para o contrabaixo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2019.
- FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- FREITAS, Paulo Sérgio de. *Teoria da Harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Que Acorde Ponho Aqui? Harmonia, Práticas Teóricas e o Estudo de Planos Tonais em Música Popular*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.
- GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Bambico, um bamba da viola caipira*. XIX Congresso da ANPOM. p. 382-387, Curitiba 2009.
- HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Editora Unicamp. Campinas. 2010. (acrescentar essa).



LARUE, Jean. *Análises Del estilo musical: pautas sobres la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodia, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editora Labor S.A., 1989.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. *A viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado: UFBA, 2008.

MALAQUIAS, Denis Rilk. *O Pagode de Viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

MUSEU VIVO DO FANDANGO. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

MORAIS, Manuel. *A viola da mão em Portugal*. **Revista Aragonesa de Musicologia XXII**. Zaragoza, 2006.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2016.

NASCIMENTO, Hermílson. *Heraldo do Monte: Chuva Morna, Sombrinha Colorida*. XXIII Congresso da ANPOM. 2013.

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

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil*. In: **Gazeta**. 24 de agosto de 1963.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo Nogueira. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de doutorado. USP, 2008.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado: UFSC, 2004.

\_\_\_\_\_. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de doutorado: UFSC, 2009.

PEREIRA, Vinícius Muniz. *Entre o Sertão e a Sala de Concerto: Um Estudo da Obra de Renato Andrade*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2011.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música*. Questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista De Antropologia**. São Paulo: USP, 2001, V. 44 no 1.

\_\_\_\_\_; GRAEFF, Nina. *Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano*. 2012.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2008. Aqui dúvida sobre se esse AMARAL é o PINTO, João Paulo Amaral... ver os comentários lá no texto na parte dos precursores.

\_\_\_\_\_. *A Música Caipira e o advento do disco*. Revista Sonora, n. 3. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2016.

RIBEIRO, Manoel da Paixão. *Nova Arte de Viola: que ensina a tocá-la com fundamento sem mestre...* Coimbra: Real Officina da Universidade. 1789.

SALES, Max Junior. *A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP. 2019.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed. UFRJ 2001.

SARDINHA, José Alberto. *Tradições Musicais da Estremadura*. Ed. Tradisom. Lisboa, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Ed. Edusp, 2008 [1967].

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

SOUZA, Rainer Gonçalves. *As Diferentes Noções De Mudança Dentro Da Música Caipira: Uma Reflexão Sobre A Obra De Tião Carreiro*. **Revista Fronteiras**, v.10, n. 17. Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS. 2008.

TABORDA, Márcia. *A viola de arame: origem e introdução no Brasil*. **Revista Em Pauta**, v. 13, n. 21, dezembro 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art. Editora, 1991.

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: VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda. (org), 2006. *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2006.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular*. **Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM – AL**. Bogotá: 2000.

VALLE, Marcos; VALLE, Paulo Sérgio. *Viola Enluarada*. In: VALLE, Marcos. **Viola Enluarada**. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Vinil. Faixa 1.

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 1982.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Artigo na **Revista de Cultura Artística de Piracicaba**, n 3, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vem viola, vem cantando*. **Estudos avançados**. USP, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Editora da USP, 2013

\_\_\_\_\_. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em Perspectiva**, vol. 7 n 2. UFPR, Curitiba. 2014.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp. 2005.

## APÊNDICE A – Entrevista com Tavinho Moura

Pedro: Tem muita gente fazendo coisas diferentes na viola hoje em dia e acho que vem muito do Caboclo d`água também.

Tavinho: É mais eu tinha uma ideia diferente. Eu acho que se você pegar o universo de gêneros de música que são próprios, característicos, genuínos da viola, que existe neles um estado de pureza que nenhum outro instrumento brasileiro tem, e incentivar seus alunos a compor isso. Eu não vejo o pessoal tocar um lundu, nunca vi ninguém tocar um lundu. E os violeiros todos que eu conheci aqui, os mais velhos, no mato e tal, todos eles tocam lundu. Toca lundu, toca ludovina, toca infusado, toca inhuma, toca rio-abaixo, entendeu? Eu queria ver a turma compor isso. Eu compus um rio-abaixo, sabe? Marcha dobrada, entendeu? Folia! Ninguém compõe folia. Muito difícil você ver uma pessoa compor isso..

p: Dissociou-se um pouco desse universo rural né?

t: Dissociou. Todo mundo acha muito mais chique adaptar uma música aí, tirar na viola. Mas aí num é viola. O universo da viola mesmo é muito rico, mas é muito pouco conhecido.

p: Foi ficando com os mais velhos né?

t: É, e tá acabando.

p: Tavinho, como começou a sua história com a viola?

t: Há muitos anos, porque eu gosto muito de festas populares e tal, né. Mas eu mesmo não tocava. O primeiro grupo de música que eu formei, que se chamava Corte e Palavra, o Zé Eduardo que tocava viola. Tocava muito bem, ele é lá de Três Ranchos, de Goiás.

p: E você tocava violão?

t: Eu tocava violão. Aí tinha um outro rapaz que tocava bandolim, e outro contrabaixo. Só nos anos 80 agora, já bem um tempo depois, que eu fui fazer uma pescaria com o Almir e ele deixou a viola lá no barco e eu peguei e compus. Peguei a viola, fiquei mexendo nela e compus o Encontro das Águas. Foi minha primeira música. Aí ele acabou a pescaria depressa, foi pra São Paulo e gravou a música. (risos)

p: Gravou então primeiro do que você?

t: É, gravou primeiro. Eu nem tocava.

p: Ele gravou no Instrumental II?

t: É, no Instrumental II. No Instrumental I ele gravou uma outra coisa que eu fiz mas aí eu fiz no violão com afinação de viola, que é o Jeep.

p: Em rio-abaixo?

t: Sim, em rio-abaixo.

p: Você toca sempre em rio-abaixo?

t: Eu toco alguma coisa em Cebolão mas eu gosto do rio-abaixo.

p: Ela também fica um pouco mais próxima do violão né? Com o bordão em sol.

t: É, fica mais próxima do violão e tem aquela coisa meio cítara, da corda ficar meio “frouxona”. Mas é porque com quem eu fui aprendendo tocava no rio-abaixo. Zezinho da Viola, Seu Manoel, o próprio Renato Andrade muita coisa era em sol.

p: Esse povo todo é do norte de Minas? Porque você tem uma casa pra lá, ou frequentava lá, não é?

t: É, eu tenho a casa na Barra do Guaicui. Mas lá eu não conheci ninguém que tocasse. Esse pessoal é de Montes Claros, aquela região ali. E o Renato que é de Abaeté né. E Seu Manoel que é do Rio Urucuaia, lá em cima.

p: Que também foi o professor do Paulo Freire né?

t: É, que também foi o professor do Paulo Freire.

p: Aí você ia pra lá atrás deles?

t: Eu ia pra lá. Eu ia pescar, mas aí eu encontrava eles. Aí eu falava: “opa deixa eu filar aí!”, e tal.(risos)

p: E como você se divide entre o violão e a viola? Você toca os dois até hoje?

t: Toco. Mas assim, tem vezes que eu fico três, quatro meses sem pegar, aí pego..

p: Na viola ou no violão?

t: Na viola. E depois no violão. Aí pego a viola demais e largo o violão pra lá. Vai trocando.

