

RENATO CARDINALI PEDRO

**UMA ORQUESTRA DE VIOLA CAIPIRA DO MUNICÍPIO DE
SÃO CARLOS**

Campinas
2013



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RENATO CARDINALI PEDRO

UMA ORQUESTRA DE VIOLA CAIPIRA DO MUNICÍPIO DE SÃO CARLOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Renato Cardinali
Pedro, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P343o Pedro, Renato Cardinali, 1981-
Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos / Renato Cardinali
Pedro. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Orquestras. 2. Viola caipira. 3. Música sertaneja. 4. Cultura popular. I. Zan,
José Roberto, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A brazilian ten-string guitar orchestra from the city of São Carlos

Palavras-chave em inglês:

Orchestra
Brazilian ten-string guitar
Brazilian Country music
Popular culture

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan [Orientador]
Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder

Data de defesa: 30-08-2013

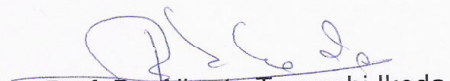
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

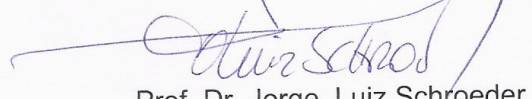
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Renato Cardinali Pedro - RA 114522 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente



Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

*Aos violeiros da Orquestra Amigos Violeiros
de São Carlos, pelo convívio e aprendizado.
A minha família por todo apoio e carinho.
A Graziela companheira de todas as horas.*

AGRADECIMENTOS

À Graziela pelo amor, compreensão, apoio, incentivo, carinho, descobertas, discussões teóricas, sugestões preciosas, trocas e primeiras leituras. Muito obrigado!

À minha família pelo incentivo, carinho e apoio durante todos estes anos.

Aos integrantes da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos, pelo aprendizado, convívio, acolhimento, respeito. Por abrirem suas casas e memórias e me possibilitarem conhecer um pouco mais sobre suas.

Aos companheiros do Rochedo de Ouro, por todos estes anos e sonhos, desencantos, lutas e aprendizados! Em especial a família Souza Simões e ao Gordo.

Aos amigos pelo apoio durante estes anos e por compreenderem minhas ausências e angústias durante este processo: Caio Dias por me acolher em Campinas e pelas discussões acaloradas sobre a vida, a Arte e a Educação Musical. A família Del Monaco pelo apoio em especial à Andrés. Aos amigos Flávio, Flavinha, Mariel, Flora, Nadia, Lua, Fernando Galizia, Zé Artur e Lúcia, Jean Peres, Guga Santos, Chinela Baixa, Paulão, Batata, Lucas Coloccini pelo apoio e torcida. A Larissa por me ensinar os desafios do Finale. Aos integrantes e agregados do Kooperi. Ao Rainer Miranda pelas discussões acaloradas sobre nossa companheira a viola. À Saulo Dias pelas leituras, conselhos e ensinamentos na última etapa deste trabalho. E outros músicos, violeiros, pesquisadores e amigos que tenha me esquecido e direta ou indiretamente tenham contribuído nesta caminhada.

Ao Adélio por suas palavras acolheras em momentos preciosos deste trabalho.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

Aos Professores Alberto T. Ikeda e Jorge L. Schroeder, por aceitarem participar da banca e contribuírem com esse trabalho.

Ao professor José Roberto Zan, por aceitar orientar essa pesquisa e realizá-la com orientação atenciosa, paciência e compromisso. Muito Obrigado!

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa.

"Ode a Viola"

*Eu amo tanto a viola
Que chego a ser extravagante
Drumo cum ela abraçado
Pra ter sonhos delirantes*

*Inté fiz um juramento
Invocando o bão Jesus
Pra quando eu morrê, a viola
Seja feita minha cruz*

*Uma cruz leve e transada
De cor branca e amarela
Pra modi o vento batendo
Repicá nas cordas dela*

*E se eu tivé permissão
Deu escuitá os seus gemido,
Que eu possa cantá com ela
Num dueto comovido*

*Cunvidando os "violero"
Pra cantá nossas mazelas
Ponteando tudo junto
Numa orquestração singela,
Pois se uma viola é bonito,
Que dirá um montão delas.*

Rolando Boldrin

RESUMO

Este trabalho é resultado da pesquisa realizada sobre a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos, uma formação musical de caráter social sem fins lucrativos, que se dedica à prática da viola caipira. O enfoque principal foi investigar como o envolvimento com a Orquestra ativa aspectos de identificação destes sujeitos com a cultura caipira e a música sertaneja. Para tanto, utilizamos os métodos etnográficos e etnomusicológico que busca compreender os sentidos das ações dos sujeitos envolvidos nessa formação musical, suas representações e prática musical. Os procedimentos realizados para a coleta dos dados foram observações participantes dos ensaios e apresentações do grupo, registradas em caderno de campo, entrevistas e gravações de áudio e vídeo. Além disso, abordamos aspectos históricos da viola, da cultura caipira, do segmento musical sertanejo, bem como da formação e desenvolvimento da Orquestra. A partir das análises dos dados, foi identificado como o envolvimento dos integrantes com o grupo e com sua prática musical ativa aspectos de identificação destes sujeitos com o que consideram ser a cultura caipira.

Palavras chaves: Orquestra de Viola Caipira, Música Caipira, Música Sertaneja, Cultura Popular.

ABSTRACT

This work is the result of the research conducted on the Orchestra Amigos Violeiros of São Carlos. A non-profit and social musical formation dedicated to the practice of Brazilian ten-string guitar. The main focus was to investigate how the involvement with the Orchestra activates identification aspects of these subjects with the caipira culture and Brazilian country music. Therefore, it was used ethnographic and ethnomusicological methods that seeks to understand the meanings behind the actions of those involved with the musical formation, its representations and musical practice. The procedures carried out for data collection were participant observation of rehearsals and performances of the group, recorded in the field notebook, interviews and audio and video recordings. Besides, it was discussed historical aspects of the viola, the caipira culture, the Brazilian country musical segment as well as the formation and development of the Orchestra. From the data analysis, it was identified how the involvement of the members in the group and their musical practice activates identification aspects of these subjects with what they consider to be the caipira culture.

KEYWORDS: Orchestra Brazilian Ten-String Guitar, Rural Music, Brazilian Country Music, Popular Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Objeto da Pesquisa	2
2. Objetivos	4
3. Metodologia	4
CAPÍTULO 1. Apontamentos Sobre a História da Viola.	11
1.1. Origens, difusão e transformações da viola	11
1.2. A Viola no Brasil	16
1.2.1 Família Real Portuguesa e Relatos sobre a Viola	21
1.2.2. Violas, Violão e Piano no Brasil	23
1.2.3. Do Urbano para o Rural: A Viola do Caipira	24
1.2.4. Os Caipiras	25
1.2.5. Viola Caipira e os Folcloristas	30
1.2.6. Lendas e mitos sobre a viola caipira	35
CAPÍTULO 2. Música Sertaneja no Século XX	37
2.1. Formação do Segmento Musical Sertanejo	37
2.2. Aspectos da Música Sertaneja	44
2.3. Influências e Inovações na Música Sertaneja	49
2.4. As Violas na MPB e Música Clássica	52
2.5. Música Sertaneja e Suas Vertentes	55
2.6. Retomada da Viola Caipira e o Movimento Raiz	61
CAPÍTULO 3. As Orquestras de Viola Caipira	67
3.1. Surgimento e Organização das Orquestras de Viola Caipira	67
3.2. Professores Violeiros	77
3.3. Relações Internas e Externa nas Orquestras de Viola Caipira	80
CAPÍTULO 4. A Orquestra Amigos Violeiros	85
4.1. Regente	86
4.2. Formação Cultural e Manutenção do Grupo	92
4.3. Os integrantes	94

4.3.1. Características Socioeconômicas	95
4.3.2 A Origem dos Integrantes	97
4.3.3. Contato com a Música Sertaneja	100
4.3.4. Ensino e Aprendizagem da Viola Caipira no Interior da Orquestra	103
4.3.5. Os Integrantes na Orquestra	108
CAPÍTULO 5. Aspectos Musicais	111
5.1. Instrumentação e Afinação	111
5.2. Repertório	114
5.3. Apostila de Repertório	123
5.4. O Canto	126
5.5. Ensaio	127
5.6. Apresentações	129
5.7. Arranjos e Diversidades Musicais.	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERENCIAS	139
ANEXOS	151
ANEXOS 1: Afinações recolhidas por Luis Heitor Correa de Azevedo, 1943	151
ANEXOS 2: Afinações recolhidas por Alceu Maynad de Araújo, 1964	153
ANEXOS 3: Afinações recolhidas por Rossini Tavares de Lima, Kilza Setti e Laura Della Monica, Marina de Andrade Marconi Lima em 1960.	155
ANEXOS 4: Afinações recolhidas por Roberto Corrêa, 2000	157
ANEXOS 5: CD - Orquestras de Violas “Amigos Violeiros de São Carlos”	158
APÊNDICES	159
APÊNDICE 1: Roteiro entrevista - Professora Neide Rodrigues Gomes	159
APÊNDICE 2: Roteiro entrevista – Rui Torneze	160
APÊNDICE 3: Roteiro da entrevista com os participantes completo	161
APÊNDICE 4: Roteiro da entrevista com os participantes dados socioeconômicos.	163
APÊNDICE 5: Roteiro da entrevista com Regente	164
APÊNDICE 6: Repertório da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos	166

APÊNDICE 7: Transcrição O Menino da Porteira arranjo OAVSC	173
APÊNDICE 8: Transcrição Trenzinho do Caipira – Arranjo OAVSC	174
APÊNDICE 9: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	177

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa e contra capa do CD comercializado pela Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos.	94
Figura 2: Afinação de Mi Bemol Maior (Eb)	112
Figura 3: Exemplo de leitura musical e da tablatura da Orquestra Amigos Violeiros	124
Figura. 4: Tablatura da introdução de “Menino da Porteira” utilizada pela Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos..	125
Figura 5. Palco Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos	131
Figura 6: Variações do Ritmo do Cururu	133
Figura 7. Nota pedal em Trenzinho do caipira.	135
Figura 8. Melodia Trenzinho do Caipira em dueto	136

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de São Paulo	69
Quadro 2 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Minas Gerais	71
Quadro 3 – Orquestras de Viola Caipira no Estado do Mato Grosso do Sul	72
Quadro 4 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Mato Grosso	72
Quadro 5 – Orquestras de Viola Caipira no Estado do Paraná	72
Quadro 6 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Santa Catarina	73
Quadro 7 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Goiás	73
Quadro 8 – Orquestras de Viola Caipira no Estado do Rio Grande do Sul	73
Quadro 9 – Orquestras de Viola Caipira no Distrito Federal	73
Quadro 10 - Orquestras de viola dividida por estado e ano de formação	74
Quadro 11 - Profissão dos Integrantes	95
Quadro 12 - Renda mensal dos Integrantes.	95
Quadro 13 - Faixa etária dos integrantes	96
Quadro 14 – Afinação da viola caipira na OAVSC	111
Quadro 15 – Intérpretes com a maior quantidade de músicas no repertório da Orquestra.	115
Quadro 16 – Quantidade de músicas nos diferentes ritmos ou toques	119

LISTA DE SIGLAS

SIGLAS	NOME
OAVSC	Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos
SESC	Serviço Social do Comércio
SENAR	Serviço Nacional de Aprendizagem Rural
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado da pesquisa desenvolvida junto à *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* (OAVSC).

No capítulo I, a partir da leitura de diversos autores, apresentamos apontamentos sobre a viola desde suas origens na península Ibéria, passando por sua chegada ao Brasil com os colonizadores no século XVI, até sua evolução, difusão e retomada nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

No capítulo II, discutiremos sobre a formação e consolidação do segmento musical sertanejo vinculado ao desenvolvimento da indústria fonográfica e da radiofonia ao longo do século XX, período marcado pelo processo de urbanização e industrialização do país.

O capítulo III é dedicado a compreensão do surgimento e disseminação das orquestras de viola caipira no Brasil, em especial no centro-sul. Apresentamos os fatores que contribuíram para a formação destes agrupamentos, a maneira como se organizam e suas respectivas localizações.

No capítulo IV, apresentamos a Orquestra de Viola Amigos Violeiros de São Carlos, destacando sua formação, suas relações com instituições públicas e privadas e o perfil dos participantes, destacando faixa etária, sexo, classe socioeconômica, o primeiro contato com a música sertaneja e as preferências musicais.

O capítulo V, apresenta os aspectos musicais do grupo: local de ensaio, instrumentação e afinação dos instrumentos utilizados na orquestra, repertório, apostila de repertório, canto e arranjos. Ainda neste capítulo, apresentamos os modos de execução da viola caipira e aspectos sobre a sonoridade do grupo.

1. OBJETO DA PESQUISA

Nas últimas décadas, surgiram dezenas de agrupamentos musicais dedicados à prática da viola caipira especialmente nos estados do centro-sul¹ do país. Esses agrupamentos reúnem homens e mulheres com características distintas quanto à origem socioeconômica, nível de escolaridade e faixa etária. As formações conhecidas como orquestras de viola caipira, ao mesmo tempo em que organizam repertórios musicais associados a esse instrumento, são também espaços de educação musical e interação social entre seus participantes, mobilizando aspectos da memória da cultura caipira e da música sertaneja.

O primeiro levantamento quantitativo das orquestras de viola caipira no Brasil foi realizado por Dias (2010) que localizou noventa e quatro (94) grupos. Durante a nossa pesquisa, verificamos e atualizamos esses dados e identificamos aproximadamente² cento de vinte e duas (122) orquestras de viola caipira. São Paulo é o estado que possui o maior número desses agrupamentos, onde foram identificados aproximadamente oitenta e um (81) grupos. O crescimento recente de atividades culturais em torno da viola caipira e o aumento dessas formações musicais refletem, provavelmente, a valorização recente desse instrumento que historicamente foi associado a práticas musicais tradicionais no Brasil.

As orquestras, em sua maioria, praticam o repertório da música sertaneja. Dentre suas atividades, destacam-se o ensino da viola caipira realizado por professores violeiros por meio de cursos oferecidos em formato de oficinas, utilizando-se da metodologia do ensino coletivo. A prática coletiva e a quantidade de alunos em torno desses professores podem ser consideradas elementos facilitadores para a formação das orquestras de viola (DIAS, 2010).

Grande parte das orquestras de viola se identifica pelo nome de suas cidades ou região geográfica, sendo que algumas recebem apoio municipal como local de ensaio, alimentação, transporte, salário dos regentes ou integrantes,

¹ O Centro-sul do Brasil corresponde às regiões sul, sudeste e centro-oeste.

² Esse valor é aproximado já que não podemos afirmar que só existam esses grupos em atuação no momento.

uniformes e outros benefícios. Durante a pesquisa, identificamos que alguns governos municipais justificam o investimento nas orquestras de viola, pois elas valorizam, representam e mantêm a cultura caipira no município e na região.

O caminho para a formação da *Orquestra de Viola Amigos Violeiros de São Carlos* (OAVSC)³, nosso objeto de estudo, seguiu a mesma trajetória de outras orquestras de viola do estado de São Paulo. O grupo teve origem no ano de 2003, a partir de cursos periódicos de iniciação à viola caipira oferecidos pelo músico Antonio Carlos Dovigo, conhecido com Kaia. Além de músico, sua atividade profissional principal é lecionar matemática na rede estadual de ensino de São Paulo, na cidade de São Carlos. Atualmente, o grupo é composto, em média, por trinta (30) pessoas, a maioria do sexo masculino com uma ampla variedade etária, de níveis de escolaridade, socioeconômicos e de conhecimentos musicais.