p: Você falou de algumas referências como o Renato. As suas referências na viola são esses caras?

t: São. São demais. Eu aprendi muito com eles. Nossa, mão direita, esses gêneros de música. Tocar essas coisas. E depois fiz show. Fiz show com o Renato, fizemos alguns shows legais demais. O Renato era uma figuraça. Fizemos um filme, né. Eu fui buscar ele em Abaeté pra fazer um longa-metragem que eu fiz a trilha sonora e ele foi ator. O Homem do Corpo Fechado.

p: você também foi ator?

t: Não, eu fiz assistência de produção e fiz a trilha sonora. Mas eu fui ator de outros. O Cabaré Mineiro, Noites do Sertão.. O Castelar e Nelson Dantas eu sou o ator principal. Minas-Texas..

p: E você tem acompanhado a viola no Brasil hoje em dia?

t: Não.. Eu nunca acompanhei muito (risos). Eu acompanho assim alguns amigos que me dão discos, aí eu escuto.. Mas não dá mais pra ser igual quando eu tinha 20 anos e escutava música o dia inteiro. Agora eu tenho que fazer né. Então eu faço, gravo. Terminei um disco agora que tá muito legal. Porque eu tenho um disco com o Fernando que se chama Conspiração dos Poetas, que é o show que nós fizemos durante mais de 20 anos. E com o Fernando falecendo ele deixou algumas letras pra mim. Então eu fui musicando, fazendo as músicas. Então agora eu gravei o Conspiração dos Poetas II. Tá legal demais.

p: São canções e você tocando violão?

T: Isso. Aí tem mais gente, participações e tal.

p: Eu, assim como quem conheceu a viola depois dos anos 2000, vejo o Caboclo d'Água como uma referência muito grande pra essa viola tocada de um jeito diferente, apesar de você dizer que bebeu muito dos gêneros tradicionais.

t: É, mas acontece que aí é o seguinte. Eu não sei se eu poderia falar que é o conhecimento... É claro que eu acho a viola, tocada normalmente como ela é, limitadíssimo. É um instrumento que já tem afinação pronta, então é muito difícil um violeiro modular. Então eu quis fazer uma coisa... Por, exemplo, o Encontro das Águas já começa em menor...

p: Tem um piano né...

t: Tem piano... Mas a viola tá ali, como viola mesmo. E aí as outras coisas vem enriquecer. Mas eu acho assim, por exemplo, Mato Grosso. É uma música de viola mas mais "jazzística", sem estar saindo do... Eu insisto em falar isso porque eu acho que é

legal ter viola “viola”, viola brasileira, entendeu? Então eu acho que o Caboclo d’Água abriu uma porta sim que muita gente veio atrás. Porque não tinha nada parecido. E outra coisa é você colocar o seu conhecimento melódico, a sua linguagem. Vai adaptando e chega lá na viola, nas coisas da viola. Aí que eu acho que é legal. Que é o que eu acho que o pessoal devia fazer, né. Devia ter assim um festival de viola só de lundu. Quem faz o lundu mais bonito. Queria ver. Nêgo vai suar pra fazer um lundu.

p: E os outros trabalhos de viola? O Caboclo d’Água é de 1992 e em 1995 você fez o Diadorado que é só viola também, né?

t: É, só viola também. O Diadorado foi uma tentativa de fazer uma coisa bem mostrando os gêneros de viola que eu conheci, entendeu? Até o Almir fala: “você tem que gravar um disco mostrando essas coisas. Só você conhece isso!”. Mas eu não sei se deu muito certo não.

p: Depois, em 2015, o Beira da Linha.

t: Sim, mas no Cruzada eu toco muita viola. No Aventureiro do São Francisco eu gravei Coração Disparado com o Túlio Mourão, de piano. Depois que eu comecei a tocar sempre que dá eu ponho uma violinha.

p: Já no Encontro das Águas você gravou viola com piano. Como você resolvia a coisa da afinação da viola com outros instrumentos temperados?

t: Não tinha problema nenhum.

p: Sua viola afinava bem?

t: É... aí é temperado né... (risos) Mas a minha viola é boa. Uma viola feita pelo Vergílio.

p: E ele fez aquela compensação no rastilho? Das cordas individuais?



t: Isso eu nunca me preocupei não. Eu vou lá aí a gente toca viola, violão e piano e tá tudo soando. Eu não tenho essa coisa, senão você fica louco. Porque a viola tem região do braço que você vai tocar que né... Mais tá ali. É umas “cominhas” pra cá, umas “cominhas” pra lá.

p: Porque você pega umas violas que você passa do meio do braço pra lá e...

t: É, aí não... O Renato tinha até uma estória que ele começava a tocar assim na viola do cara e falava: “Mas aqui num tá afinando”. Aí o cara: “Carece?”.

p: Eu ouvindo, tirando umas músicas suas, dá a impressão que você usa mais esses três dedos né? (polegar, indicador e anular)

t: É, esses três dedos.

p: Você não usa o anular?

t: Deixa eu ver se tem algum caso... Ah, não sei. É mais os três dedos.

p: E repete, como no Manoelzim, o toque na mesma corda.

t: É, a viola tem sempre um pedalzinho né, que funciona. As vezes ele fica dissonante porque você vai pra uma outra região e continua mantendo o pedal. Mas aí é o jeito que eu aprendi a tocar... Mas é engraçado porque cada música é de um jeito e a gente fala assim genericamente mas é... A música Diadorado, por exemplo, eu acho ela muito legal e ela não é muito essa técnica assim. É “tchen, tchen, tchen” (cantarolando a batida com melodia), mais puxado né, dois dedos. Esse dedo trabalha muito. Você conhece a Ciranda Nheangatu? Que tem num disco meu chamado Minhas Canções Inacabadas?

p: Acho que não.

t: Essa música eu acho muito legal. Vou pegar a viola aqui, quer ver? Ah mas você tá gravando né, depois eu te mostro ela.

p: E essa coisa da tua música de ter uns compassos irregulares como é? Ela vai saindo assim?

t: Em alguns casos sim mas a maioria das minhas músicas que têm isso foram feitas pra cinema. A maioria das minhas músicas foram feitas pra filme. Eu fiz 15 trilhas sonoras. Então, há mais tempo atrás, naquelas moviolas mecânicas o cara montava a sequência e me falava: "assiste e faz a música aí". Então, por exemplo, conversávamos antes: "eu quero fazer uma música pra sequência do chefe Ezequiel, que tem o Heliodoro; a noite do sertão que tem não sei o que... o buriti cai, teve raio, que teve não sei o que" . Ah então tem uma música bem "tchum tchum"(cantarola), compõe a música, uns trechos assim. Você fala: isso aqui tá bom. Aí que chega lá na moviola que você vai tocar, o cara fez um corte. Aí você pega e provoca um acidente também pra não perder a sua ideia. Então você vai fazendo. Mas ficou até curioso porque o acidente é sempre no mesmo lugar. Na Noites do Sertão o acidente é sempre no mesmo lugar. Agora alguns casos não. O Encontro das Águas, logo de cara, tem um compasso composto mas ali fui eu que fiz mesmo. Foi o arpejado da viola. (cantarola) Pra pegar uma andada.

p: No disco Caboclo d'Água uma coisa que sempre me chamou muito a atenção é uma unidade muito grande que existe entre a viola e o violão. A maioria dos violões é o Beto Lopes que faz, certo?

t: É! Mas o Beto senta aí e eu sento aqui e aí é o cão. Porque a gente vai milimetricamente arrumando tudo.

p: Vocês fizeram tudo juntos?

t: O arranjo né?

p: Sim.

t: Vamos fazendo juntos. O Beto vai pra uma região e eu falo: não Beto, aí não, a viola já tá muito aguda. "Ah então eu vou pra cá". Eu falo: é mais pro médio. A gente vai achando

os acordes. Invertendo sempre muito, invertendo os baixos. Trabalho mesmo, artesanal. "Ah, vamos fazer o Manoelzim da Croa igual fuga?" (cantarola)

p: Por vocês tocarem há muito tempo juntos até a questão do timbre fica muito casado.

t: Todo mundo acha isso aí! (risos). É muito bacana. Nós dois tocando violão junto também, é o cão. Nesse disco novo agora tá foda de bão. No disco novo quase tudo nós estamos fazendo de dois violões. Nelson Angelo fez um piano numa música, inteiramente maluco. Eu fiz uma música sem acordes. O Fernando deixou uma letra pra mim que era uma homenagem a um amigo nosso que já morreu há muito tempo, que fez o filme O Homem do Corpo Fechado e que foi trapezista de circo.

p: Ele era ator do filme?

t: Não, era o diretor. Ele gostava muito de contar que o negócio do trapézio, a hora que um tá de lá e o outro tá de cá, a música tem que ser de uma precisão incrível porque o cara lança o trapézio, o outro dá o salto e tem que encontrar; e o ritmo... E o Fernando escreveu a letra sobre isso, a música e o circo. Como que a música tem essa importância né. Aí eu fiz a música assim: "bim bom, bim bom" (Cantarola). Só com duas notas. Aí vai indo, com outras duas notas. Aí de playback eu fui fazendo outras notas. E aí o Nelson Angelo entra e faz assim uns pianos que você não sabe onde é que toca... É pra jogar o trapezista no chão! (risos)

p: Esse disco você já lançou?

t: Não, vamos lançar ainda. Conspiração dos Poetas II.

p: E você toca viola com unha ou sem?

(mostra a mão direita com unha)

p: Ah, com unha bem curtinha.

t: Não, mas tá curtinha porque ontem eu lixei. Tava grande pra caramba. Eu até vou te mandar um link maluco que um amigo meu fez. Eu tocando viola, que eu gosto de tocar deitado. Encostado assim, boto os pés lá e fico assim. Aí ele me filmou, num plano só. Eu tocando Rosário de Mariá, você conhece Rosário de Mariá?

p: Não me lembro...

t: (Cantarola a música) Não sei que disco tá isso aí não...Mas ficou legal. Aí me ocorreu de fazer uma série e ir postando. Tocar o Manoelzim, tocar a Ciranda, pras pessoas verem como é que eu toco. Eu vi um cara que toca Mineiro Pau e ele toca numa região inteiramente diferente da que é.

## APÊNDICE B – Entrevista Com Ivan Vilela

p: Como você começou a sua história com a viola, Ivan?

i: Eu ganhei uma viola quando eu tinha 21 anos. Eu tocava num grupo em Itajubá e uma irmã me deu uma viola. Eu tocava violão e era um grupo que tocava músicas sul-mineiras, o que se chamava de música regional na época, e eu achei que uma viola seria legal no grupo. Eu peguei essa viola, comecei a utilizar ela um pouco. Até utilizei ela na gravação de um disco, utilizei em duas músicas num LP que eu gravei em 1985, *Hortelã*, mas depois a viola ficou guardada, nunca mais toquei. Em 1992 eu comecei a compor uma ópera caipira, a pedido de uma professora da Unicamp, a Niza Tank. Ela me deu um libreto e eu falei: “bom, vai ter que ter uma viola”. Aí eu peguei a viola, e passei mais de um ano sem conseguir fazer nada com ela a não ser aquele pouquinho que eu sabia. Aí então eu peguei o Renato Andrade pra ouvir. E como eu estava compondo uma ópera caipira eu ouvi muita música caipira também. Aí eu fui tocando aquelas coisas todas na viola, conhecendo os ritmos — até montei um curso, depois, em cima dessa base caipira — de maneira que em 1995 eu fiz a primeira apresentação solo com viola. Eu comecei a pegar a viola em 1992, 1993, efetivamente, e de 1995 a 1997 eu tinha umas poucas músicas minhas. A solidão, por exemplo, eu compus em 1995. Foi um processo meu de descoberta da minha solidão mesmo, fiquei 3 meses sozinho em casa e fui compondo essa música. Eu estava já tentando fugir um pouco desse padrão só da música caipira, das escalas duetadas, tava tentando fazer uma outra coisa com a viola. E em 1997 eu estava com um repertório pronto, que já tinha Paisagens, que tinha A Força do Boi, todas essas músicas. A Força do Boi eu comecei em 1994, acabei em 1997. O primeiro processo meu com a viola foi um trabalho de composição. Aí numa segunda etapa eu comecei a fazer arranjos pra viola. Eu tinha feito só Asa Branca de arranjo solo, aí eu falei: “vou fazer um disco inteiro só de arranjos”. Que aí foi quando eu comecei a descobrir a coisa das dez cordas, então a viola entrou efetivamente na minha vida nos anos 1990. Eu comecei a pegar a viola com 30 anos e com 33 eu fiz a primeira apresentação minha com a viola, quase 34 anos.

p: Foi rápido o processo então!

i: Foi uma coisa que eu não tinha com o violão, que eu estudava a vida inteira. Mas teve uma coisa interessante que com o violão eu tinha tido um cisto na mão e tinha parado de tocar. Eu resolvi pegar então, em 1991, e começar a estudar o violão do zero de novo, do mi, si, sol. Com um livro de anatomia, um professor e um espelho eu fui tentando entender a coisa de postura pra tirar aquele problema. De maneira que quando eu comecei a tocar viola, um ano e meio depois disso — em 1993 — eu tava com esse conceito todo elaborado. Então na hora que eu peguei a viola eu não tinha trava na viola, eu não tinha bloqueio físico. Tudo que eu queria fazer eu achava um jeito e fazia. Inclusive depois eu comecei a trabalhar com Técnica de Alexander também pra fazer as dez cordas. Eu tive que fazer Alexander pra poder, eu tive muita dor por causa de diminuir o movimento. Diminuí a amplitude mas mantém a intensidade, é toda uma equação delicada ali. Hoje em dia, o que o celular e o carro me deixam a mão tensa a viola relaxa. Quando eu pego a viola pra tocar é pra relaxar. Então o processo todo da viola virou o oposto do que normalmente é.

p: E quando você passou pra essa coisa das dez cordas você começou com a viola normal e depois com o Vergílio você trabalhou um espaçamento um pouquinho maior?