A formação instrumental do grupo é de violas caipiras, separadas em solistas e base ou acompanhamento harmônico, dois violões, um contrabaixo elétrico, percussão e cantores. O grupo pratica o repertório sertanejo e se apresenta na cidade de São Carlos e região atendendo a convites de secretarias municipais de cultura, igrejas, entidades não governamentais, instituições públicas e privadas, sindicatos, entre outros.

Cabe ressaltar que o grupo sancarlense não recebe nenhum tipo de auxílio por parte do poder público municipal. A manutenção do grupo é feita por doações de pessoas físicas, vendas de CD's gravados pelo próprio grupo, cachês das apresentações e uma pequena taxa mensal paga pelos participantes para manutenção da Orquestra.

³ Quando nos referirmos a Orquestra de Viola Amigos Violeiros de São Carlos, utilizaremos o termo "*Orquestra*" com letra maiúscula em itálico ou a abreviação "OAVSC".

1. OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivos estudar como ocorre a identificação dos integrantes com a *Orquestra*; compreender o que move esses sujeitos a participarem do grupo; identificar os sentidos explícitos e implícitos atribuídos por seus integrantes ao trabalho nessa formação musical; investigar até que ponto o envolvimento com a *Orquestra* ativa aspectos da memória e de identificação desses sujeitos com a cultura caipira e a música sertaneja.

2. METODOLOGIA

Para compreender nosso objeto de pesquisa, elaboramos o seguinte procedimento metodológico:

- Estudo sobre a historiografia da viola caipira: suas origens, seu desenvolvimento no Brasil e usos na atualidade;
- Levantamento sobre a quantidade e a localidade das orquestras de viola caipira no Brasil, os trabalhos publicados sobre o tema e informações contidas nos sites das orquestras na internet;
- Estudo de obras ligadas ao campo da etnomusicologia para a definição de parâmetros teóricos e metodológicos para a realização do trabalho de campo e análise dos dados;
- Levantamento de informações sobre o histórico da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* tais como: ano de formação, parcerias e convênios com órgãos públicos e/ou privados, divulgação e reportagens em jornais e revistas sobre o grupo, gravações de programas de rádio onde o grupo se apresentou;
- Elaboração previa de um questionário para obter os seguintes dados dos participantes da orquestra de viola: faixa etária, sexo, conhecimento musical anteriores e posteriores à inserção na OAVSC;

- Listagem das músicas tocadas no grupo na qual constam a quantidade de músicas, os ritmos, os compositores e intérpretes que aparecem com maior frequência no repertório do grupo.

Entendemos a prática musical da *Orquestra* como uma prática cultural mais ampla, o que justifica o uso da etnomusicologia como referencial teórico e metodológico em nosso trabalho. Segundo Merriam (1964 e 1977 *apud* PINTO, 2001 p.225) a etnomusicologia é entendida como “o estudo da música como cultura⁴”. Para esse autor, a música é um meio de interação social, um comportamento apreendido que possibilita uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo (*Ibid.* p. 224-225). Para compreendê-la, é necessário identificá-la como um componente da cultura. Já a noção de cultura da qual nos aproximamos corresponde ao comportamento humano visto como uma “teia de significados a qual o homem teceu” (GEERTZ, 2008, 15) dentro de um determinado grupo ou contexto cultural.

Mukuna (2008) nos auxilia a compreender os objetivos da pesquisa em etnomusicológica.

A música é seu objeto e não seu objetivo. Portanto, a atenção dos etnomusicólogos deve incluir, mas não se limitar ao entendimento da estrutura física da expressão musical. Estes devem se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical. (MUKUNA; 2008, pg. 15)

Para entender o fenômeno cultural que influencia o comportamento e a prática musical da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, compreendemos a etnomusicologia como um campo de pesquisa interdisciplinar, composta a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a lingüística e a etnografia, entre outras (MUKUNA, 2008, p. 14). Para alcançar os objetivos desta pesquisa, optamos pela abordagem etnográfica proposta por Geertz (2008). Essa abordagem é entendida pelo autor como uma

⁴ Merriam caracterizou a pesquisa etnomusicológica como “*the study of music in culture*” para, na década seguinte, acentuar ainda mais o paradigma cultural, definindo a área de pesquisa como “*the study of music as culture*” (MERRIAM, 1964 e 1977 *apud* PINTO, 2001 p.225)

“descrição densa” (*ibid.* p.20) que não significa apenas registrar e apresentar os acontecimentos, mas a interpretação desses fatos e a compreensão dos seus significados. Para realização da descrição densa, o autor propõe como instrumento de coleta de dados um diário de campo. No nosso caso, o diário foi elaborado durante os ensaios e apresentações do grupo.

Para a realização da descrição densa, apoiamo-nos na observação participante, isto é, quando o pesquisador está inserido no grupo a ser estudado, identificado não apenas como um observador passivo. Nesse caso, o pesquisador⁵ participa dos ensaios e acompanha o grupo durante as apresentações. Tiago de Oliveira Pinto (2001), ao mencionar o trabalho de Mantle Hood, destaca a importância da participação musical durante o trabalho etnomusicológico.

A participação musical como estratégia de pesquisa de campo, tocando um instrumento, cantando ou dançando, foi recomendada por Mantle Hood. Para ele, as propriedades musicais, as suas regras, a percepção de padrões específicos ou os critérios que definem toques podem melhor ser estudados através da prática musical (HOOD, 1963 *apud* PINTO, 2010 p.256).

Dessa forma, a observação participante colabora com o trabalho etnográfico e auxilia na geração de reciprocidade entre pesquisador e os sujeitos da pesquisa. Além disso, a inserção do pesquisador na prática musical contribui na percepção sonora do grupo, observando como se definem suas regras de execução, movimentos realizados em cada toque⁶, comunicações de regência, dificuldades de execução, “levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro” (PINTO, 2010 p.258).

Embora a observação participante seja importante, compreendemos também que durante o trabalho de campo podem ocorrer diferenças “entre o praticamente intraduzível de sua experiência [do pesquisador] e uma linguagem

⁵ O pesquisador participa da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos desde 2009.

⁶ Segundo PINTO (2008 p.25): “No meio dos violeiros, “repicado” é uma denominação genérica para “toque”, “ponteio” ou “batida” de viola, termos que equivalem à maneira específica de se tanger as cordas dependendo do gênero tocado.”

de consenso geral no momento de comunicar o que se viveu em campo (PINTO, 2001, p 256). Diante disso, o mesmo autor sugere, com base em Chernoff (1979), a necessidade de um trabalho, por parte do pesquisador, em que retrata tanto a realidade presenciada quanto a realidade de seu próprio ponto de vista (*ibid*, 2001). Durante a observação participante pode haver um olhar, por parte do pesquisador, sobre a realidade de forma enviesada, ou seja, carregada apenas pelo olhar do pesquisador, por isso, a opção por complementar a pesquisa com as entrevistas dos integrantes e do regente da *Orquestra* a fim de não limitar a coleta de dados apenas ao diário de campo.

Tendo em vista a complementação das informações colhidas durante a observação participante, por meio do registro no diário de campo, utilizamos também a entrevista reflexiva semiestruturada. A entrevista é chamada de reflexiva quando ocorre a interação entre pesquisador e sujeitos da pesquisa como um componente essencial na produção do conhecimento. Nesse caso, um influencia o outro no momento da entrevista, re-elaborando o pensamento sobre si e/ou da situação social vivida por ambos (SZYMANSKI, 2002). A entrevista semi estruturada se caracteriza pelo levantamento de informações prévias sobre o tema, informações que geram um roteiro de perguntas pré-determinadas pelo pesquisador com o intuito de colher informações sobre os pontos principais elencados a partir do referencial teórico. Esse roteiro não é estático, ou seja, a ordem das perguntas pode ser alterada em função das respostas, além da possibilidade de novas perguntas serem incluídas no decorrer da entrevista. As entrevistas realizadas nesta pesquisa foram gravadas e posteriormente transcritas na íntegra, categorizadas e analisadas para o texto da dissertação. Foram realizadas vinte e seis entrevistas (26) com os integrantes da *Orquestra* e uma com o regente do grupo. A intenção, com as entrevistas, foi identificar como os participantes, ao relatarem sobre suas vidas e participação no grupo, atribuem sentidos e significados à prática musical da OAVSC e, também, como são ativados os aspectos da memória musical sertaneja e da cultura caipira durante essa prática.

Acrescentamos aos instrumentos de coleta de dados os recursos de gravação em áudio e vídeos dos ensaios e apresentações do grupo como propõe Pinto (2001).

Tecnicamente falando, a pesquisa musical de campo requer um equipamento básico que possibilita o investigador a captar sons e a fixar imagens para a avaliação e análise posteriores. Além disso, estes sons e imagens gravados servem de material para arquivos e, quando devidamente acompanhados de documentação, para estudos futuros. (PINTO; 2001, p. 251)

A captação dos sons e imagens foi de grande importância para a pesquisa, pois possibilitou um recurso a mais de recolhimento, interpretação e, principalmente, de análise da prática musical da *Orquestra de Viola Amigos Violeiros*.

A análise da prática musical do grupo baseou-se “na etnografia da música” proposta por Seeger (2008):

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música[...] mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. **A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música.** Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008 p. 239) [destaques meus]

Para o autor Jorge L. R. Vasconcelos (2010), a transcrição analítica, como uma descrição detalhada dos eventos musicais proposta por Seeger (2008) aproxima-se da descrição densa de Geertz (2008). Ao realizarmos a descrição do fazer musical da *Orquestra*, “além do registro dos sons” (SEEGER, 2008 P.239), nos direcionamos “para como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais” (Ibid) e, por isso, nos aproximamos, segundo Vasconcelos (2010), da descrição densa geertziana, que

pressupõe uma interpretação analítica das ações simbólicas dos indivíduos inseridos em determinado grupo social. Fazendo uma analogia destas ações simbólicas individuais com a OAVSC, nossa intenção é compreender os sentidos e significados sociais, musicais e sonoros presentes quando o grupo se apresenta, escolhe seu repertório para apresentações, cantam e, também, como tocam viola caipira. Vasconcelos (2010) compreende que dessa forma o pesquisador, ao associar estas duas propostas metodológicas, gera:

Pelo menos dois níveis de “textos de referência”: um que fixe o fluxo do discurso social e outro que fixe o fluxo do discurso das sonoridades em forma que possam ser estudadas e compartilhadas. Espera-se que ambos, respectivamente descrição e transcrição, sejam integrados num texto de referência maior, numa forma pesquisável de “**transcrição densa**”. (VASCONCELOS, 2010 p. 113)

O “texto de referência” sobre o “fluxo do discurso das sonoridades” colabora para a compreensão do fenômeno musical da *Orquestra*, apresentando as especificidades sonoras do grupo, técnicas de execução dos integrantes, possíveis relações culturais relativas à execução da viola caipira entre outros. Para demonstração destas particularidades técnicas de execução do instrumento, a transcrição musical em partitura convencional das músicas presentes no repertório da *Orquestra* e as diferentes técnicas utilizadas por seus integrantes se fazem necessárias.

Entendemos, por sua vez, que a fixação de um evento musical em notação gráfica é apenas um recorte, uma representação da realidade musical estudada e que não representa os detalhes, nuances e especificidades do fazer musical (VASCONCELOS, 2010 p.101). Mesmo sendo uma representação gráfica das sonoridades, a escolha da partitura convencional neste trabalho se deu devido:

Suas condições de legibilidade, possibilidade de diálogo, troca de informações: por ser um sistema já estabelecido e conhecido, com uma disposição espacial que permite uma leitura sincrônica e diacrônica de elementos e a possibilidade de expandir essa leitura a elementos rituais,

tendo o fluxo e as simultaneidades da música como base.
(VASCONCELOS, 2010 p.106)

Assim, as nuances e as técnicas de execução pertinentes à viola caipira não contempladas pela notação musical convencional foram incluídas graficamente na partitura convencional e foram complementadas pelos texto de referência. Tanto a transcrição musical como o texto de referência não são uma finalidade em si, mas uma ferramenta de organização do material (*ibid.* 2010 p.105) com a finalidade de estudar sonoridades presentes no grupo e, também, gerar reflexões, análises e diálogos com a realidade apresentada ao pesquisador.

Para a representação, descrição e comunicação das particularidades, nuances e características intrínsecas à viola caipira, e para os toques e técnicas utilizados pela *Orquestra*, faz-se necessário a organização de um conjunto de conceitos e ferramentas particulares ao universo do instrumento encontrados na música sertaneja. Essas nomenclaturas ligadas aos toques e técnicas da viola caipira já existem no universo dos integrantes da *Orquestra*, cabendo a nós organizá-las e representá-las através de símbolos e explicações para uma descrição mais completa. Nesta tarefa, apoiamo-nos na bibliografia já existente, especialmente as obras que se apresentam sob a forma de métodos e manuais de ensino da viola caipira; Araújo (1998, 2003, 2004, 2011), Braz da Viola (1999), Corrêa (2000), partituras escritas para viola caipira Deghi (2001) e trabalhos acadêmicos relacionados à viola caipira que se utilizam dessas ferramentas Vilela (1999), Pinto (2008), Pereira (2011) e Garcia (2011).

CAPÍTULO 1. APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA VIOLA

Este capítulo aborda primeiramente as origens e usos da viola no continente europeu, sua chegada em terras brasileiras pelas mãos dos colonizadores portugueses, e sua posterior difusão em território brasileiro. Discorreremos ainda como a chegada da Família Real Portuguesa provocou diversas transformações sociais e culturais no país. Apresentamos como a viola de arame passou a ser associada aos moradores do meio rural chamados de caipiras. Na sequência, expusemos como ocorreu a formação dos caipiras na região centro sul, seus estudiosos e a relação entre essa população e o instrumento que passou a ser chamado de viola caipira e analisamos os estudos realizados pelos folcloristas, em meados do século XX, sobre o instrumento e as manifestações musicais dos caipiras. Por fim, apresentamos os mitos e lendas relacionadas à viola caipira e como ainda estão presentes na atualidade.

1.1. ORIGENS, DIFUSÃO E TRANSFORMAÇÕES DA VIOLA

Diferentes pesquisadores⁷ trazem informações sobre a origem da viola caipira na Península Ibérica. Ivan Vilela (2010) faz menção ao *oud*, alaúde árabe de cinco ordens⁸ (cordas duplas ou triplas), característica essa que foi mantida na viola. Durante as invasões árabes na península ibérica, os mouros trouxeram diferentes instrumentos musicais entre eles os cordofones de cordas dedilhadas. Esses cordofones, durante o processo de difusão na península ibérica, foram modificados e adquiriram novas características. Oliveira (2000) comenta que essas guitarras, de origem árabe-persa, receberam diferentes denominações em

⁷ Os pesquisadores consultados serão apresentados no decorrer deste capítulo.