i: Foi, comecei a fazer isso na viola normal. Só que essa coisa das dez cordas abriu uma outra perspectiva. A primeira foi essa. Quando eu abri o espaço das cordas começou a ter um “flan”. Porque eu tava acostumado a tocar, e aumenta o espaço... Aí eu comecei a aumentar a velocidade só que quando cê aumenta a velocidade cê aumenta o volume. Inclusive eu sempre falo pros alunos: “a melhor maneira de cê fazer um crescendo de intensidade é você começar pela velocidade, passar pra alavanca e depois pra força. Cê aumenta a alavanca, cê aumenta a intensidade. E a velocidade é o primeiro, é o que fica mais suave; essa curva né. Só que aí eu comecei a estudar e foi uns quinze dias pra conseguir tocar com velocidade e sem volume, que era uma coisa de tocar meio tirando a mão, enfim. E depois foi todo um desenvolvimento da coisa da gravidade, que aí foi o que mudou tudo o jeito de tocar. De jogar a mão pra baixo pra pegar a corda de baixo e trazer o ponto de articulação pra cima pra tocar a corda aguda. E toda essa coisa da gravidade foi o que mudou tudo. E aí com o Alexander veio essa ideia do grande pro pequeno. Então hoje, assim, quem toca é meu cotovelo sobretudo. Nunca os dedos. Os

dedos eles ficam ali prontos pra ir para as notas, mas cê tem sempre a grande estrutura fazendo a pequena se movimentar. E o Vergílio ajudou demais nisso, nesse processo todo.

p: E até hoje você dialoga com ele sobre essas coisas técnicas do instrumento?

i: Muito. Dois anos atrás eu assisti um concerto dos irmãos Assad e eu pirei porque o Odair toca o tempo inteiro a partir da décima segunda casa e na minha viola era muito difícil essa tocabilidade aqui.

p: Ainda não era elevada a sua escala?

i: Não era elevada e, enfim, era difícil. A escala era resolvida de um jeito que era difícil. Aí eu fui e pedi pro Vergílio fazer essa escala elevada. Ainda voltei três vezes lá pra poder ajustar tudo: altura, tensão, enfim... Então o tempo todo eu tô lá conversando com ele essas coisas, né. Inclusive ele ficou muito instigado porque ele nunca tinha feito uma viola com escala elevada e é diferente fazer um violão. Tem uma outra matemática ali por causa de ter corda grossa e corda fina então ele adorou né. Ele ficou muito feliz com a coisa. O Vergílio — que nem a gente — ele gosta de se sentir desafiado.

p: E essa coisa da afinação, usando uma região que não era tão usada na viola, você foi trabalhando com ele?

i: Com ele. Foi aí um prazo de uns três, quatro meses — eu voltei lá três vezes — pra deixar a afinação em cima.

p: E ele trabalha com o rastilho separado (por corda) pra resolver esse tipo de coisa?

i: Ele fez o seguinte. Ele fez pra mim um rastilho móvel. Então o rastilho ele vai pra cima e pra baixo na medida em que você insere lâminas entre o rastilho e o tampo. Lâminas fininhas de madeira que cê vai pondo ali pra levantar e ele vai pra frente e pra trás também. Além da micro-afinação de cada corda. Então cê tem uma possibilidade de estar mexendo bastante.

p: Interessante. E o traste, ele mantém normal, como no violão?

i: Traste normal.

p: Porque alguns luthiers modificam o traste, não é?

i: E acho uma loucura cê fazer uma curva no traste. Isso é uma loucura. Cê mexe lá atrás que é muito mais fácil. E mesmo porque cê fazer esse curva no traste quando cê mudar a tensão da corda cê nunca mais vai conseguir afinar.

p: E funciona pra uma tonalidade restrita também né?

i: Exatamente. Pra aquela tensão, pra aquela calibragem.

p: E quais são as suas influências, pra sua música, de um modo geral?

i: Pra minha música? Olha, influências gerais eu tenho primeiro música popular brasileira. Uma coisa que eu ouvi desde criança na minha casa de todo tipo, de música popular brasileira. Desde Roberto Carlos até música mais cabeça. Meus irmãos ouviam muito Chico Buarque, no começo da carreira do Chico, quando eu era pequeno escutava. Milton Nascimento demais, Clube da Esquina de uma maneira geral. Sobretudo o Milton. Eu tinha uns irmãos que ouviam muita música da “contracultura”, ouvia muito Bob Dylan, Joan Baez, então essa música também fez parte. Uma irmã beatlemaníaca. Um irmão que só ouvia música clássica. Eu convivi pouco com ele porque ele saiu logo de casa. Então quando eu comecei a tocar violão muita música popular brasileira. Agora teve umas coisas que foram mais constantes, eu olhando hoje em dia. Alguns discos, o disco dos estudos pra violão do Villa-Lobos foi marcante. Eu escuto isso aí desde os 17 anos de idade sem parar até hoje eu escuto muito. E toquei alguns desses estudos também, de prelúdios. Aquela suite também eu tocava quase toda. Outro cara foi o Elomar. Um cara que mexeu muito comigo. Ouvi muito Elomar. Até hoje eu ouço demais. E depois, numa dada instância, Dorival Caymmi. Sobretudo o Canções Praieiras. Foi um disco aonde eu entendi a influência sobre o Elomar. Tava ligada ao Dorival. Eu não consegui achar similaridades em ninguém com o Elomar e de repente eu falei: “pô o Dorival!”. É o cara



que influenciou o Elomar. Um dia eu falei isso com um aluno lá em Ribeirão e ele pegou e trouxe pra mim uma gravação com um arranjo que o Elomar fez pra violão e orquestra de uma música do Dorival. *A jangada saiu com Chico, Ferreira e Bento, a jangada foi pro mar...* (cantando). Fez esse arranjo pra orquestra e cantou. Quer dizer, pro Elomar que nunca tocou música de ninguém tocar música de alguém... Quando um compositor toca música de alguém ele tá dizendo: esse cara é importante. E o que me abriu muito a cabeça depois foi fazer um curso de composição musical. Eu tinha uma fase da vida que eu ouvia muita música contemporânea. Tanto que é uma coisa que pra mim é normal igual escutar chorinho. Que tem gente que fala: nossa que coisa esquisita. Música eletroacústica escuto brincando, que acostumei. Me eduquei àquilo. Na época instalaram o CDMC, o Centro de Documentação de Música Contemporânea, na Unicamp, que veio da França. Na época tinham dois mil títulos, tudo em fita cassete. Eu vivia lá, era do lado do departamento. Eu subia pro terceiro andar da biblioteca, pegava umas fitas, ia numas mesas que tinham uns fones de ouvido, punha ali no gravador e ficava ouvindo. Eu gostava muito. Então teve essa informação também da música clássica durante os seis anos do curso de composição, foi muito importante. E tive um pé na música de pesquisa de folclore, de folia de reis, de congado. Então sempre fui muito ligado nisso. Então sou meio que uma mistura disso tudo. Toquei na noite, tocava violão na noite. Que era a MPB clássica: Jobim, João Bosco, Toninho Horta. A menina que cantava Djavan, ela gostava de cantar essas coisas, Milton, Chico Buarque. O repertório era todo em cima desse mainstream da MPB. Sempre muito ligado nessa coisa do folclore, das músicas de outras regiões e na viola tem três influências pra mim que são marcantes, que são decisivas. A primeira foi Renato Andrade. Eu vi esse cara em 1988. A Dorothy Marques tava em casa e falou: “escuta esse cara aqui!”. Ela me pôs um disco do Renato e eu pirei. Disse: “o que é isso?! Como é que pode fazer uma coisa dessa com o instrumento?” Aquilo me marcou muito. Depois eu fui atrás dos discos, de comprar esses discos. Primeiro eu ouvi o Viola de Queluz, que foi o segundo. Depois A Fantástica Viola de Renato Andrade, esses dois LPs né. Então o Renato foi muito marcante. No Paisagens tem muito Renato Andrade ali. Tem muita coisa de Renato, inspirado nele. Nos arpejos dele, no jeito de tocar. Ah, e uma coisa da viola que esqueci de falar, da primeira pergunta, é que quando eu comecei a tocar viola eu então peguei todos os violeiros que tinha e tirei música de todo mundo. Isso foi decisivo. Então eu tocava música de todo mundo.

P: Desses ditos mais tradicionais?

I: E de tudo que tava surgindo também ali. Todos que tava surgindo, eu pegava a viola e tocava as músicas. Até dos que foram meus alunos. O Levi Ramiro foi meu aluno. Quando ele lançou o disco antes de mim eu peguei e tirei as músicas dele.

P: Foi seu aluno de viola?

I: Foi meu aluno de viola. Na verdade ele aprendeu a tocar viola ali. Ele tocava violão, muito talentoso. Então teve vários que eu ia tirando. Dos violeiros todos que ia tinha disco eu pegava e tirava as músicas. Gedeão da Viola, tinha tudo do Gedeão. Pros meninos da Orquestra de Viola eu montei um repertório progressivo de três fitas cassetes, que era mais de 70 músicas. Pra ir tirando progressivo, que aquilo tudo eu tinha tocado. Isso foi muito bom porque eu conheci várias linguagens na viola até começar a fazer uma minha. Outro cara importante, fundamental numa primeira fase, foi o Tavinho Moura. Sobretudo com Noites do Sertão, primeiro. Que ele não tinha o Caboclo d'Água ainda. Então eu ouvia muito a trilha sonora do Noites do Sertão, que tem bastante viola ali. Músicas muito bonitas. Também Tavinho tá marcado no paisagens ali. Tem música ali, Catira de Mariamar, algumas coisas que são Tavinho Moura. O balanço do Jacá é Renato Andrade, Pula Brincando é Renato Andrade. Tem influência forte dos caras. E outro cara que eu já ouvia mas que depois fui ouvir mais que também me marcou muito no jeito de tocar foi o Almir Sater. Essas três são pra mim as três referências principais. Eu conhecia outros violeiros que já estavam tocando. Mas a música deles, do próprio Roberto, do Paulo Freire, a música deles não me marcava. Já tinha mais, o Milton Edilberto, tocando. O próprio Pereira foi um cara que me marcou um pouco mais, principalmente com o primeiro disco dele, o Terra Boa. Um disco forte, bem chão mesmo. Mas do que eu estava buscando na viola esses três foram os que me orientaram. E sobretudo por um referencial que pra mim é muito importante: beleza. Às vezes nos outros eu não sentia essa coisa do acabamento. Depois que você ouve muito Villa-Lobos você vai ficando meio exigente né. Os acabamentos melódicos do cara são absurdos, o nível de acabamento melódico dele... E nesse período, ou melhor, à partir dos anos 90 teve um cara que eu escutei demais também, que me marcou muito, fora os da música instrumental brasileira que eu gostava muito, sobretudo o Egberto, eu gostava bastante do Egberto, ouvia mais até numa

época, foi o Heberhard Weber. Que é um baixista alemão que faz uma música que é meio uma mistura de música clássica, música popular, de jazz, o que a gente chama de jazz europeu né. Esse cara me marcou muito.

P: Ele é atual?

I: É atual, Tá vivo e compõe muito. As coisas dele são muito interessantes. Muito silêncio na música. Esse cara é genial. Esse cara me marcou muito no jeito de compor. Armorial é uma música que tá muito inspirada, nada a ver, mas o espírito dela é a música Bali, dele. Uma música dele que chama Bali. Que não é nem dele mas tá num disco dele, no Little Movements. Um cara muito bom. Então o Almir entra nessa etapa, tanto é que eu vou gravar duas músicas dele no Dez Cordas. O Almir ele entra sobretudo com o Instrumental I dele, que veio até antes do Caboclo d'Água mas eu fui ouvir depois, junto com o Instrumental II, pela extensão dessa viola mais tradicional, que o Almir vem da viola tradicional. Ce vê o jeito dele tocar né, muito ligado no Tião. A extensão, o alargamento harmônico que ele vai fazer com essa viola. Porque o Tavinho já tinha uma linguagem muito própria dele, agora ao Almir vai partir do tradicional pra fazer isso. E o Renato não, o Renato é o tradicional sofisticado, com a mão direita absurda. Mas ele não foge do tradicional. Contexto harmônico, ele tá muito preso naquilo. E o Almir é o cara que vai sair. Então o Almir foi uma referencia pra mim: “olha esse cara tá saindo do tradicional e indo...”. Porque o Tavinho já era essa figura localizada, singular, que já faz uma música maravilhosa, excepcional. Esses três foram os caras pra quem eu olhava e conseguia extrair coisas, dos outros eu não conseguia extrair.

P: E como que foi essa coisa de você deixar o violão? Você falou que no começo dos anos 90 você foi partindo pra viola, e partiu e foi né. Hoje em dia você toca violão?

I: Fui radicalmente. Até que em 97, quando eu fui preparar o Paisagens, em 98, março de 98. Eu fiquei março e abril preparando e gravei em maio o Paisagens. Eu usei o violão pra fazer os arranjos só.

P: Os arranjos de violão?

I: De violão. Os arranjos de A Força do Boi. Porque o Matsuda falou: “eu não vou conseguir tocar essa música, porque é muito difícil e a gente não sabe pra onde você vai direito...”. Ele falou: “grava pra mim o jeito que você quer o violão”. Eu tinha um Fostex, um gravadorzinho de 4 canais de cassete. Aí eu peguei e gravei a viola, sentei com o violão e fui fazendo o violão, fui gravando. Então teve alguns violões lá que foi escrito. Desde Pra Matar a Saudade de Minas, tá escrito também aquele violão. O disco foi praticamente todo escrito, os violões todos são escritos. Tem ali raras excessões de improviso dele, o resto é tudo escrito. Aí depois eu fui parando de usar o violão, à partir de 98 eu larguei mesmo. Mas em 2004 eu gravei um disco de estórias infantis do Rubem Alves usando o violão ainda mas a viola já era o instrumento. E foi engraçado, aí tem uma coisa interessante, que eu acho que pra mim define muito tudo: o violão foi o instrumento que aprendi à partir de músicas dos outros, e a viola foi um instrumento que eu aprendi à partir das minhas músicas. E eu comecei a ensinar os alunos a tocar viola à partir das composições próprias. Você ganha uma propriedade no instrumento, e essa coisa da viola de você não aprender por posições, como instrumento de braço no ensino europeu tudo é posição. Pega um iniciante e ele não passa da quarta ou quinta casa. E a viola a gente aprende o horizontal então a gente mexia no braço inteiro. Isso foi mais instigante de estar buscando outros sons de estar mexendo né. Agora só pra lembrar que não foi fácil. Eu lembro em janeiro de 93, que eu tava com a viola em Florianópolis, eu fiquei um mês com a viola, eu não levei violão. Foi o maior arrependimento da vida, eu não consegui tocar nada em um mês de Floripa. Lá no Campeche, Campeche vazio. Não conseguia tocar nada... pus pra afinação menor, não saía nada.

P: Então a outra pergunta que eu tinha pra fazer você já respondeu um pouco. Era pra falar quem são os caras que estão abrindo esse caminho novo da viola que você enxerga.