⁸ Ordens referem-se à distribuição das cordas no braço do instrumento, as cordas são separadas por sub-grupos, estes subgrupos são chamados pelos pesquisadores de ordens. Essa característica independe do número total de cordas do instrumento, podendo cada ordem agrupar uma, duas ou três cordas, em uníssono ou oitavas. (PINTO, 2008 p. 14)

cada país: guitarra (Espanha e Portugal), *guiterre* (França), *gittern* (Alemanha) e *chitarra* (Itália), ficando também conhecidas como guitarras latinas⁹. Esses instrumentos foram utilizados para o acompanhamento dos cantos dos menestréis e trovadorescos¹⁰ durante os séc. XII e XIV. As primeiras guitarras latinas, conforme Oliveira (2000), tinham fundo convexo, porém, devido às modificações sofridas ao longo do tempo, receberam fundo chato, paralelo ao tampo, tal como conhecemos atualmente as violas caipiras, violões, bandolins, cavaquinhos e outros.

Na Espanha, as guitarras latinas de fundo chato deram origem à *vihuela* e, em Portugal, à viola de mão¹¹ (VILELA, 2010). José Ramos Tinhorão (1998) nos dá mais detalhes sobre a passagem da guitarra latina utilizada pelos trovadores do séc. XIII, transformada na virada do séc. XIV–XV em *vihuela* espanhola, a mesma viola usada em Portugal.

A velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV- XV na *vihuela* espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres como Gracia de Resende, com seis ordens de cordas, próprias para a execução ponteada, ou dedilhada, que fazia supor para seu uso um estudo de música mais apropriado. (Tinhorão, 1998 p. 27)¹².

⁹ As guitarras latinas possuem a caixa acústica em formato de oito, o que as diferencia da guitarra mourisca de formato oval mais próxima à caixa acústica do alaúde. (CASTRO, 2007)

¹⁰ Mario de Andrade, em *Pequena História da Música* (1987), apresenta os menestréis “Na Europa continental uma espécie de cantores estradeiros, classe rebaixada, vivendo de ciganagem (...). Eram os Histriões (Jograis, Menestréis), tocadores de instrumentos populares como a viela (Fiedel), a rabeca, o Tambor Basco, Flautas, e Cornamusa (flauta). (...) por influxo da quotidianidade musical profana que os menestréis davam à corte e castelos, é o que os nobres, sem nada que fazer, principiaram inventando cantigas também (séc. XI a XIII). Estes foram os Trovadores (Troubadours, Trouvères) de França, e da Alemanha (Minnesaenger), a cujo exemplo se formou o trovadorismo europeu, fixador de línguas, influenciador de música. (ANDRADE, 1987, p. 61 -62)

¹¹ A viola de mão ou vihuela de mano é um instrumento com caixa acústica de tamanho médio, entre o violão e a viola de dez cordas, em formato de oito. Porém menos cinturada. Composta de cinco a sete ordens, afinadas em uníssono, com cordas de tripa.

¹² Em nosso levantamento bibliográfico as nomenclaturas viola, *vihuela* e guitarra, apresentadas pelos pesquisadores, não confirmam as particularidades do instrumento tais como formato, número de cordas e técnicas de execução.

As violas¹³ de mão foram largamente difundidas em Portugal entre os séculos XV e XVI e “com o tempo [tornaram-se] o principal e mais importante instrumento musical do país presentes nos diversos momentos da vida cotidiana” (CAMPOS, 2007 p.23). A viola de mão foi bastante presente em folguedos rurais e de rua ao serviço de amores, devaneios, diversões, folias, serenatas, cantares trovadorescos, jograis, danças, entre outras manifestações (CASTRO, 2007 p. 20). Além dos tocadores, Tinhorão (1998) também localizou os levantamentos estatísticos de Cristóvão de Oliveira, de 1551, e de João Brandão, de 1552, que informam a existência, em Lisboa, de quinze ou dezesseis fabricantes de viola fora outros dez com “*tendas de fazer cordas de viola*” (TINHORÃO, 1998, p.28, grifos do original). O grande número de construtores demonstra a popularidade do instrumento na capital lusitana.

Gil Vicente (1465 — 1536), dramaturgo português que retratou as mudanças sociais do seu tempo, faz diversas citações de seus personagens com a viola, sendo um referencial importante para compreendermos a presença das violas na sociedade urbana e rural portuguesa. No *Auto de Inês Pereira*, por exemplo, a personagem recusa o casamento com o filho de um lavrador rico e pede um noivo que “saiba tanger viola”. Devido à dificuldade de encontrar tal candidato em seu meio, encontra-o na cidade (TINHORÃO, 1998 p. 24-25). O autor ainda observa, neste momento, a dicotomia entre os tocadores do campo, mais vinculados ao velho repertório dos trovadores palacianos, e os tocadores da cidade, mais despachados, vinculados à serenata de sabor popular cantada à viola e voz “requibrada” com ênfase no ritmo. Segundo o autor, a arte de tocar e

¹³ Usaremos o termo “as violas” porque não existia naquele período apenas um único tipo de viola. Havia variações em seu formato, matérias de construção e, principalmente, no número de cordas separadas por quatro cordas simples até a combinação de sete ordens. Ordens é a maneira como as cordas são divididas no instrumento, podendo ser simples – uma corda apenas; duplas ou triplas, assim cada uma destas configurações corresponde a uma ordem, podendo o instrumento ser dividido em diferentes ordens. Dentre as informações levantadas pelos pesquisadores, poucas possuem referências precisas sobre como eram essas violas, o que dificulta a identificação dos instrumentos e sua historiografia. Outro problema encontrado é a confusão de nomenclatura da época, onde alguns autores chamavam os cordofones dedilhados de guitarra e outros o chamavam de vihuela ou viola.

cantar viola com desenvoltura pessoal e domínio seria o símbolo da modernidade e das novas características urbanas na sociedade da época.

Mesmo com esta dicotomia, as violas se difundiram por todo Portugal quinhentista, circulando em diferentes meios sociais, fazendo parte da vida tanto das camadas populares quanto da nobreza lusitana. Porém, quando associadas às camadas humildes da sociedade portuguesa, as violas sofrem críticas das classes mais abastadas. Tinhorão (1998) nos apresenta o relato de D. Francisco Manuel de Melo, em 1650, sobre a perda de prestígio do instrumento quando passou a circular nas camadas populares mais humildes, constituídas por negros e brancos pobres das cidades chamados de patifes (ibid., p 29).

A perda de prestígio do instrumento junto às pessoas de melhor qualificação da cidade, tão baixo descera seu uso na escala social [...] sendo excelente instrumento, bastava saberem-no tanger negros e patifes, para que nenhum homem honrado a pusesse nos peitos (MELO, 1650 *apud* TINHORÃO, 1998 P. 27).

As violas, como veremos ao longo do texto, quando associada às camadas populares, geraram depoimentos que as desqualificaram e também seus instrumentistas. Esse pode ter sido o motivo de documentos relatando os malefícios provocados pela viola ao reino português:

[...] alegando que certas pessoas se serviam do instrumento para, tocando e cantando, mais facilmente roubarem as casas e dormirem com suas mulheres. (CAMPOS, 2007 p.24)

Gisela Nogueira (2008) nos apresenta uma curiosa associação sobre o nome do instrumento e tais atos:

A viola como representação daquilo que é oposição à *moral e aos bons costumes*; o instrumento está vinculado aos atos de *sedução, insídia, roubo e violação*, ou melhor, propicia tais atos (do verbo *violar*) (NOGUEIRA, 2008 p. 71) [grifos do original]

Mesmo sendo um instrumento associado, naquele momento, às camadas humildes da sociedade portuguesa, a viola de mão difundiu-se por todo território lusitano e cada região configurou um tipo de viola com características próprias. Esses instrumentos possuíam pequenas diferenças de formato e afinações, porém, mantiveram como característica única a disposição das cordas por ordens¹⁴. Tinhorão relata sobre os diferentes tipos de viola existentes em Portugal, dizendo que na “verdade eram violas simplificadas, geralmente de quatro ou cinco cordas metálicas¹⁵, que se tocava “rasgado¹⁶”, ou sem dedilhação” (TINHORÃO, 1998, p. 30). As modificações ocorridas na viola de mão, em Portugal, deram origem a adjetivos que as diferenciaram e as caracterizavam por região ou detalhes pertencentes ao instrumento conforme exemplifica Vilela (2010).

No norte, a viola braguesa, no nordeste, a viola amarantina ou de dois corações, no centro, a viola beiroa, mais abaixo, próximo a Lisboa, a viola toeira, e mais ao sul, no Alentejo, a viola campaniça. Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas, na maioria das vezes, mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas. (VILELA, 2010 p. 325).

Eram essas violas ou algumas delas que acompanharam os aventureiros lusitanos no período das grandes navegações. Câmara Cascudo (2012, p.721) observa como ocorreu este processo pelo mundo “o português levou-a [a viola] a todas as regiões coloniais, integrando-a na cultura local”. As práticas culturais portuguesas, tais como o teatro e a dança, eram sempre acompanhados pela música e realizadas dentro das naus durante as viagens. Em um primeiro momento, para entreter a tripulação, ao se chegar às terras novas, tais práticas funcionavam como uma maneira de difundir as tradições, cultos e costumes portugueses na população local (CAMPOS, 2007 p.32).

¹⁴ Conferir nota nº 8.

¹⁵ Sobre o uso de cordas metálicas trataremos a frente.

¹⁶ Rasgado, Rasgueado ou Rasqueado é uma técnica presente ainda hoje para execução da viola que consiste em tocar as cordas em sequência, de cima para baixo ou de baixo para cima, com os dedos indicador, médio e anular, o que enfatiza o caráter rítmico do acompanhamento.

Apresentamos as origens, o desenvolvimento, a difusão e a popularidade dos diferentes tipos de violas em Portugal, sendo estas tocadas tanto no meio urbano quanto no rural, presente em diferentes classes sociais lusitanas. Devido a sua popularidade, o instrumento acompanhou os portugueses durante os processos de colonização. No próximo item, mostraremos como o processo de colonização do território brasileiro, por diversos grupos portugueses, contribuiu para a inserção e difusão do instrumento em terras brasileiras.

1.2. A VIOLA NO BRASIL

No processo de colonização e ocupação do território brasileiro não foi diferente. Os portugueses trouxeram suas violas largamente difundidas em Portugal, e aqui foram amplamente utilizadas em festas com danças, procissões e tragicomédias realizadas pelos jesuítas na catequização dos indígenas. Ikeda (2004) faz referência a estas práticas.

Os padres teriam utilizado algumas danças já praticadas pelos nativos, adaptando-as para, por meio delas, incutir nos índios, principalmente a partir das crianças, os valores religiosos e de vida do catolicismo (ibid. p. 143).

Mario de Andrade (1998) ilustra como os jesuítas introduziam os cultos católicos portugueses e conseqüentemente a viola na cultura local. Para esse autor, o cateretê, dança de origem ameríndia, foi utilizado no primeiro século da colonização pelo Padre Anchieta nas festas católicas em que os índios dançavam e cantavam, com a viola, os textos cristãos escritos em tupi. Referindo-se aos textos de Fernão Cardim, Cascudo (2012 p.721) diz: “A orquestra típica jesuítica era a viola, o pandeiro, o tamboril¹⁷ e a flauta”. Alceu M. Araújo (1964) também faz

¹⁷ Um tipo de membranofone com pele dos dois lados, afinado por cordas e percutido com baquetas.

uma breve argumentação de como as práticas populares portuguesas, de cunho religioso, foram introduzidas no Brasil pelos portugueses:

Quando os portugueses aqui chegaram, ao lado do desejo de trabalhar na rude lide de povoar e colonizar as terras cabralinas, trouxeram também algo que encheria os momentos de lazer. As danças e os cantos camponeses, a viola, a rabeca, o adufe, o triângulo, o tarol, o culto a São Gonçalo, as Folias de Reis e do Divino Espírito Santo e os votos de comer e beber na Igreja. (ARAUJO, 1964 p.436)

A partir dessas práticas, as violas começaram a se expandir e se desenvolver em território nacional. A difusão do instrumento para as diferentes regiões brasileiras pode ser associada aos processos migratórios e ao de colonização territorial em diferentes períodos, como as empreitadas dos bandeirantes (IKEDA, 2004)¹⁸, num primeiro momento e, posteriormente com os tropeiros (VILELA, 2010), viajantes e comerciantes. Vale lembrar que, durante esse processo, as violas introduzidas pelos portugueses foram adquirindo particularidades em cada região, realizadas possivelmente por construtores dos instrumentos e instrumentistas, tais como: tamanho, formato, afinação e modos de execução.

No Brasil, as violas se difundiram tal como em Portugal nas mãos de diferentes classes sociais. Muitos são os relatos da utilização da viola como instrumento acompanhador de danças, teatro, comédias e rituais litúrgicos nos primeiros séculos da colonização. Diversos são os relatos sobre a presença da viola em classes abastadas da sociedade brasileira, tais como os inventários, onde aparecem informações sobre os valores atribuídos às violas, seus proprietários e data dos registros, segundo Castanha (2000 *in* CAMPOS 2007). Mario de Andrade também se refere a uma viola avaliada por dois mil réis. Um preço alto para a época (1688), o instrumento teria pertencido ao bandeirante

¹⁸ Segundo Candido (2003 p. 45), os Bandeirantes ocuparam uma área designada como “Paulistânia” nos séculos XVI, XVII e XVIII. Esta área teria sido influenciada culturalmente por eles, e se estendia pelas regiões sudeste, sul e centro-oeste, abrangendo trechos dos atuais de SP, MG, MS, PR, MT e GO. Com a decadência do bandeirantismo, essa região foi ocupada por uma população dispersa, voltadas para a economia de subsistência que foi identificada como caipira. Ainda hoje há de forte influência da cultura caipira e também da viola caipira nesses estados.

Sebastião Paes de Barros. Há também relatos sobre a contratação de um professor de viola por nobres famílias cariocas (CAMPOS, 2007)¹⁹, relatos que nos ajudam a compreender a importância desempenhada pela viola na sociedade da época e sua presença na vida urbana desta população.

Outra referência importante para traçarmos uma historiografia da viola no Brasil, mencionada por Tinhorão (1998), refere-se ao poeta barroco Gregório de Matos Guerra (1636 - 1695), conhecido como “Boca do Inferno”, poeta satírico da literatura em língua portuguesa que viveu na Bahia, Portugal e no Recife. Gregório fazia críticas à vida cotidiana da sociedade baiana e portuguesa utilizando-se de coplas, romances, cantigas, chasonetas, normalmente cantadas e acompanhadas pela viola, “que por suas curiosas mãos fizera de cabaço²⁰” (Tinhorão, 1998 p.55).

A viola, neste período, não estaria restrita à classe dos poetas e dos viajantes do começo do séc. XVIII que realizaram diversos relatos sobre a viola presente em diferentes manifestações e ocasiões do cotidiano da sociedade brasileira daquele período. Wagner Campos (2007, p. 36), ao fazer referência à viagem de E. M. Le Gentil de La Barbinais 1718, na obra “Nouveauroyageau tour du monde” (1728), relata sobre a presença da viola na Bahia e da prática de se fazer serenatas, “debaixo das janelas de suas amadas, de viola na mão cantando”. Mais adiante, o mesmo Barbinais faz referência a uma festa de São Gonçalo, presenciada na Bahia, na qual o Marquês de Angeja, o então Vice-Rei do Brasil, seus fidalgos, padres e até mesmo escravos, dançavam de forma tão

¹⁹ Campos, 2007 p. 34. Refere-se ao autor Pedro Taques de Almeida Paes Leme, no livro “Nobiliarchia Paulistana”, publicado em São Paulo no ano de 1926, relata sobre a decisão de Salvador Correia de Sá [nobre carioca] em contratar os serviços do pernambucano Francisco Rodrigues Penteado como professor de viola de seus três filhos, no ano de 1648.