I: Ah enxergo, tem alguns.

P: Começa por esses que você já citou né?

I: Começa pelo Renato né, que eu acho que vai abrir um caminho; o Almir, o Tavinho. Outro cara que eu acho que tá abrindo um caminho excepcional com a viola, que é um jovem, que é o Fabrício Conde. Esse pra mim é um dos maiores nomes da viola

atualmente. Eu vou acabar sendo injusto aqui, vou esquecer de gente. A gente não pode esquecer de um cara importantíssimo pra viola, que de certa forma tem uma influência no meu jeito de tocar, o próprio arranjo da Asa Branca e o Armorial é uma expressão disso, é o Antonio Madureira. A gente não pode esquecer do Antonio Madureira. Embora não tenha sido explícita porque ele não era um violeiro de carreira mas me influenciou muito. Que eu ouvi muito os discos do Armorial (Quarteto) quando era jovem.

P: Ele tem uma linguagem de violão que vai pra viola nordestina né?

I: É, aquela coisa de tocar puxando que eu faço no Armorial, aquilo é dele. Ce pega aquela música Improviso dele, sabe qual que é? (cantarola a melodia) Vai puxando a nota e rebatendo com ela solta, esses ligados com corda solta, é dele né, aquilo eu aprendi com ele, ouvindo ele. Então esse cara também, talvez quatro influências. Esses quatro são importantes, o Fabricio Conde. O Fabrício vai falar que eu influenciei ele. Depois que ele ouviu o Paisagens ele começou pensar a viola de outro jeito. Ele viu que a viola dava pra tocar outras musicas que não fossem só música caipira, que o primeiro disco dele é bem tradicional. Aí o segundo é uma passagem e o terceiro disco dele é uma pancada. O cara já desenvolveu uma linguagem de percutir a viola, de buscar mil sonoridades, de incorporar sujeira no som, na qualidade do timbre. Coisas muito interessantes. O Fabricio eu acho um cara genial. Em BH tem um cara que eu acho que é representativo na viola que é o Pereira. O jeito de tocar do Pereira é muito particular. Um jeito muito de norte de Minas, de Jequitinhona ali, ele tem uma característica muito forte. Tem tanta gente bacana. Eu acho que o Chico Lobo é um cara que consegue traçar um caminho bonito com a viola, a viola na canção também. Ele tem uma produção incrível. Eu brinco com ele, cada ano que eu encontro com ele ele tá com um disco novo, um dois discos. O Marcos Ferrer é um caminho interessante também, do Rio. Que é um cara que não tem nada da viola nossa, a viola tradicional. Um cara que vem pela via do choro, vai tocar Villa-Lobos, vai apontar um outro caminho na viola. E o Adelmo Arcoverde, que em termos de criação musical, ele desenvolve a viola pra um outro caminho também. Que a criação do cara é muito poderosa, então ele vai meio que tocar um rock' roll nordestino na viola. Ele é impressionante. O cara tem uma composição que é louca. Tem música de dez muitos que vai pra lá, torce, volta pra cá, umas estruturas louquíssimas. E muita coisa de rock' roll, mas que tá totalmente embutido dentro do aspecto sonoro nordestino, sabe?

Uns “pláu” (som de pancada), sabe aqueles virtuosismos, coisa de guitarrista de rock mesmo, de Steve Vai. O cara é impressionante. E você olha a figura, aquele advogado, sério. Barriga, camisa pra dentro, calça de tergal, sabe aquela figura assim? Deixa eu ver se não to esquecendo de ninguém. Tem um pessoal que eu fico orgulhoso que todos foram alunos em algum momento, uns mais tempo, outros menos. O Zé Helder e o Ricardo Vignini, acho que eles tem um caminho bonito com a viola também, levando a viola pra outro lado né. Me diga aí se estou esquecendo de alguém, eu devo estar esquecendo de um monte de gente. Tem uma turma, que é a turma do Rio Abaixo, mas tá muito ligada ao Tavinho, eu vejo um povo de BH. O próprio Paulo Freire eu acho que é a escola do Tavinho no estilo dele de compor. O Rodrigo Delage. Deixa eu ver. To tentando pegar pro regiões. Ah, e um violeiro que pra mim é impressionante, o Vinicius Alves. Esse cara a gente é amigo desde que lançamos juntos o primeiro disco, na mesma época. A gente ficou muito amigo. Eu sinto a minha influência nele e sinto a influência dele em mim.

P: Mineiro ele também?

I: Não, de São João da Boa Vista. Um cara que não sabe ler uma nota na partitura. Ce sabe sempre como ele vai começar aquela música dele mas ce nunca sabe como ele vai acabar. Que ele vai improvisando, ele vai embora, fecha o olho e vai, é arrebatador. Nos shows da orquestra ele fazia um solo, ele roubava o show. A platéia levantava no meio pra aplaudir. Vinicius Alves. E tem aí dois meninos que foram assim os alunos mais expressivos que eu tive, muito marcantes. Um que morreu era o Anderson. Um cara que tinha um futuro na viola absurdo. O Anderson era assim: o Pelé pra jogar bola e o Anderson pra tocar viola. Tudo era fácil. Vai lá pra décima quinta, décima sexta sexta casa fácil, tá na primeira, tudo, não tinha dificuldade. E o Bruno Sanches, que eu acho que é um nome que vem logo na viola aí. É um cara que tá compondo diferente, tá buscando um caminho aí também. Esses dois são alunos. Pra mim é um orgulho de ver que estão com caminhos próprios, não ficaram presos em mim. E certamente daqui a um tempo eu vou estar tirando totalmente o chapéu pra eles porque vão ser muito melhores que eu. E pra mim é uma grande felicidade. Os alunos me superarem é a minha alegria, a alegria do mestre né. Você ver que realmente o que você passou germinou. Respondi mais ou menos?

P: Com certeza! Agora a última é perguntar como você vê a sua obra dentro desse processo de inovação da viola, porque com certeza ela tá lá.

I: Boa pergunta. A Santa Terezinha do Menino Jesus dizia que humildade é o espaço do real, é você não ser mais nem ser menos. E eu acho que tem. A viola no momento que ela passa por mim ela abre um outro caminho, que de certa forma tem uma escola aí. Desde essa coisa a utilização do silêncio, de um tratamento quase erudito na viola e, sobretudo, da utilização do contraponto e de um enxugamento de sonoridades. Enxugamento no sentido de fazer acordes com duas notas, como se fosse possível. De estar buscando essa coisa da valorização do som e depois por essa coisa de ter avançado com essa técnica das dez cordas. O Theodoro Nogueira pensa nisso, só que o Geraldo Ribeiro e o Barbosa Lima pra tocar eles invertem, eles põem o grave em cima.

P: Acaba tocando só o grave né?

I: É, aí fica fácil. Ainda mais com aquela técnica do Tárrega que você toca com os pontos de articulação pra cima. Então a corda tá aqui e ce toca assim. Então é claro que ce só vai pegar a grave, a corda de cima.

P: Porque ele aproximava do violão a linguagem então essa intenção de tocar só a grave vinha daí né?