²⁰ Cabaço seria a cabaça fruto da cabaceira. Utilizada para a confecção de diversos utensílios como: moringa, potes e como caixa de ressonância de instrumento musical, tais como chocalho, afochê, maraca, xequerê, agbê, kalimba e também em cordofones. Atualmente o artesão Levi Ramiro (Pirajuí-SP) fabrica violas caipiras utilizando-se deste material.

vigorosa, aos gritos de "Viva São Gonçalo,"²¹ acompanhado por música de um conjunto variado de instrumentos incluindo violas (ibid, 2007).

As violas eram bastante difundidas na capital da colônia, ou seja, no meio urbano, podendo ser constada a existência de inúmeros construtores e reparadores do instrumento no Rio de Janeiro setecentista.

Sabe-se da existência de inúmeros construtores e reparadores desse e de outros instrumentos na cidade, todos com comércio regular estabelecido em vários pontos, na Rua da Prainha e Rua das Violas, entre outras, sendo esta última assim denominada devido à grande concentração na mesma de profissionais artesãos construtores e reparadores do instrumento nela estabelecidos. (CAMPOS, 2007, p.38).

Residente no Rio de Janeiro, o poeta e compositor Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o Lereno, mudou-se para Lisboa em 1775. Durante sua estadia em Portugal, era disputado pela corte portuguesa que fazia grande apreço para tê-lo em seus saraus²². Neste período, se consolidou como poeta e compositor influenciando a música da metrópole, com seus versos à viola. Assim, em 1798, publica o livro *Viola de Lereno*, uma coleção de poemas sobre os quais compôs modinhas e lundus as quais recitava à viola. Tinhorão (2004 p. 23), ao mencionar Joaquim Manuel de Macedo no romance *As mulheres de matilha*, 1931, ambientado no Rio de Janeiro de 1763 a 1767, apresenta por quais motivos o lundu era executado à viola e não ao cravo que seria, naquele período, um instrumento nobre: "(...) o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola que é o instrumento do povo"²³. Em Portugal, o lundu, associado a outros gêneros musicais da época, teria influenciado um terceiro gênero musical, o fado, que se tornaria símbolo musical do país. (Tinhorão, 1998 p. 104).

²¹ São Gonçalo, na crença popular brasileira, é considerado o padroeiro dos violeiros, casamentos, e das mulheres de vida fácil (prostitutas).

²² Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira.

Consultado em 26/05/2012 <<http://www.dicionariompb.com.br/domingos-caldas-barbosa>>

²³ Joaquim Manuel de Macedo, *As mulheres de matilha*, 1931, vol. II, p.93-4. A edição original em dois volumes (o 1º de 1870, o 2º de 1872) é de B.I.Garnier, Rio de Janeiro. (apud Tinhorão, 2004 p.23)

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no texto “Violas em Goiás” (1950), escreve sobre a relação da viola de Caldas Barbosa e a viola sertaneja em Goiás:

É evidente que a nossa viola sertaneja permaneceu, nas mãos do povo, como um verdadeiro remanescente da velha viola portuguesa setecentista, a mesma que havia acompanhado as saborosas *modinhas* de Domingos Caldas Barbosa; a autêntica *viola do Lereno*. (AZEVEDO, 1950 p. 294)

Vale lembrar, seguindo uma linha temporal, que um pouco antes da publicação do Livro *Viola de Lereno*, de Caldas Barbosa, Manuel da Paixão Ribeiro, no ano de 1789, publica em Portugal o tratado sobre viola com o título *Nova Arte de Viola: que ensina a tocá-la com fundamento sem mestre*. O tratado²⁴ propõe a ensinar os fundamentos do instrumento sem professor. Outra informação importante apresentada pelo autor é sobre a quantidade de cordas do instrumento e suas divisões que possui cinco ordens e doze cordas, sendo as duas ordens mais graves triplas e as restantes duplas. Registra ainda a preferência pelas cordas de arame ou prata: “*Com as de arame não há observação alguma, porque todas são boas*” (RIBEIRO, 1789, p.4). Argumenta as vantagens de utilizar as cordas de arame em relação às de tripa, pois essas possuem maior durabilidade, superioridade sonora para a execução dos rasgados e de menor custo. A partir deste momento, podemos supor que o uso das cordas de metal na viola de cinco ordens passou a qualificar o instrumento.

Não temos dados consistentes de como ocorreu a consolidação do uso das cordas de arame no instrumento. Nota-se que as transformações ocorridas no instrumento em Portugal, com o tempo, aportavam em território brasileiro. Assim, as cordas de arame passaram a ser uma característica do instrumento, como apresenta no início do século XXI, Roberto Corrêa, no livro “A Arte de Pontear Viola” (2000, p. 29). Nessa obra, o autor sugere a designação “viola de arame”

²⁴ CAMPOS (2007, p. 30) relata a existência de três importantes manuscritos históricos sobre a viola em Portugal, contendo peças musicais para o instrumento: “*Codex Coimbra*”, “*Codex Gulbenkian*” e “*O Livro do Conde de Redondo*”, todos provavelmente do século XVIII.

para qualificar os instrumentos encordoados com cordas metálicas oriundas do popular instrumento português do século XV. Argumenta ainda que, as cordas metálicas têm características comuns às violas encontradas no Brasil, e também, marcam a sonoridade do instrumento.

Finalizando, apresentamos como os jesuítas utilizaram as violas no processo de colonização do território brasileiro e catequização das populações indígenas, fundindo danças ameríndias com cânticos litúrgicos. A partir deste processo, o instrumento difundiu-se através dos diferentes processos migratórios e de ocupação do território brasileiro. Assim, como em Portugal, no Brasil, o instrumento era executado e apreciado por diferentes classes sociais e regiões do país, sendo encontrado tanto na capital da colônia quanto no interior, conforme registraram os viajantes europeus. Trouxemos ainda, como algumas transformações do instrumento em Portugal foram incorporadas no Brasil e contribuíram para caracterizar o instrumento. Em seguida exporemos como a chegada da família real portuguesa modificou os aspectos sociais e culturais brasileiros e consequentemente os aspectos associados à prática musical da viola de arame.

1.2.1 FAMÍLIA REAL PORTUGUESA E RELATOS SOBRE A VIOLA

Com a chegada da família real portuguesa, que trouxe quinze mil membros da aristocracia, e o surgimento da imprensa no Brasil, em 1808, a cidade do Rio de Janeiro passou por um intenso período de transformação econômica, social e cultural. A nova sede do Império português torna-se cosmopolita, atraindo viajantes de grande parte da Europa (CASTRO, 2007). Estes viajantes realizam expedições pelo interior do Brasil a fim de recolher e documentar suas impressões sobre a fauna, a flora e a vida em sociedade. Em seus depoimentos, encontramos relatos sobre o cotidiano de pequenos sítiantes e a presença de cordofones chamados, em seus registros, de viola ou guitarra.

Porém, não podemos afirmar haver semelhança entre as violas observadas por esses viajantes e a viola de dez cordas conhecida atualmente. O que podemos observar nos relatos desses viajantes é a popularização das violas no período, presentes tanto no meio rural quanto no meio urbano.

Dentre os viajantes destacam-se o alemão Carl Friedrich Philipp Von Martius e o francês Auguste de Saint-Hilaire. O primeiro, médico, botânico e antropólogo. Carl Friedrich Philipp Von Martius, em 1817, provavelmente na região entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, relata: “é aqui a viola, tanto quanto no sul da Europa, o instrumento favorito”. O segundo naturalista que viajou pelo país entre os anos de 1816 a 1821 relatou autos e bailes nas regiões sul e sudeste que faziam uso da viola (CASCUDO, 2012). Vale mencionar, ainda, a citação de Cascudo acerca do príncipe Maximilian de Wied-Neuwied, em seu livro *Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1917*: “Não se vê, pelo Brasil, outro instrumento senão a viola” (*ibid*, 2012 p.721).

Outros trabalhos também esclarecem sobre a difusão do instrumento no interior do Brasil e como os autores do período a compreendiam. O General e historiador luso-brasileiro Raimundo José da Cunha Matos, em 1823, dirigindo-se de Minas Gerais a Goiás, depõe: “todo vadio que possui uma guitarra tem o seu pão ganho sem necessidade de trabalhar”. A palavra guitarra pode ser associada às guitarras ou à viola de cinco ordens. Ambas existiam concomitantemente no período. O escritor, poeta e jornalista Augusto Emilio Zaluar, no ano de 1860, em São Paulo, dizia que a viola era “inseparável dos povos indolentes” (*ibid*. 2012). Nota-se que a popularização da viola não significou seu prestígio. Observamos nos dois últimos depoimentos um tipo de discurso que se perpetua desde o séc. XVII, o qual desqualificava a prática da viola quando associada às classes populares, nesse período, constituídas de negros, pardos, mestiços e brancos pobres.

1.2.2. VIOLAS, VIOLÃO E PIANO NO BRASIL

Na metade do séc. XVIII e início do XIX, teria ocorrido na Europa a transição da guitarra de cinco ordens para a de seis ordens, ambas com cordas duplas e, posteriormente, com seis cordas simples. Essa guitarra de seis cordas simples daria origem ao que conhecemos atualmente como violão. Para Oliveira:

Com seis cordas de tripas simples, mais ajustadas às formas musicais rigorosas; a velha viola extingue-se por quase toda a Europa, [...] em muitas zonas a viola desaparece totalmente, sem quase deixar rastro, trocada pelo violão. (OLIVEIRA, 1982 *apud* TRAVASSOS, 2006 p. 133)

Data também, neste período, a chegada do violão ao Brasil, mas não se tem notícias se chegou pelas mãos da elite portuguesa, vinda com a corte, ou se pelos muitos imigrantes que aqui desembarcaram. Em curto espaço de tempo, o violão se tornaria o principal instrumento acompanhador dos diferentes gêneros da música popular urbana carioca, anteriormente acompanhada pela viola, que passou a ser menos noticiada. (CASTRO, 2007). Gisela Nogueira (2004, p. 45) informa que “a viola e o violão estariam em decadência nas camadas mais altas da sociedade na Europa dando lugar ao piano”.

O piano foi introduzido no Brasil na segunda metade do séc. XIX e se tornou comum nas casas das famílias da elite do país, sendo tocado principalmente pelas:

Branças mãos das moças da elite do I e II império (...) o que conferia ao instrumento uma sonora conotação de nobreza, poder, cultura e o bom nascimento” (TINHORÃO, 1998, p. 130).

Se por um lado, o piano passou a ser considerado pertencente à elite brasileira, de outro, o violão e a viola de arame mantiveram-se presentes nas práticas musicais das classes médias e baixas da sociedade brasileira do período. O violão se fixou como instrumento acompanhador da música popular urbana, das modinhas e lundus, gêneros que outrora foram acompanhados pela viola de

arame. Como consequência da introdução do piano e do violão na música brasileira, a partir deste período, a viola foi perdendo terreno nos centros urbanos. Apesar do desprestígio de outrora, a viola continuou sendo praticada, sobretudo em cidades do interior, às margens dos centros urbanos e no meio rural como instrumento acompanhador de manifestações de cunho religioso e profano associado às populações interioranas.

1.2.3. DO URBANO PARA O RURAL: A VIOLA DO CAIPIRA

Como apresentamos anteriormente, a instalação da corte portuguesa no Brasil gerou uma série de transformações na vida social da colônia. Uma configuração de fatores desse período pode facilitar nossa compreensão sobre o desuso da viola nos centros urbanos em meados do século XIX. Essas transformações ocorridas na sociedade urbana, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, corresponderam, dentre outras coisas, ao crescimento dos centros urbanos, à difusão de valores da burguesia europeia, bem como às expectativas de progresso e modernização associadas à formação dos ideais republicanos (NOGUEIRA, 2004). Além disso, o aparecimento de novos entretenimentos urbanos como os circos, teatros e cafés, a adaptação pelos chorões de danças européias: polcas, valsas, tangos e outros. Somados, esses fatos contribuíram para o declínio de divertimentos e ritos dentre os quais a viola era parte obrigatória, como nas festas do divino de santos reis, danças populares do período, além de um maior controle em vários níveis das festas populares em nome da higiene, da ordem, da segurança pública e, também, do bom gosto (TRAVASSOS, 2006).

Nesse cenário, a viola de arame “se recolheu no interior, onde formas de sociabilidade e visões de mundo continuaram amparando os circuitos festivos, bandeiras de foliões e bailes” (TRAVASSOS, 2006, p 126). Ao ser encontrada com menor frequência nos centros urbanos, a viola de arame adquire outros

significados associados a outros contextos próximos aos moradores das zonas rurais e suas manifestações.

1.2.4. OS CAIPIRAS

Os moradores da área rural na região da Paulistânia²⁵ eram chamados de caipiras, caboclos ou matutos. O autor Jorge Luis Ferrete (1985, p. 21) atribui o significado da palavra caipira à contração das palavras tupis “caa” (mato) e pira (que corta), no sentido completo de corta mato. Já Cornélio Pires (*apud* BRANDÃO, 1983, p. 11) compreende o caipira sobre seu modo de vida como roceiro, lavrador. O sentido “cortador de mata” está associado às práticas de cultivo dessas populações que ao final do inverno cortavam das matas os cipós e videiras, próximo à primavera, ateavam fogo na área preparada da mata, limpavam o terreno de alguns tocos e plantavam ali sementes ou tubérculos (BRANDÃO, 1983 p. 34). Essa população teria se formado por volta do século XVII com o declínio do bandeirantismo (PINTO, 2008). Em um primeiro momento, essa população foi nômade, ao longo dos séculos ocupou terras do centro-sul e se constituíram na condição de trabalhadores livres, pequenos sitiantes, parceiros e agregados. Sempre vivendo à margem da população citadina, considerada como civilizada, as populações caipiras foram interpretadas pela sociedade letrada e urbana (BRANDÃO, 1983) como “sem instrução ou trato social” (CASCUDO, 2012, p.159).

Desde meados do século XIX, a historiografia paulista e a literatura²⁶ tentam resgatar a contribuição dos costumes indígenas para a cultura regional, tendo em vista buscar compreender a identidade nacional, assim, consideram o caipira também como “a reserva da nacionalidade ou alicerce para a formação de uma raça forte” (Ferreira, 1999, p. 103 *apud* OLIVEIRA, 2003 p.234).

²⁵ Confira nota de rodapé nº 18.

²⁶ Como exemplo podemos indicar “O Guarani” de José de Alencar lançado em 1857, que apresenta o índio Peri como símbolo do herói nacional.

As transformações econômicas e sociais ocorridas na passagem do século XIX para o XX, com a proclamação da república (1889) e o crescimento industrial, provocaram debates por parte dos intelectuais brasileiros sobre o progresso, a modernidade e a identidade nacional. Em meio a essas questões, a cultura caipira é abordada em especial na literatura. Emiliano Rivello Alves (2012), em sua tese de doutorado: *Cornélio Pires e Monteiro Lobato: Da Esperança à Melancolia – O Debate Sobre O Progresso*, revela como esses dois autores, em suas obras, redefiniram a imagem do caipira e o seu papel no progresso da nação.

Ao longo do processo de modernização do Brasil em base capitalista e urbana, a imagem do caipira foi alterada em nome do progresso. E é nesse sentido que as obras literárias, as posições intelectuais, políticas e empresariais de Cornélio Pires e Monteiro Lobato (cada um a seu modo) foram importantes para enaltecer ou mistificar a figura do homem do campo. Os valores, os hábitos e as tradições rurais seriam atualizados pelo ímpeto e pela intensidade da modernização, processo este que, em alguns casos, possibilitaram a construção, ainda que simbólica, de estigmas, preconceitos e estereótipos em relação ao caipira. (ALVES, 2012 p. 19)

Monteiro Lobato trabalhou com uma perspectiva de progresso, modernidade e de valores republicanos, associada às matrizes européias para a superação do atraso cultural brasileiro. A partir desses ideais, popularizou-se a figura do caipira como anti-herói, através de concepções pejorativas e caricaturadas. O personagem criado pelo autor, o “Jeca Tatu”, caracterizado como esfarrapado, desdentado e corroído por verminose, (FERRETE, 1985 p. 22) tendo a preguiça e o não apreço ao trabalho como outras características atribuídas pelo autor ao caipira. Lobato apostava na “modernização do Estado como forma de superar o atraso brasileiro referente à estrutura socioeconômica e cultural” (ALVES, 2012 p.19). Suas observações se fundamentam “na valorização do modo de vida urbano contra o tradicionalismo agrário, o que constitui um dos núcleos da ideologia da modernização” (MARTINS, 1975 p. 4)

Já Cornélio Pires possuía uma visão diferenciada. Crítico às ideias de Lobato e profundo conhecedor da cultura camponesa do interior paulista,

argumentava sobre a necessidade de se conhecer a realidade brasileira, assim, procurou valorizar o caipira, potencializando suas virtudes e qualidades. Argumentava, também, que o modelo de modernização com base capitalista e urbana era incompatível com a cultura caipira (ALVES, 2012 p 19). Além disso, Cornélio Pires (*apud* Brandão 1983, p. 30) apresenta diferentes tipos étnicos do caipira, sendo eles:

- O caipira branco²⁷: descendente dos povoadores portugueses ou de migrantes de outros cantos da Europa. É gentil, honrado, fiel, hospitaleiro, bondoso, paciente, solidário e, dentre todos, o mais inteligente; é um sábio rústico. Teria sido esse tipo que inspirou Cornélio Pires em suas argumentações a favor do caipira e também, Amácio Mazzaropi, no cinema, com seu personagem “Jeca Tatu”, apesar do nome, tem características diferentes do Jeca Tatu lobatiano;

- O caipira caboclo²⁸: oposto ao caipira branco, descendente de índios, adepto à coleta, à pesca e à caça. Mau lavrador, arredio tanto ao trabalho quanto à educação. Emprega suas virtudes naturais: inteligência viva, coragem, saúde física inigualável para viver com o que é dos outros. Esse tipo teria sido fonte de inspiração para Monteiro Lobato compor seu personagem Jeca Tatu;

- O caipira negro²⁹: dividido entre dois grupos: os velhos, cansados do trabalho na lavoura do período escravista; os jovens trabalhadores e progressistas, educados, alegres e dados à dança. Complementa com o caipira mulato³⁰: vigoroso, altivo independente e o mais patriota de todos.

O caipira retratado em Monteiro Lobato seria o caipira sem a posse da terra, morador de favor nas propriedades dos Senhores de Terra. Era explorado pelo proprietário rural, recebia em vales a serem gastos em determinadas casas (vendas, armazéns) a preços absurdos, por este motivo, quando não trabalha em suas terras, tinha crise de desânimo, sendo quase sempre uma vítima dos Senhores de Terra (Pires *apud* BRANDÃO, 1983 p. 28-29). Já o caipira

²⁷ Pires, Cornélio *apud* Brandão, 1983 p. 30

²⁸ *Ibid.* p. 30.

²⁹ *Ibid.* p. 31.

³⁰ *Ibid.* p. 31.

proprietário da terra seria ótimo trabalhador, quando trabalha em suas terras, no seu meio, são expansivos e alegres e aprendem com facilidade outros ofícios como carpinteiro, ferreiro, construtor de pontes, etc (*ibid*, p 28).

Já para o autor Antonio Candido (2003), o caipira é compreendido como um habitante dos chamados bairros rurais, tipo de habitat disperso, característico da sociedade organizada com base na produção de autoconsumo, caracterizada pela produção de “mínimos vitais” e “mínimos sociais”. Além disso, o caipira foi interpretado por outros autores sob sua condição de trabalho, sua relação com os senhores rurais e de tratos sobre a questão de posse e uso da terra.

Cornélio Pires (*apud* BRANDÃO, 1983), ao escrever sobre a miscigenação de povos que formaram a população caipira, estabelece uma relação entre os diferentes povos que constituíram o Brasil e a música caipira:

A música e o canto roceiro são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento de tristeza do africano escravizado num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre [índio] perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos. (PIRES *apud* BRANDÃO, 1983 p. 29)

Assim, segundo este autor, a música caipira é composta por elementos do escravo africano, do indígena e do português exilado, portanto, de parcelas da população marginalizadas pela sociedade brasileira, e mesmo assim, com contribuições significativas nas manifestações populares lúdico-religiosas e profanas de todo o país.

As músicas e as danças praticadas por esses caipiras da região centro-sul integram várias práticas lúdico-religiosas e profanas, tais como, a Folia do Divino, a Folias de Reis, a Dança de Santa Cruz e de São Gonçalo, o Cururu, a Catira ou Cateretê, a Moda-de-viola, a Quadrilha, a Cana-verde, o Congado, o Moçambique³¹ e outras as quais a viola aparece como instrumento obrigatório (PINTO, 2008).

³¹ Vale destacar que tais práticas ainda estão presentes em muitas cidades do interior paulista.

Preservadas pela oralidade e transmitidas ao longo dos séculos por gerações, a prática musical destes habitantes originou o que ficou conhecida em um primeiro momento como música caipira.

A dimensão musical representada pelos seus toques, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de oração como de lazer. É esta dimensão musical das práticas que se denomina música caipira é que deu origem ao segmento do mercado fonográfico chamado de música sertaneja³² (PINTO, 2008 p. 16)

As concepções da população citadina da época sobre a cultura caipira, exemplificados pelos olhares e trabalhos de Cornélio Pires e Monteiro Lobato serviram, no início do século XX, de referência para a indústria radiofônica e fonográfica na formação da música sertaneja e também para a consolidação do termo “viola caipira” atribuída ao instrumento. Trataremos melhor desse assunto no capítulo seguinte. A fim de compreendermos como a viola se configurava nas mãos da população caipira, apresentaremos o trabalho realizado pelos folcloristas em meados do século XX.

Esses pesquisadores realizaram importantes estudos junto às populações interioranas brasileiras sobre suas práticas musicais, instrumentos utilizados, modos de confecção dos instrumentos, entre outras informações. Estas pesquisas, influenciadas pelos princípios nacionalistas de décadas anteriores, se justificavam pela preocupação com a extinção destas práticas musicais devido à ascensão do segmento musical sertanejo associado à indústria radiofônica e fonográfica e ao processo de urbanização em ascensão no país. Esses trabalhos são de suma importância para compreendermos a passagem das práticas musicais rurais associadas à viola caipira e o segmento musical sertanejo do meio urbano em consolidação neste período.

³² Discorreremos como ocorreu a passagem da música caipira para música sertaneja do século XX no capítulo 2.

1.2.5. VIOLA CAIPIRA E OS FOLCLORISTAS

Apesar da disseminação da viola no território brasileiro, pouco se sabia acerca das características organológicas deste instrumento. Neste sentido, o trabalho dos folcloristas é importante por desvelar aspectos singulares sobre o instrumento, as práticas musicais as quais pertenciam, as diferentes regiões de ocorrência e outras informações. Dentre os folcloristas destacamos Luis Heitor Correa de Azevedo, Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard Araújo e Mario de Andrade. Tais pesquisas colaboram para a compreensão da diversidade da viola e seus usos, não somente da viola caipira da região centro-sul, mas da viola no Brasil, devido às diferentes regiões pesquisadas. Esses pesquisadores documentaram, através de registro escrito, sonoro, visual e material, a ocorrência de diferentes tipos de violas existentes no país nas mãos da população interiorana. Registraram suas configurações organológicas, afinações, usos, maneiras de tocar, além de alguns mitos e lendas relacionados ao instrumento. Estes trabalhos ainda são poucos conhecidos do grande público e mereceriam estudos mais detalhados.

Em 1938, a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, promovida por Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, enviou um grupo de pesquisadores e técnicos ao norte-nordeste do Brasil com a missão de registrar e documentar em áudio, vídeo e fotografia as manifestações de tradição oral da nossa cultura, além de coletar artefatos, instrumentos musicais e utensílios do cotidiano dos grupos encontrados.

Durante a expedição, foram registradas diferentes manifestações e toques de viola, como as “Cantorias” no estado da Paraíba, nas cidades de Pombal, Alagoa Nova, Patos e Cajazeira (ANDRADE, 2007; ANDRADE, 2010). Na cidade de Cajazeira, descreve nas Cadernetas de Campo (ANDRADE, 2010) a

viola de Vicente José de Souza³³. Segundo descrição, o instrumento seria de regra inteira por ter doze (12) cordas e dezenove (19) trastes separados em quatro ordens. Indica ainda que a viola seria de fabricação paulista, sem ser identificado o fabricante (ANDRADE, 2007). Já a viola de Manuel Galdino Bandeira seria de meia regra porque os trastes não chegam até a boca do instrumento com doze cordas separadas em cinco ordens. Em Campina Grande, Paraíba, foi localizado “Solo de Viola” informado como Valsa, Samba, Baião e Toada. Um ano antes, como piloto para a viagem ao norte-nordeste, foram registradas em áudio e fotos na cidade de Lambari – Minas Gerais, as danças: Caninha Verde, Modinha e Cateretê, além da Congada da cidade, todas acompanhadas a viola (ANDRADE, 2007).

Em 1943, Luis Heitor Correa de Azevedo publica dois estudos. O primeiro, “A Moda de Viola no Brasil Central”, na qual identifica a influência do rádio em cantadores da cidade de Goiás. O autor verificou que, ao executarem suas modas, os cantadores apresentam uma desafinação proposital, porém, quando o mesmo grupo interpreta o repertório transmitido pelas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, cantam em “uníssono, bem ritmadamente e não discrepam da mais exata afinação” (Azevedo, 1943 p. 183). Com esse depoimento, podemos perceber, já nesse período, a influência do rádio na prática musical dos cantadores da região central do país.

No segundo estudo, “Violas de Goiás” (AZEVEDO, 1943), o autor documenta uma variedade de afinações e seus usos (ANEXO 1) encontradas na região com os nomes: Paulista, Italiana ou Maxambomba - utilizadas para solo e melodia e também para acompanhar samba, cateretê, ponteados³⁴ e rasqueados (acompanhamento harmônico); Guitarra - para execução solista; Oitavada ou Rio Abaixo - procedente do estado (Bahia, Mato Grosso e Paraguai; Paulistinha -

³³ A descrição da viola de Vicente José de Souza se encontra na Caderneta de Campo nº 3b p.134. A viola de Manuel Galdino Bandeira está descrita na caderneta nº 5 p. 53, ambas registradas em 19/abr/1938. Digitalizada, em 2010, pelo Centro Cultural São Paulo.

³⁴ Como são chamadas no universo da viola caipira as linhas melódicas executadas nas introduções e intervalos entre uma estrofe e outra das músicas sertanejas.

utilizada para cateretê e ponteado, em 1942 (data do recolhimento), afinação que já estaria em desuso. O autor chama a atenção para as violas estudadas em Goiás que tinham de treze (13) a vinte (20) traços ou trastes. Explica, ainda, que o número de cordas varia de oito (8) a dez (10), todas de metal, distribuídas em 5 ordens. No caso da viola de oito cordas, as ordens seriam de três duplas e duas singelas ou simples.

No estado de São Paulo, destacam-se as pesquisas de Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard Araújo, ambas publicadas em 1964. Para Araújo, a viola é um instrumento do meio rural largamente difundido no território nacional, sendo de cinco tipos distintos, são elas: nordestina, goiana, cuiabana, angrense e paulista. Porém, o autor não aprofunda melhores explicações sobre suas diferenças e semelhanças. Araújo desenvolveu sua pesquisa entre os anos de 1943 a 1958, concentrando-se em dois tipos de violas encontradas com maior frequência no estado de São Paulo: a Viola Paulista de Serra Acima, encontrada no interior do estado, e a Viola Angrense do Litoral, encontrada no litoral paulista e cidades do Vale do Ribeira de Iguape (ARAÚJO, 1964).

Uma das características encontradas nos instrumentos da região de Serra Acima (interior paulista) é o uso de dez cordas divididas em cinco ordens duplas. Porém, um de seus informantes da cidade de Tatuí, Brasiliano Brandão Zico, violeiro e fabricante de viola, afirma que, em suas viagens para vender seus instrumentos, levava uma viola de 14 cordas e caixa de ressonância feita com casco de tatu, que provocava admiração entre os caipiras (ARAÚJO, 1964). Esse autor cita também o excelente construtor de violas Juca Violeiro (José Antônio Maria), de Piracicaba, e destaca a qualidade de seus instrumentos como “*verdadeiros Stradivarius caipiras*” (ARAÚJO, 1964 p. 450). O autor chama a atenção para o trabalho de marchetaria realizado nos tampos dos instrumentos, os diferentes formatos da boca do instrumento³⁵ e o formato da palheta, cabeça ou cravelhal, onde são fixadas as tarraxas para afinar as cordas do instrumento. Tais características seriam utilizadas para identificar e diferenciar os instrumentos de

³⁵ Abertura do tampo do instrumento por onde o som amplificado na caixa acústica sai.

cada fabricante como uma espécie de assinatura artesanal. Observamos, atualmente, *luthiers* e fábricas de violas que também se utilizam dessas técnicas, a fim de caracterizar e diferenciar seus instrumentos por formatos, tamanhos, detalhes de marchetaria, acabamentos e principalmente pelo formato do cravelhal com cortes que possam identificar seu fabricante.

Araújo (1964) comenta que as violas eram construídas artesanalmente por “curiosos”, sendo essas preferidas pelos violeiros entrevistados. Porém, o autor identifica que as violas artesanais perderam espaço para as violas industrializadas que, mesmo sendo inferiores em sonoridade, eram vendidas mais baratas, o que justificava a sua aquisição. A fábrica de instrumentos musicais *Del Vecchio* produz violas em série, desde sua fundação, em 1904 (CORRÊA, 2000), no tamanho *standard* (tamanho de violões), feitas com cedro ou Jacarandá da Bahia (ARAÚJO, 1964). Atualmente, as principais fábricas com produção em série de viola caipira são: Rozini, Gianinni, Del Vecchio e Violas Xadrez. Os fabricantes oferecem diferentes instrumentos com variações de formato, tamanho, cravelhal, marchetaria, qualidade dos materiais, conseqüentemente, sonoridade e preços.