I: Exatamente. Inclusive, as versões eu não acho significativas. As pessoas ficam bravas de eu falar. As versões que o Ascendino Theodoro Nogueira fez de Bach pra viola não tem relevância nenhuma, aquilo podia ser tocado em qualquer instrumento. Eu acho assim, o que o Bruno tá fazendo eu acho mais expressivo. Que de repente ce já vê ele tocando em terça, em sexta, utilizando recursos idiomáticos do instrumento pra tá fazendo aquelas coisas do Bach. O Renato Andrade vai trabalhar com as dez cordas mas na mão direita, muito mais nos arpejos. Sobretudo por conta da técnica dele. Aí tem uma questão da técnica. O posicionamento da mão na técnica do Tárrega, você deixar a mão em noventa graus com as cordas o polegar vai tocar só a corda aguda e quando você faz um arpejo, e ele fazia um arpejo usando muito o polegar no arpejo, você vai tocar só as agudas

né. Agora eu acho que pra onde eu levei é um pouco diferente. De repente eu toco só a grave, aí toco só a aguda né. Monto um acorde onde eu vou tocando notas diferentes do par dentro do mesmo acorde e na medida que vai mudando.

P: Pressionando uma e a outra não?

I: Isso. Pressionando uma e a outra não e de repente ce fazer um acorde onde ce tem várias notas e em cada nota ce tá tocando uma nota do par, ou a grave ou a aguda. Esse tipo de coisa, de trabalhar com pedal, principalmente no lá, um pedal que fique como no Castelo dos Mouros, “tagaraga”, fica uma oitava o tempo inteiro na música. O pau comendo lá em baixo e isso aqui não acaba né (batendo na mesa). Como tem um pouco no Sertão, na parte intermediaria dela.

P: Na Força do Boi também?

I: Na Força do Boi é diferente, que a gente já tem uma coisa de o polegar tá tocando as duas cordas mas tá tocando pra cima e pra baixo pra fazer o... Ele faz o três aqui, pra baixo, e faz o dois pra cima. (Bate o ritmo na mesa) O dois pra cima ele faz subindo. Mas eu acho que a contribuição minha ela vai sobretudo na questão da utilização da mão direita, com essa coisa das dez cordas né, e a coisa do contraponto. A maneira como eu vou usar o contraponto na viola com essas harmonias mais sofisticadas, porque havemos de convir que tem uma sofisticação harmônica nos arranjos que eu faço que as vezes foge do ambiente tonal. O Almir já fez isso também, o Almir trabalha muito com modalismo. Mas o nível de densidade no contraponto é maior.

P: E no caso da sua música acho que acontece muito pela condução de voz né?

I: Exatamente. Eu não penso em acordes, eu penso sempre horizontalmente. Então eu acho que a contribuição vai mais por aí, vai nesse sentido. Mas eu acredito que tem, eu dizer que não tem é uma hipocrisia. Como se eu achar que ela é demais seria uma arrogância, que não é demais, mas existe uma contribuição.



P: Então deixa eu te fazer uma última pergunta com relação à sua música que eu to trabalhando na dissertação, principalmente, que é A Força do Boi. De onde veio essa sua relação? É o bumba-meu-boi do Maranhão né? Como é a sua relação com essa música? Como que aconteceu essa música?

I: É o Bumba-meu-boi do Maranhão. Essa música eu fiquei quatro anos pra compor. Fiquei do final de 93 até quase 98 pra compor essa música. A coisa mais difícil foi criar uma independência. Na realidade se eu for pensar teve um Moçambique que eu escrevi pra saxofone de música contemporânea na faculdade, que até chamei de Big Moçam, que era um saxofone, um tenor, solo, que era muito mais em cima, propriamente, da rítmica que da melodia. Um Moçambique é um (batuca e canta o ritmo), um três meio seis. Então essa coisa do boi (cantarola o ritmo), eu pensei nisso que fosse uma constante, o tempo inteiro, que isso não parasse e que os eventos fossem acontecendo. E os eventos eles são tonais e modais misturados. Mas não foi nada pensado, eu vou fazer esse acorde eu vou fazer aquele. Eu tento seguir um preceito do Almeida Prado até hoje: estuda bastante depois esquece o que sabe, deixa aquilo sair e certamente vai sair sofisticadamente, elaboradamente. Então ce vê que ela já começa num ré maior depois já tem um fá, parece né, depois um dó e depois um ré menor. Então ce tem ré maior e ré menor convivendo ali na mesma região. E ela é o tempo todo no primeiro e no terceiro par, não sei se você repara, quase que inteirinha no primeiro e no terceiro par, onde ce te muitas sextas. Só que tem muitas quintas, trabalha muito com quintas na música, contracenando com essas sextas.

P: Que seria uma ampliação das terças da viola né?

I: Isso. Não tinha pensado nisso. E ela tem uma coisa que acho que é interessante que embora ela seja uma música super popular, até ficou bonito com orquestra, a concepção dela é super erudita. Porque é praticamente um tema que dá aqueles oito minutos de música. (cantarola o tema) Isso tá o tempo inteiro. Só essas duas coisas que ficam o tempo inteiro dialogando ali.

## APÊNDICE C – Transcrição de *Manoelzim da Croa*

### Manoelzim da Croa

Afinação: Rio Abaixo

Transcrição: Pedro Cury

Tavinho Moura

4m Dm A7 D7

1. 2. 3. 4. 1. 4. 3.

i a i a i i a i a i p i i a i p

p p p

5. 3. 2. 1. 2. 3. 2. 3. 2. 3. 4. 3. 2.

p i a i p i p i p i p i p i a i

p

8. 4. 3. 2. 4. 3. 2. 1. 1. 2.

p i p i a i p p i a i p a i a

4m F/G Ab/G

2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.

i a i a i a i i a i a i a i i a i a i a i

p p p

15. 2. 3. 4. 1. 4. 3. 2. 1. 4. 3. 3. 2. 1. 4. 3. 2. 1.

i a i p p i p i a i p i

p

gless.

2

F                      B $\flat$                       D                      Gm

18      ④ ③ ② ③      ② ① ③      ②      ①

p      i      p i p i p i p      i a i a i

Dm                      A $^7$                       D $^7$

21      i a i a i      p      i      p

24      ②      ③      ②      ③      ②      ③

p i a p p i a p p i p i p i a p

D $^7$                       G

25      ②      ②      ②      ③      ③      ③

p i a p p i a p p i a p p i a p

G                      D

26      ②      ③      ②      ③      ②      ③

p i a p p i a p p i p i p i a p

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in treble clef. It consists of six systems of music. The first system (measures 18-20) features chords F, B-flat, D, and Gm. The second system (measures 21-22) features Dm and A7 chords. The third system (measures 24-25) features G and D chords. The fourth system (measures 25-26) features D7 and G chords. The fifth system (measures 26-27) features G and D chords. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4 above notes. Dynamics are marked with 'p' (piano) and 'P' (pizzicato). Slurs and accents are used throughout. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 22.

$D^7$   $G$   
 27 
  
 $Gm$   $Gm$   
 28 
  
 $E$   $F^o$   
 30 
  
 $B^o$   $C^o$   
 32 
  
 $Dm$   $Gm$   $Dm$   $A^7$   $D^7$   
 34 
  
 $D^7$   $ao$   $ao$   $e$   
 39

APÊNDICE D – Harmonia de *Manoelzim da Crôa*

Manoelzim da Crôa

**Sol menor** || <sup>Im</sup> Gm | <sup>Vm</sup> Dm | <sup>V7/V</sup> A7 | <sup>V7</sup> D7 |

**Sol maior** || <sup>I6</sup> G6 | <sup>Imaj7</sup> G maj7 | <sup>I</sup> G | <sup>V7</sup> D7 | <sup>V9</sup> D9 |

| <sup>V</sup> D (sem terça) | ponte ||

**Sol menor** || <sup>Im</sup> Gm | <sup>bVII</sup> F(6) | <sup>SubV</sup> Ab | <sup>Im</sup> Gm |

| <sup>bVII</sup> F | <sup>III</sup> Bb | <sup>IIIm</sup> Cm | <sup>V</sup> F (sem terça) | <sup>III</sup> Bb | <sup>V</sup> D |

|| <sup>Im</sup> Gm | <sup>Vm</sup> Dm | <sup>Text</sup> <sup>V7/V</sup> A7 | <sup>V7</sup> D7 |

**Sol maior** || <sup>I</sup> G | <sup>V</sup> D | <sup>V7</sup> D7 | <sup>I</sup> G | <sup>I</sup> G | <sup>V</sup> D | <sup>V7</sup> D7 | <sup>I</sup> G |

**Sol menor** | <sup>Im</sup> Gm (sib) | <sup>Im7</sup> Gm (lá) | <sup>V7/II</sup> E (sol#) | <sup>V7/II</sup> Fdim | <sup>V7/II</sup> E | <sup>V7/II</sup> Fdim |

| <sup>V7/V</sup> Bbdim | <sup>V7/V</sup> C#dim |

**Sol menor** || <sup>Vm</sup> Dm | <sup>Im</sup> Gm | <sup>Vm</sup> Dm | <sup>V7/V</sup> A7 | <sup>V7</sup> D7 ||

## APÊNDICE E – Transcrição de *Viola Nordestina*

### Viola Nordestina

*Afinação: Natural*

Transcrição: Pedro Cury

Heraldo do Monte

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of six systems of music, each starting with a measure number. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments. Circled numbers (1, 2, 3, 4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Small 'v' marks above notes indicate accents. The score ends with a double bar line.

System 1 (measures 1-6): Starts with a circled '1' above the first note. Measure 6 ends with a circled '4' below the staff.

System 2 (measures 7-12): Measure 7 starts with a circled '7' above the staff.

System 3 (measures 13-19): Measure 13 starts with a circled '13' above the staff. Measures 18-19 have 'v' marks above the notes.

System 4 (measures 20-27): Measure 20 starts with a circled '20' above the staff. Measure 21 has a 'v' mark above the first note.

System 5 (measures 28-34): Measure 28 starts with a circled '28' above the staff. Measure 30 has a circled '2' below the staff. Measures 33-34 have circled '3's above the notes.

System 6 (measures 35-41): Measure 35 starts with a circled '35' above the staff. Measures 36-37 have circled '3's and '4's above the notes. Measures 38-39 have circled '1's and '2's above the notes.

2



Musical score for piano, measures 89-134. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The melody includes various ornaments such as trills and grace notes. Measure numbers 89, 96, 103, 110, 118, 126, and 134 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. A trill symbol (wavy line) is present in measures 118, 126, and 134. A fermata is placed over the final note of measure 134.



4



## APÊNDICE F - Transcrição de *Luzeiro*

### Luzeiro

*Afinação: Cebolão em Mi*

Transcrição: Pedro Cury

Almir Sater

C5 ————— C1 —————

pppi      i      ppppi

pppi

*Ral.*

p

pippippippip      pippippippip

gliss.

pippippippip      pippippippip

2

Vi. 23 <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>②</sup>

Vi. 25 <sup>④</sup> <sup>②</sup>

Vi. 27 *gliss.*

Vi. 29 *gliss.*

Vi. 31

Vi. 33 <sup>④</sup> <sup>④</sup>

Vi. 36 <sup>③</sup> <sup>③</sup> <sup>③</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>④</sup> <sup>③</sup>

Vi. 39 <sup>③</sup>

41

Vi.

p i p p i p m p i m p i p m p i p p i

44

Vi.

m p i m p i p m p i p p i

46

Vi.

48

Vi.

m p i p p i

50

Vi.

52

Vi.

54

Vi.

p i p p p

4

57  
Vi. *i p p i p p i p p m p i p m p i p m p*

59  
Vi. *i p p i p i p i p i p i p*

61  
Vi.

64  
Vi.

67  
Vi.

70  
Vi.

74  
Vi.

77  
Vi.

80  
Vi.

83  
Vi.

86  
Vi.

88  
Vi.

90  
Vi.

92  
Vi.

6

94

Vi.

gliss.

gliss.

gliss.

p i p a p i p a

97

Vi.

gliss.

gliss.

p i p p i

101

Vi.

gliss.

gliss.

gliss.

105

Vi.

gliss.

109

Vi.

113

Vi.

p

p

119

Vi.

gliss.

i (com a parte traseira da unha)

123  
Vi. 

127  
Vi. 

132  
Vi. 

136  
Vi. 

140  
Vi. 

144  
Vi. 

147  
Vi. 



8

150

Vi. 

152

Vi. 

155

Vi. 

m p i m p i p m p i p p i m p i m p i p m p i p p i

157

Vi. 

159

Vi. 

m p i p p i

162

Vi. 

164

Vi. 

166

Vi.

p

169

Vi.

175

Vi.

180

Vi.

*Harm. XII*

183

Vi.

*Harm. XII      Harm. XII      Harm. XII      Harm. XII*

186

Vi.

## APENDICE G – Transcrição de *A Força do Boi*

### A Força do Boi

*Afinação: Cebolão em Mi*

Digitalização: Pedro Cury

Ivan Vilela

The musical score is arranged in two systems, each containing two staves. The top staff of each system is for the guitar (Vi.), and the bottom staff is for the double bass (Vi.).

- System 1 (Measures 1-8):** The guitar part begins with a dynamic marking 'p' and a sequence of eighth notes with triplets. Fingerings 1, 2, and 3 are indicated. The double bass part plays a steady accompaniment of eighth notes.
- System 2 (Measures 9-16):** The guitar part continues with similar rhythmic patterns and fingerings. The double bass part continues its accompaniment.
- System 3 (Measures 17-24):** The guitar part concludes with the same rhythmic motifs. The double bass part features some chordal changes and rests.

2

25

Vi.

29

Vi.

33

Vi.

37

Vi.

41

Vi.

45

Vi.

49

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

53

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

57

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

61

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

66

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

71

Vi.

3 3 3 3 3 3 3 3

4

76

Vi.

80

Vi.

84

Vi.

88

Vi.

p i p a p

92

Vi.

96

Vi.

Vi. 99

Vi. 104

Vi. 108

Vi. 112

Vi. 116

Vi. 120

6

124

Vi.

128

Vi.

132

Vi.

136

Vi.

140

Vi.

144

Vi.



148

Vi.

3 3 3 3

3 3 3 3

152

Vi.

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

③ ⑤ ② ④ ③

156

Vi.

3 3 6 3

3 3 6 3

3 3 3 3

3 3 3 3

7 3

160

Vi.

①

3 3 3 3

③ ④

3 3 3 3

164

Vi.

3 3 3 3

3 3 3 3

168

Vi.

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

↑ ↓ ↑ ↓

8

172

Vi.

176

Vi.

180

Vi.

184

Vi.

188

Vi.

192

Vi.

196

Vi.

200

Vi.

204

Vi.

208

Vi.

212

Vi.

216

Vi.