Por fim, Araújo (1964 p. 446-447) apresenta as afinações³⁶ encontradas durante suas pesquisas de campo (ANEXO 2) com os nomes: Cebolão – segundo o autor, a mais comum utilizada para sapateado, preferida pelos catireiros, xibeiros, catereteiros, e fandangueiros; Cebolinha Simples - utilizada para o canto das modas; Cana verde ou Cururu; Cebolinha (três cordas), Ré-Acima ou Cebolinha-pelo-meio – utilizada para solos; Oitavado ou Pontiado-do-Paraná; Quatro pontos.

Em 1960, Rossini Tavares de Lima, Kilza Setti e Laura Della Monica (LIMA, 1964 P. 34) realizaram pesquisas em diferentes regiões do estado de São Paulo e registram no município de Itapeceira da Serra - SP as seguintes afinações (ANEXO 3): Goiano, Cebolão, Veravano, Cebolinha, Quatro- Pontos, Oitavado, Gaspeado, Quatro pontos

³⁶ Em algumas afinações o autor apresenta sua utilização em outras não.

A pesquisadora Marina de Andrade Marconi Lima, na mesma pesquisa, recolheu, no município de Franca/SP, as seguintes afinações (anexo 3 p. 143): Da-Viola³⁷; Natural, Meia-Guitarra, Guitarra, Travessado, Vencedora, Conselheira

Nas décadas seguintes não ocorrem trabalhos significativos com informações sobre a organologia da viola. Somente no ano 2000, Roberto Correa, violeiro e pesquisador (não se considera como folclorista), lança o método “A Arte de Pontear Viola”. Em seu método, na parte especulativa³⁸, realiza uma compilação dos diferentes tipos de violas encontradas no Brasil. Apresenta os diferentes nomes pelo qual o mesmo instrumento é conhecido: “viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola campeira, viola cabocla, viola nordestina, entre outros” (CORRÊA, 2000 P. 29).

Em outro momento, expõe as afinações comumente encontradas no centro-sul³⁹. Valendo-se inclusive do material pesquisado pelos folcloristas, Corrêa (2000) adverte que muitas afinações são iguais ou próximas, com o mesmo intervalo entre as cordas, porém em alturas diferentes. Com nomes diferentes de região para região, enfim, registra durante suas pesquisas de campo as seguintes afinações comumente encontradas na região centro-sul: Cebolão, Natural, Rio-Abaixo, Boiaderia e Guitarra (ANEXO 4).

Com o trabalho dos pesquisadores apresentados anteriormente, é possível compreender uma pequena parte do universo da viola no território brasileiro principalmente no interior do país associada às populações rurais e às pequenas cidades. É possível compreender suas variações, as diferentes afinações e as manifestações as quais, a viola caipira era e ainda está presente.

³⁷ Esta afinação é a mesma registrada por Rossini Tavares de Lima em Itapecerica da Serra, em 1964, com os nomes de Goiano, Cebolão, Veravano, Cebolinha, Quatro Pontos, Oitavado, Gaspeado.

³⁸ A maneira como o trabalho é dividido pelo autor se aproxima do método de Manuel da Paixão Ribeiro, do ano de 1789, com o título “Nova Arte de Viola”. Provavelmente Correa se inspirou no trabalho de Paixão Ribeiro. Ambos os autores organizam seus trabalhos com uma parte especulativa, onde apresentam informações diversas sobre o instrumento e outra parte prática onde apresentam informações sobre sua execução

³⁹ Roberto Corrêa (2000) apresenta em seu método varias afinações para as diferentes violas encontradas no Brasil como: a viola caipira, a viola nordestina (nordeste) e a viola de cocho (MT).

Apresentaremos em seguida outro universo registrado pelos folcloristas do passado e também por pesquisadores e músicos da atualidade sobre algumas lendas e mitos que permeiam o universo da viola caipira.

1.2.6. LENDAS E MITOS SOBRE A VIOLA DO CAIPIRA

A viola caipira trás em seu bojo não apenas sonoridades. Ela é cercada por histórias, lendas e mitos. Alceu Maynard Araújo (1964) explica que a relação de amor entre o homem do campo e a viola é tamanha que esse lhe empresta certos atributos humanos, “antropomorfismo”. Assim, a viola possui: braço, costas, pestana, cabeça, boca, orelha, etc. A viola, sob este olhar, também ‘padece’ das muitas doenças que atormentam o ser humano: se resfria, apanha quebranto, fica rouca, fanhosa, destempera, fica reumática, pega gripe, perde o sentido, sofre influências da lua - se guardada afinada na lua nova pode ficar corcunda. Para algumas “doenças”, o autor recolheu em sua pesquisa relatos de cura, através de remédios populares, pequenas simpatias ou cuidados que o violeiro deve ter com o instrumento para evitar danos e/ou melhorar sua sonoridade.

Uma das receitas para evitar danos à viola, recolhida pelo autor, é que antes de guardá-la, “deve-se passar um pano sobre as cordas, num sentido só, para não lhe tirar o sentido, endoidecê-la: do trasto para a palheta, assim, ela não ficará fanhosa” (ARAÚJO, 1964 p. 449). Se a viola for guardada com as cordas encostadas na parede, segundo a crença popular, ela ficaria constipada, por esse motivo, ela deve ser guardada dentro de um saco e pendurada na parede. A crença no guizo de cascavel é citada por Araújo (1964) e vem sendo usada atualmente por muitos violeiros, conforme foi apresentado no filme de Roizenblit & Taubkin (2008) ‘Violeiros do Brasil’, onde o violeiro Tavinho Moura, ao ser questionado sobre o uso do guizo diz “melhorar o som”.

Assim, como os entrevistados de Araújo (1968), os violeiros atuais comentam que o guizo da serpente, guardado no bojo da viola, ajuda a melhorar o

som do instrumento. Enfeites são colocados na viola como fitas vermelhas, pinturas de flores no tampo do instrumento e um “galhinho de arruda no seu interior, jogado boca adentro, em noite de sexta-feira, a primeira após a compra do instrumento” (ARAÚJO, 1964 p. 449), teria a função, segundo depoimentos recolhidos pelo autor, de afastar os grandes malefícios para os violeiros, como a inveja e o mau olhado de outros violeiros que desejariam tocar como ele ou compreender suas artimanhas ao executar o instrumento.

Segundo Araújo (1964), tocar bem viola seria algo tão almejado, que violeiros recorreriam ao pacto com o diabo para adquirir destreza no instrumento rapidamente. Esse mito é bastante recorrente na atualidade. Inúmeras são as receitas para fazer o pacto, documentadas em livros, artigos acadêmicos, CDs e em apresentações de violeiros atualmente⁴⁰. Segundo Roberto Corrêa (2000), violeiros tradicionais acreditam que tocar bem viola é um Dom de Deus, nasce-se com ele, caso contrário não conseguirá tocá-la “a não ser que faça um pacto-com-o-outro-o-lado” (CORRÊA, 2000 p. 46).

Por fim, recorremos a um trecho de Araújo (1964), sobre os benefícios causados outrora pela viola:

Quem resiste à alegria contagiante de um cateretê riscado nas cordas de uma viola? Qual é o reumático que não entra e desenferruja os ossos sob o ritmo desencarrangador de uma dança de São Gonçalo? Qual é o “descadeirado” que não participa de um fandango valsado ou toma o “suadouro” de um “recortado” de fim de pagodeira quando os violeiros já entrevem “barra do dia” dealbando no horizonte e a função vai se *smorzando*? [e conclui] É por isso que “violeiro morre é de velho” (ARAÚJO, 1964 p. 449).

Ao pensarmos nos benefícios causados pela viola a quem a toca e a escuta, nos questionamos: quais são as alegrias e benefícios ao se tocar viola caipira atualmente? As entrevistas realizadas com os integrantes da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos nos deram algumas respostas sobre esse questionamento.

⁴⁰ PEREIRA, Luzimar Paulo, 2008 - “A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro”, Vilela (2010), Freire (CD -1995), Corrêa (2000).

CAPÍTULO 2. MÚSICA SERTANEJA NO SÉCULO XX

Neste capítulo, pretendemos analisar como ocorreu o processo de formação, consolidação, transformação e modificação do segmento sertanejo no meio urbano, associado ao surgimento da indústria fonográfica e radiofônica, amparado pelos processos de urbanização e industrialização pelos quais o país passava.

2.1. FORMAÇÃO DO SEGMENTO SERTANEJO

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por transformações econômicas e sociais no país, tais como: o crescimento industrial, a intensificação do processo de urbanização, a chegada de novas levas de migrantes europeus devido à primeira guerra e ao êxodo rural causado pela crise do café de 1929, o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil⁴¹ e das emissoras de rádio⁴². Estas foram significativas para a formação do segmento musical sertanejo junto à população urbana em crescimento nesse período e também provocaram mudanças significativas na imagem do caipira e sua música.

Com a intenção de discorrermos sobre os efeitos dessas mudanças na imagem do caipira e na música caipira, ainda na primeira metade do século XX, retomaremos as iniciativas do humorista, radialista, escritor e produtor cultural Cornélio Pires (1884 – 1958).

Em 1910, Cornélio Pires apresentava, na Universidade Mackenzie, na capital paulista, um fim de semana cultural com uma série de expressões culturais do interior paulista tais como, velórios, causos, curureiros, catireiros e palestras (BACCARIN, 2000). Nos anos posteriores, realizou uma série de palestras

⁴¹ As primeiras gravações no Brasil foram realizadas pela casa Edson em 1902. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos> consultado em 02/07/2013.

⁴² A primeira transmissão radiofônica do Brasil teria ocorrido em Recife-PE, pela Rádio Clube de Pernambuco em 1919. Em 1922 Edgar Roquette Pinto cria a primeira rádio do país, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

convidando violeiros, dançadores e contadores de causos do interior paulista, para retratar o mundo do caipira com causos, anedotas, músicas e outras manifestações, além de publicações em livros⁴³ em que explorou a temática do homem do interior. Havia, neste momento, por parte do escritor e produtor cultural, uma tentativa de divulgação e valorização da cultura caipira no centro urbano, que tinha certo preconceito do caipira. Este era compreendido como símbolo do atraso, associado ao personagem Lobatiano Jeca Tatu; e também somados a uma classe média marcada pela ausência de identidade nacional, formada no influxo das modernas condições econômicas, na qual:

As antigas criações musicais ligadas à cultura das classes baixas não apenas perdiam seus significados aos ouvintes dessas camadas emergentes, mas passavam a ser olhadas como desprezíveis e atrasadas. (TINHORÃO, 2004 p.252)

Em maio de 1929, Cornélio Pires iniciou o projeto para gravar causos, anedotas e manifestações musicais do interior paulista, porém, as gravadoras da época não se interessaram em financiar o projeto. Decidiu então viabilizar os registros de forma independente, fazendo a gravação, prensagem e distribuição dos discos com recursos próprios. Lançou no mesmo ano, após árdua negociação com a gravadora Columbia, a “Série Caipira Cornélio Pires”⁴⁴, composta por seis discos com trinta mil cópias na primeira tiragem (SOUSA, 2005 p. 85).

⁴³ “Musa caipira, 1910”; “Versos, 1914”; “Quem conta um Conto e Quem conta um conto ... e outros contos, 1916”; “Passe os Vinte, 1918”; “Cenas e Paisagens da minha terra e Conversas ao Pé do Fogo, 1921”; “As Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo, 1924”; “Semanário O Saci (52 Números)”; “Patacoadas” e “Seleta Caipira” em 1926; “Almanaque d’O Saci, Mixórdia, 1927”; “Meu Samburá, 1928”; “Continuação das Estrambótica Aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo, 1929” e “Sambas e Cateretês, 1932”. (BACCARIN, 2000 p.122).

⁴⁴ Gravada pela Columbia, a Série Caipira Cornélio Pires tinha selo vermelho e numeração especial 20.000 são: “Anedotas norte-americanas” e “Entre Italiano e Alemão” (disco 20.000), “Astucias de Negro Velho” e “Rebatidas de Caipira” (20.001), “Numa Escola Sertaneja” e “Simplicidade” (20.002), “Coisas de Caipira” e “Batizado de Sapinho” (20.003), “Desafio entre Caipiras” e “Verdadeiro Samba Paulista” (20.004), “Anedotas Cariocas” e “Danças Regionais Paulistas” (20005). Os dois últimos registravam a presença de legítimos violeiros trazidos de Piracicaba, como Ferrinho e Zico Dias. A primeira moda de viola da história fonográfica, “Jorginho do Sertão”, foi gravada na segunda sessão em outubro de 1929. É composição de Cornélio Pires gravada pelos irmãos Mariano e Caçula. Do outro lado do disco de número 20.006, a faixa “Como

Ao sair pelo interior paulista anunciando e vendendo seus discos, a aceitação foi enorme e os discos acabaram rapidamente. A rápida vendagem fez as gravadoras da época, Columbia, Odeon e Victor Records, reconhecerem este mercado passando a gravar e difundir, através do rádio, “discos de música caipira, dando continuidade e expansão ao processo desencadeado por Cornélio Pires” (CORRÊA, 2000 p. 69).

A expansão da produção de gêneros musicais brasileiros destinados à população urbana (TINHORÃO, 2004) está associada ao cenário político nacional no período. Com a revolução de 30 e a chegada ao poder do Governo Provisório de Getúlio Vargas, a elite rural brasileira perde hegemonia dando início à ascensão dos movimentos de urbanização e industrialização do país. A partir desse período começa a emergir um tipo de nacionalismo populista com forte apelo às camadas populares brasileiras, com a finalidade de utilizar suas práticas culturais como elementos de identidade nacional, sendo a música caipira reconhecida como um deles. Desta forma, o empreendimento de Cornélio Pires de 1929 “é apropriado pelo discurso político populista ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica e as emissoras de rádio começam a consolidar seu poder nos meios de comunicação” (SOUSA, 2005 p. 93)

Com a consumação do empreendimento de Cornélio Pires, a viola e a música do interior paulista, outrora obrigatória nas práticas lúdico-religiosas dos habitantes da área rural, passam a ser amplamente divulgadas de forma estilizada nos centros urbanos através de gravações de discos e programas de rádio. Gravadoras, compositores, radialista e produtores musicais⁴⁵ utilizavam-se de elementos associados às práticas musicais dos caipiras para produzir programas nas emissoras de rádios sediadas em São Paulo. Nesses programas e gravações apresentavam causos, anedotas e músicas com temas que remetiam ao meio

Cantam Algumas Aves”, registra as imitações de Arlindo Santana, exímio imitador de animais. (SOUSA, 2005 p. 85).

⁴⁵ Cornélio Pires e seu sobrinho Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, grandes expoentes do segmento neste período, exerciam as três funções.

rural. Programas como “Arraial da Curva Torta” na Rádio Difusora, “Cascatinha do Genaro” na Rádio Cruzeiro do Sul, “Saudades do Sertão” e “Brasil Caboclo” na Rádio Bandeirantes (NEPOMUCENO, 1999 p. 120), entre outros. A idéia era reproduzir no estúdio, de forma estilizada, o clima das festas de interior, com humor e muitos violeiros (SOUSA, 2005 p. 124).

Inserção nos meios de comunicação de massa da época, a música caipira passou a ser classificada como música sertaneja. Vale lembrar que o termo sertanejo era utilizado para a música regional nordestina, presente no Rio de Janeiro e São Paulo desde a primeira década do século XX trazidas pelos migrantes daquela região. Assim, “a nomenclatura passou também a ser aplicada ao repertório caipira paulista quando esse começou a ser destacado em apresentações de palco ou gravado” (IKEDA, 2004 p. 155). Ferrete (1985) nos chama atenção para as diferenças entre as práticas musicais de cada região e, por isso, não podem ser classificadas como semelhantes. O uso do termo seria consequência da inserção destes dois estilos de músicas no mercado fonográfico, a fim de classificá-las como músicas regionais ou do meio rural, diferenciando-as da música popular urbana. Para essa classificação, foram utilizados apenas aspectos comerciais, não necessariamente musicais. Mesmo com essa contradição, trabalharemos com o termo música sertaneja, pois compreendemos que se trata de um segmento musical do centro-sul que sofreu fortes influências da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa.

A fim de compreendermos as diferenças entre a música caipira, praticada no meio rural, e a música sertaneja, primeiramente consideramos a sertaneja como um desdobramento da própria música caipira, contudo associada ao meio urbano e à indústria fonográfica. O sociólogo José de Souza Martins (1975) argumenta que a música caipira seria elaborada a partir da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo rural; ela nunca é dissociada de algum ritual religioso, de trabalho ou lazer, funcionando como mediação das relações sociais das comunidades rurais. Já a música sertaneja, não possui o mesmo referencial de elaboração da realidade da primeira, pois é

[...] destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo, [...] não mediando às relações sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria, [...] sendo um fim em si mesmo. [...] [Esta] música seria um produto com certos tipos de relações sociais, a relação mercantilizada. Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta sua dimensão fundamental. (MARTINS, 1975, p. 113).

Waldenyr Caldas (1977) complementa esta diferença, argumentando que a música caipira é sempre acompanhada da parte coreográfica, da dança e, ao ser inserida na música popular urbana, perde seu caráter coreográfico ficando apenas as músicas interpretadas pelas duplas com o acompanhamento da viola. Além disso, o autor chama a atenção para redução da música caipira, habitualmente de longa duração em sua origem - como relatam Tonico e Tinoco no programa Ensaio da TV Cultura em 1991⁴⁶ - que na roça, cantavam “romance” de três horas de duração, com pausa para o café no meio (*ibid*, 1977). Essa música, ao ser inserida no mercado fonográfico e se adequar ao tempo limitado do disco de 78rpm, teve que passar por adaptações técnicas, sendo reduzida, passando a ter menos de cinco minutos de duração. Assim, a música sertaneja seria apenas uma representação mínima de toda a manifestação musical caipira (MARTINS, 1975).

Diante dessas colocações, compreendemos as músicas tratadas neste capítulo e ao longo deste trabalho, como pertencentes ao segmento fonográfico sertanejo, apesar dessas músicas utilizarem elementos associados à cultura caipira e suas manifestações culturais se distanciarem da música caipira de cunho ritual conforme apontaram Martins (1975) e Caldas (1977). Desta forma, utilizaremos, ao longo do trabalho, o termo “música sertaneja”.

Após as primeiras gravações de Cornélio Pires e com a identificação, pela indústria fonográfica, de um público consumidor desse segmento musical, deu-se início a uma linguagem de massa na música sertaneja, dirigida a um público urbano heterogêneo que incluía caipiras paulistas, nordestinos, filhos/as

⁴⁶ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0Hs0pg5Vf4w>> , acesso em 14/06/2013

dos imigrantes europeus⁴⁷, entre outros. Esses diferentes grupos populacionais, em sua maioria, originários do meio rural, formaram as classes baixas e médias baixas das cidades brasileiras (TINHORÃO, 2006). Essas populações, ao chegarem aos centros urbanos, mantinham ainda as lembranças da vida na zona rural. A música sertaneja, ao ser inserida no contexto urbano, manteve alguns dos elementos do discurso simbólico da música folclórica para se referenciar (SOUSA, 2005 p. 124). Esse pode ter sido o motivo de sua aceitação junto às camadas populares urbanas que nutriam, mesmo na cidade, a lembrança do meio rural.

Assim, a música sertaneja produzida nas cidades adquiriu um público próprio e, segundo Tinhorão (2006), essas gravações deram origem a um novo gênero comerciável na música popular brasileira. O autor argumenta ainda sobre a formação e empatia dos moradores das cidades a este novo gênero musical.

[Este público] não se tendo desvinculado ainda de suas raízes rurais, sentia faltar alguma coisa na música que as cidades lhe ofereciam. Quer dizer, embora já tendo acesso a estilos de vida urbana, ou mesmo residindo na periferia das grandes cidades, as pessoas do interior (ou recém chegadas de zonas rurais) precisavam de um som que lhes lembrasse a música de sua região, mesmo que fosse estilizada sob a forma vaga e diluída da chamada música sertaneja (*ibid*, p 207-208).

Artistas, compositores, radialistas e gravadoras ao promoverem gravações, apresentações, divulgação e veiculação da música sertaneja em programas de rádio com temática rural aos ouvintes, ainda com laços de ligação ao meio rural, contribuíam com a constituição de uma memória associada ao universo caipira mesmo que de forma diluída e estilizada, como argumentou Tinhorão (2006).

Na intenção de esclarecer como ocorre o acionamento da memória do meio rural através da música sertaneja no público urbano, recém chegado à cidade, nos apoiamos em Maurice Halbwachs (2006) que argumenta que a memória social é compreendida como a totalidade das experiências pessoais do

⁴⁷ Segundo Tinhorão (2006 p. 242) “As duas gerações que sucederam às primeiras ondas de imigração estrangeira das décadas de 1870 e 1880 viam integrar-se às camadas populares grande parte dos filhos dos 774.218 europeus que, em 1920 povoavam o estado de São Paulo”

indivíduo. Alessandra Leal (2011) complementa, afirmando que tais experiências pessoais são construídas nos indivíduos através de suas vivências individuais, das vivências e convívio com seus parentes, amigos próximos e, também, de seus antepassados. Assim, a memória de um indivíduo é formada dentro de um grupo com outros indivíduos e do contato do grupo com outros grupos, ou seja, essa memória é construída socialmente. No caso desta pesquisa, a memória da cultura caipira presente no público ouvinte da música sertaneja através das emissoras de rádios e fonogramas, pode ser definida, de acordo com a acepção de Halbwachs (2006), como memória coletiva, ou seja, uma memória construída socialmente e reproduzida pelos indivíduos a partir de sua participação em grupos de referência. O grupo de referência da qual a memória coletiva das populações migrantes, ouvintes do rádio, se aproximava era a dos caipiras. Desta forma, a indústria fonográfica e as emissoras de rádio, ao recolherem e selecionarem elementos “poético-musicais similares a cultura caipira” (ZAN, 1995 p. 117) e utilizarem em suas gravações e programas radiofônicos, estavam contribuindo para a manutenção e formação de uma memória coletiva associada à cultura caipira e à música sertaneja.

Dessa forma, a memória da cultura caipira e da própria imagem do caipira foi sendo construída, transformada e ressignificada ao longo do século XX, principalmente através da música sertaneja a partir da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa, ambientes nos quais atuam violeiros, artistas e produtores musicais ligados a esse segmento. Por sua vez, a viola de arame, utilizada nas manifestações musicais promovidas pelos caipiras, foi reafirmada através das gravações e dos programas de rádio principalmente porque artistas e intérpretes do segmento musical sertanejo, que se remetiam ao universo caipira, utilizavam o instrumento em suas gravações e apresentações. Assim, produtores musicais, artistas e o público em geral passaram, cada vez mais, a associar o instrumento ao universo estilizado do caipira, promovido durante as gravações dos discos e programas de rádio. Seria esse o motivo pelo qual o instrumento foi associado a este gênero musical e passou a ser chamado de viola caipira.

Após estes esclarecimentos, voltaremos à formação do segmento sertanejo junto à população urbana e como sua produção musical recolheu e selecionou aspectos musicais similares à cultura caipira e os utilizou para a manutenção da memória caipira associada à música sertaneja.

2.2. ASPECTOS DA MÚSICA SERTANEJA.

Os pioneiros da empreitada radiofônica e fonográfica da música sertaneja foram Cornélio Pires e seu sobrinho Ariovaldo Pires, conhecido como Capitão Furtado. Segundo Sousa (2005), teria sido Cornélio Pires quem institucionalizou:

O formato da dupla caipira, com duas violas, às vezes com a presença do violão. Embora as festas religiosas e folclóricas fossem coletivas, com canto em coro, as duplas podem ter se derivado dos violeiros puxadores da catira ou mesmo do modelo de desafiadores trocando versos de improviso. (SOUSA, 2005 p. 101)

Já o autor Mozart de Araújo (1963 *apud* IKEDA, 2004) argumenta que a maneira de cantar em duplas foi herdada de Portugal, sendo usada no canto das modinhas em duetos desde a segunda metade do século XVIII. Esse formato, originalmente europeu, teria se institucionalizado na música sertaneja, pois a “Turma Caipira de Cornélio Pires” era composta por duplas representantes da autêntica cultura caipira tais como: Marino e Caçula, Zico Dias e Ferrinho, Mandy e Sorocabinha.

Mariano da Silva (o pai do famoso acordeonista Caçulinha) que formava dupla com seu irmão Caçula (José da Silva) eram autênticos violeiros (cantadores), trabalhavam de pedreiros. Andavam de pé-no-chão, conforme nos informou o Sorocabinha. O Ferrinho (Antônio da Silva) irmão por parte de pai, de Mariano e Caçula, era lavrador, tocavapuíta, e formava dupla com Zico Dias, que tocava percussão (chamado de caixa naquele tempo). Este, motorista de taxi, em Piracicaba. O Sebastião Ortiz de Camargo (o Sebastiãozinho) tocava viola e reco-reco. Era cortador de

cana e lavrador. Todos esses artistas eram de Piracicaba.(LOPES, 1999, p. 34 *apud* GARCIA, 2011, p.124)

Essas primeiras duplas obtiveram sucesso a partir das primeiras gravações de Cornélio Pires. Devido a esse sucesso, influenciaram nos anos subsequentes outras duplas e compositores já associadas à indústria fonográfica e às emissoras de rádio, algumas delas originárias de outros segmentos musicais do período. Esses artistas foram denominados por Tinhorão (2006) como “caipiras do rádio” e, segundo autor, o “aproveitamento de violeiros e cantores de modas e cururus amadores não combinava com a estrutura profissional dos meios do rádio e do disco” (*ibid*, p. 206). Rafael M. S. Garcia (2011) argumenta sobre a formação dessas duplas descendentes dos caipiras das primeiras gravações,

Mesmo quando estes violeiros, cantadores e compositores não são autênticos caipiras nascidos em áreas rurais – como ocorreu em um segundo momento de profusão da música caipira, com inúmeras duplas de descendentes de caipiras e compositores citadinos, mas que guardaram muitos dos traços e da personalidade do homem rural –, eles se utilizam da figura do camponês para construção de seus personagens, como se este fosse o único ser capaz de abrigar todas as histórias de sua gente, as qualidades e os valores morais necessários para contar histórias e realizar determinadas críticas sociais. (GARCIA, 2011 p. 86)

Um dos exemplos dessas duplas descendentes das autênticas que migraram para o segmento sertanejo foi a dupla Alvarenga e Ranchinho, criada em 1933 por Capitão Furtado. Anos antes, a dupla se dedicava a cantar valsas, tangos e modinhas. Ao migrarem para a música sertaneja e se apresentarem com trajes que remetiam ao caipira; com camisa xadrez e chapéu de palha (NEPOMUCENO, 1999), a dupla ficou conhecida por seus esquetes e canções irreverentes, de cunho satírico, críticas políticas e a urbanização das cidades.

Já a dupla Tonico e Tinoco foi batizada em 1943 pelo mesmo radialista e produtor musical, e criou empatia com o público principalmente através dos programas de auditório transmitidos ao vivo dos estúdios das emissoras, sendo conhecida como a dupla “Coração do Brasil” (CALDAS, 1987 p.57). O mesmo autor chama a atenção para o fato de que “a popularização do nome da dupla

sertaneja, deve-se, em grande parte, ao nome que foi trabalhado pelos meios de comunicação de massa” (*ibid*, 1977 p. 88). A partir do sucesso dos irmãos João Salvador Perez (Tonico) e José Salvador Perez (Tinoco), associado ao trabalho comercial dos meios de comunicação de massa, surgiram outras duplas sertanejas incentivadas pelas gravações de discos e programas de rádio como Palmeira e Piraci, Cascatinha e Inhana, Irmãs Galvão, Zico e Zeca, Sulino e Marrueiro, Vieira e Vierinha. Segundo Nepomuceno (1999 p. 145), “O principal mérito da dupla foi trazer de volta à capital o catira, gênero tradicional da roça que na música sertaneja já andava meio sumido”. Teria sido neste período que, com o sucesso destas duplas e sua maneira de tocar e cantar, se consolidou o formato em dupla na música sertaneja. O canto em duetos com as vozes em terças e sextas paralelas acompanhadas a viola e violão.

Essas duplas, ao cantarem e tocarem dessa maneira, eram associadas ao meio rural e suas práticas culturais remetiam o ouvinte a este universo, o que pode ser identificado no depoimento de um dos integrantes da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos.

C - Como Tonico e Tinoco que vieram do sertão! Vieram de São Manuel - SP, mas era uma coisinha, fazenda. E outras duplas Lourenço e Lourival vieram também... Do mato da beira do rio, né! Que nem fosse os caboclos. Então a gente tem que dar valor nesse pessoal que são rurais.

Essa associação, por parte do ouvinte, está relacionada à forma como a música sertaneja, mesmo estilizada, “transplantou certos componentes formais da música utilizada nos diferentes ritos caipiras” (MARTINS, 1975 p. 105) e também retirou outros componentes. Manteve-se o canto em dueto, com as vozes em terças e sextas paralelas acompanhadas, a viola e violão. Os cantos em dueto teria origem na Europa e as vozes agudas seriam de origens ameríndias (ZAN, 2008 p. 3). Outra possibilidade para o canto em registro agudo é que esta tem uma relação com as manifestações coletivas, onde o cantor tem que ser ouvido pelo público em um local amplo, normalmente ao ar livre, como relata Tinoco

quando descreve a gravação da música “Adeus Campina da Serra” (Raul Torres e Cornélio Pires):

“Não avisaram que pra dar o agudo tinha que afasta um pouco [do microfone] e nois cantamô, que nem tivesse cantando lá na roça, pra escuta na colônia de lá e estourou o microfone”⁴⁸.

Musicalmente, o registro agudo possui maior potência e alcance em relação ao registro grave.

Outros componentes utilizados pela música sertaneja foram as danças praticadas pelos caipiras que deram origem aos gêneros ou ritmos da música sertaneja, como as danças cururu, catira ou cateretê, utilizadas pelos jesuítas para a catequização dos indígenas; a dança da cana-verde ou caninha verde, originária de Portugal da região do Minho, presente no centro-sul do Brasil; dança de roda realizada por pares de homens e mulheres com versos improvisados presente ainda hoje no fandango paranaense (ALVARENGA, 1982). As *modas de viola* possivelmente são originárias de uma maneira de cantar chamada *gesta* que se popularizou na Europa em meados do século XVI em um formato de romance. Ao chegar ao Brasil teria incorporado novas temáticas e se difundiu no nordeste e na região centro sul, teria adquirido novamente outras características dando origem a outro gênero: a moda de viola (ZAN, 1995). A indústria fonografia, ao incorporar esses gêneros⁴⁹ musicais à música sertaneja, acaba separando a música da dança, restando à melodia, o andamento e o ritmo, este classificado na capa ou selo do disco com os nomes das danças, exemplo: cururu, cana-verde, moda-de-violão, cateretê (MARTINS, 1975). Assim, os gêneros ou ritmos da música sertaneja passaram a ter o mesmo nome das danças das manifestações caipiras e são usados atualmente no universo dos violeiros.

⁴⁸ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0Hs0pg5Vf4w>> , acesso em 14/06/2013

⁴⁹ Os gêneros se definem como padrões rítmicos característicos da música caipira e sertaneja, reconhecidos e aprovados por determinadas convenções de diversas naturezas, e que atravessam os anos baseadas no princípio da repetição, sendo sujeitas a mudanças e transformações (PINTO, 2008).

Outro exemplo do uso de recursos da música caipira está associado às composições musicais com temáticas relacionadas ao meio rural e ao universo do caipira. O compositor Raul Torres e João Pacifico, em parceria, compuseram diversas músicas sobre a temática rural e também criam algumas novidades para o segmento sertanejo como a toada histórica na qual os versos da canção contam uma história com começo meio e fim. Em sua maioria, essas músicas relatam aventuras, amores e desavenças cujo cenário é o meio rural. Também criam o estilo de falar e cantar ou “Toada Poética” (SOUSA, 2005 p. 104), onde a música era iniciada por uma introdução declamada, preparando o ouvinte para a história a ser contada nos versos da toada.

As canções do período entre as décadas de 1930 e 1940, atualmente, são consideradas clássicas do repertório sertanejo, tais como: “Chico Mulato”, 1937 (Raul Torres e João Pacifico), “Cabocla Tereza”, 1940 (Raul Torres e João Pacifico), “Chico Mineiro”, 1943 (Francisco Ribeiro e Tonico); outras como: a valsa “Saudades de Matão”, 1937 (Raul Torres e Jorge Galati), as toadas “Tristeza do Jeca”, 1937 (Angelino de Oliveira) e “Chitãozinho e Xororó”, 1944 (Serrinha e Athos Campos). Essas músicas remetem os ouvintes ao universo caipira. Chico Mineira e Cabocla Tereza trazem o testemunho do tropeiro que, ao tanger boiadas pelo interior, presencia as histórias relatadas nas músicas; já “Tristeza do Jeca” e “Chitãozinho e Xororó” relatam as belezas do sertão em contraposição com o mundo urbano. A influência da indústria fonográfica não estava restrita às cidades atingia também o meio rural como nos relatou um integrante, idoso, da *Orquestra*

S - Eu sou nascido no sítio, e o engraçado que não tinha força, não tinha rádio, não tinha nada. Vizinho da nossa casa uma fazenda pra baixo, eles tinham... Chamava vitrola, era de corda ainda. Então todo fim de semana a gente ía na casa desse senhor. Tinha bastante grama e aos domingos a tarde, ía todo mundo sentado debaixo daquelas árvores, ele colocava a vitrola pro lado de fora e tocava o disco. Não precisava de força era na corda. Quando saiu essa música “Chico Mineiro”, foi naquela época e tinha muitas e muitas músicas que ele tocava. Tonico e Tinoco era no auge da carreira deles.

Assim, a indústria fonográfica já inicia um processo adequação do ouvinte ao produto fonográfico inserido como bens de consumo à população. Desta forma, a indústria fonográfica e a radiofonia, com as gravações dos discos, acabaram consolidando, já em meados do século XX, um formato da música sertaneja apresentada em dupla, com o canto em vozes paralelas em registro agudo, com instrumentação de viola e violão acrescido e outros poucos instrumentos, tais como, sanfona e percussão, os ritmos que remetem às manifestações caipiras e, por fim, com a temática das letras retratando o universo rural.

2.3. INFLUÊNCIAS E INOVAÇÕES NA MÚSICA SERTANEJA

Se os artistas da década de 1940 tinham uma maior autonomia sobre o formato de como as músicas seriam gravadas e uma relação próxima com as manifestações caipiras, na década seguinte, artistas da música sertaneja passaram a sofrer fortes influências das gravadoras e dos arranjadores na forma de como suas músicas seriam gravadas.

O período foi propício para a penetração dos ritmos rurais mexicanos e paraguaios no país. Raul Torres viajou ao Paraguai, em 1935, e teria introduzido guarânias e rasqueados na música sertaneja. Segundo Nepomuceno (1999), tropeiros e boiadeiros da região já tinham incorporado estes ritmos às músicas “da roça”. Nhô Pai e Mario Zan, após viajarem com Capitão Furtado às cidades da fronteira, introduziram polcas paraguaias e guarânias na música sertaneja chamando-as de rasqueado (NEPOMUCENO 1999, p. 123)

Foi uma composição de Nhô Pai uma das músicas de maior sucesso na época; “Beijinho Doce”, gravada pelas Irmãs Castro (Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral Castro). Neste período também fez muito sucesso a dupla Cascatinha e Inhana com a guarânia “Índia”, versão de Zé Fortuna para a música de Maria Ortiz Guerreiro e José Asunción Flores; a versão bateu todos os

registres de vendas registrados na época, de todos os discos lançados até o momento nos diversos gêneros musicais (SOUSA, 2005 p. 139). No outro lado do disco, a dupla gravou “Meu primeiro Amor”, também versão de Zé Fortuna da música *Lejanias* (Herminio Gimenez), outro clássico da música sertaneja para as décadas seguintes.

Além das polcas paraguaias e guarânias, outra influência significativa na música sertaneja do período foi a introdução do bolero. Em 1957, Palmeira e Biá lançam o bolero sertanejo “Boneca Cobiçada” (Bolinha e Bía). A incorporação do sucesso das guarânias e boleros entre o público urbano, consumidor de música sertaneja, modificou profundamente esse segmento musical a partir de então. Essas composições, ao serem gravadas por duplas sertanejas da época e divulgadas nos programas destinados à veicular música sertaneja, acabou introduzindo em seu arcabouço músicas de contexto romântico e letras de amores rompidos, traumas sentimentais, desesperos passionais embalados por um exagero melodramático. Além disso, também foram incorporados ao segmento sertanejo os ritmos usados nessas músicas mesmo não tendo nenhuma relação com as manifestações caipiras do passado.

Mesmo com um afastamento do discurso simbólico rural caipira, e a influência de ritmos estrangeiros como os apresentados acima, alguns artistas que mantiveram o estilo consolidado através da indústria fonográfica das décadas anteriores, tais como os compositores Teddy Vieira e Lourival dos Santos e as duplas Tonico e Tinoco, Vieira e Vierinha, Zilo e Zalo, Zico e Zeca, Zé Carreiro e Carreirinho, Liu e Leu entre outras. Essas duplas preservavam o estilo do canto em dueto com vozes em terças ou sextas, retratando o meio rural, os embates com a vida urbana e a saudades do campo através da viola e violão. Em 1955, Luisinho e Limeira lançaram o cururu “Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luisinho) que alcançou um espantoso sucesso para a época. Cinco anos antes, a dupla Zé Carreiro e Carreirinho gravou seu primeiro disco com duas músicas que

se tornaram clássicos do repertório sertanejo décadas depois: os cururus⁵⁰ “O Canoeiro” (Zé Carreiro) e “Ferreirinha” (Carreirinho)

Nos anos finais da década de 1950, Tião Carreiro, em parceria com Carreirinho, introduz uma novidade no segmento sertanejo, uma composição gravada pelos próprios. Trata-se da música “Pagode”, de 1959, que trazia uma novidade rítmica ao segmento sertanejo. Segundo João Paulo Amaral Pinto (2008), o ritmo pagode é uma combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola e outra no violão, instrumentos característicos das duplas sertanejas (*ibid*, 2008 p.80). Porém, o autor chama a atenção para a música “Pagode” que foi classificada no disco como um recortado e não trazia os elementos rítmicos que fixariam e reconheceriam o gênero pagode dentro do segmento musical sertanejo nas décadas seguintes. A música “Pagode de Brasília”, de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, gravada por Tião Carreiro e Pardinho, lançada em 1960, foi a primeira música classificada no disco como pagode (*ibid*, 2008 p.83) e que trazia os elementos rítmicos musicais consolidados posteriormente. Para o autor o pagode teria a influência de outros gêneros caipiras, tais como, o recortado e a catira ou cateretê (*ibid*, 2008 p. 90).

As letras utilizadas nas composições do pagode são temas da música sertaneja de décadas anteriores, como o cotidiano do homem do campo, com o cenário rural como plano de fundo, menções à natureza, críticas políticas e sociais, o processo de urbanização das cidades em contraposição ao meio rural e pitadas de humor. Segundo Pinto (2008), Tião Carreiro e Pardinho foram responsáveis por incorporar o pagode na diversidade dos gêneros sertanejos que “até a década de sessenta não era identificado e reconhecido como tal no segmento sertanejo” (PINTO, 2008 p. 81). A dupla foi (e ainda é) considerada “Os Reis do Pagode” e influenciou duplas nos anos subsequentes até a atualidade.

Ao longo das décadas do século XX, notamos a incorporação de outros e/ou novos gêneros musicais ao segmento fonográfico sertanejo. Esses gêneros poderiam ter alguma relação com as matrizes culturais caipiras como o pagode

⁵⁰ Ritmo originário de dança ameríndia, utilizado também em manifestações rurais paulistas

(PINTO, 2008) ou não, como por exemplo, os boleros. Sendo de origem caipira ou não, esses gêneros foram rapidamente incorporados à música sertaneja e nas décadas seguintes já haviam se consolidado no segmento devido às diversas gravações realizadas e o trabalho das gravadoras.

A inserção destes novos gêneros também modificou a memória social associada à música sertaneja, demonstrando o caráter dinâmico da memória. Ela não é fixa e imutável dentro dos indivíduos e grupos, pois esses constantemente se influenciam e são influenciados pelo contato entre si e com o meio externo (HALBWACHS, 2006). No contexto desta pesquisa, a indústria fonográfica, os processos de urbanização e o êxodo rural contribuíram para essas trocas individuais e coletivas. Porém, influências e transformações passam, por sua vez, pelos filtros da memória dos indivíduos e grupos e compõem uma memória que evoca o passado no presente e é ressignificada sob valores individuais, grupais e sociais (*Ibid*, 2006).

A partir da década de sessenta, seriam nesses valores, construídos através da memória, e sua ressignificação no presente que, a viola caipira e nordestina, junto com suas respectivas músicas (a sertaneja e as cantorias; os repentes nordestinos à base da viola), inspiraram os compositores da música erudita e os artistas da MPB (Música Popular Brasileira) a incorporarem em suas obras elementos desses universos musicais. Destacamos que este movimento dos compositores foi concomitante ao trabalho dos folcloristas, apresentado no capítulo anterior.

2.4. AS VIOLAS NA MPB E MÚSICA CLÁSSICA

Artistas preocupados em realizar uma música genuinamente nacional passaram a incorporar a viola caipira e também a viola nordestina ao repertório musical. Com isso, esses dois tipos de violas passam a ser valorizadas por alguns músicos da MPB e por um seletor público do segmento da chamada música

erudita. É importante frisar que essa valorização esteve longe de ser unanimidade no período, dado o número exíguo de compositores que se dedicaram ao tema, sobretudo entre os compositores eruditos.

O compositor Ascendino Theodoro Nogueira, que também é violonista erudito⁵¹, é uma exceção. Na tentativa de introduzir a viola caipira no campo da música clássica ocidental, em 1963, compôs os prelúdios e concertino para viola brasileira executados pelo violonista Barbosa Lima, e em 1971, realizou a transcrição de obras de J. S. Bach para esse instrumento, executada pelo violonista Geraldo Ribeiro.

Nesse mesmo período, músicos como Edu Lobo e Geraldo Vandré, ligados a uma tendência da canção de protesto, que reconheciam o folclore como uma espécie de fonte de tradição e brasilidade, tiveram suas composições “Ponteio” e “Disparada”, ambas de temática sertaneja, divulgadas através dos festivais e ocupando posições de destaque nas “paradas de sucesso” da época (NAPOLITANO, 2007).

Instrumentistas como Heraldo do Monte (guitarrista e violeiro), Theo de Barros (violonistas e contrabaixista), Hermeto Pascoal (flautista e pianista) e Aírto Moreira (percussionista e baterista), que deram suporte a esses compositores, formaram um conjunto denominado *Quarteto Novo*. Em 1968, esse grupo gravou seu único LP, considerado ainda hoje, um clássico da música popular brasileira instrumental no qual a viola aparece com relevância. Em 1971, o maestro Rogério Duprat, com patrocínio da Rhodia®, promove o movimento “Nhô Look”, visando dar novo tratamento harmônico, melódico e temático à música sertaneja na tentativa de fundir esse gênero com a sonoridade pop da jovem guarda e da tropicália (CALDAS, 1977).

Mais tarde, Renato Andrade, mineiro de Abaeté e ex-violinista, juntou-se à vertente instrumental da viola caipira, que vinha se definindo desde a década

⁵¹ Rossini Tavares de Lima (1964 p. 35) afirma que o compositor Theodoro Nogueira resolveu estudar viola para utilizá-la em suas composições eruditas por sugestão sua, após ter contato com os trabalhos do pesquisador, o compositor adquiriu um “exemplar para estudá-la mais de perto”.

anterior. Em 1977, grava o primeiro LP com viola caipira⁵², dando um novo tratamento ao repertório e aprimoramento técnico de execução do instrumento, com influências da música erudita e das manifestações musicais populares mineiras, tais como as folias de reis, congadas, danças de São Gonçalo (PEREIRA, 2011).

A compositora, professora e etnomusicologia, Kilza Setti compõem em 1990, influenciada pelas manifestações musicais das populações litorâneas do estado de São Paulo e norte do Paraná, a “Missa Caiçara”⁵³ para Coral, rabeca, viola caipira e percussão. Sua estréia mundial foi em 1996, com o Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, sob regência do Maestro Samuel Kerr com participação da organista Dorotéia Kerr. Tendo como instrumentistas solistas na rabeca: Sara Szilágari; nas violas caipiras: Gualtieri Beloni e Fernando Deghi; na percussão Reinaldo Calegari e Nelson Gomes. (RIBALTA, 2011).

Mais recentemente, a obra do compositor José Gustavo Julião de Camargo, o “Concerto para viola caipira e orquestra” (2009)⁵⁴, veio se somar ao pequeno número de obras para viola e orquestra. Esse concerto é uma obra importante para a nova inserção da viola caipira enquanto solista instrumental no campo da música clássica brasileira. Trata-se de uma obra de grande expressividade como gênero sinfônico e também possui uma poética com forte influência das manifestações caipiras do interior do Estado de São Paulo.

Esses trabalhos demonstram, por parte de seus compositores e instrumentistas, uma tentativa de inserção da viola caipira e nordestina em outros contextos sociais e culturais, valendo-se de necessidades estéticas de

⁵² A Fantástica Viola de Renato Andrade, Chantecler, 1977.

⁵³ Maiores informações em RIBALTA, José Luis Chamorro. Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2 vol. 2011.

⁵⁴ Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto - Concerto para viola caipira e Orquestra José Gustavo Julião de Camargo, Solista Gustavo Costa.

1º Mov. A Vila. <<http://www.youtube.com/watch?v=W6ZMoEE46UY&feature=channel&list=UL>>

2º Mov. Procissão na Matriz.

<<http://www.youtube.com/watch?v=vreHQLn05qE&feature=channel&list=UL>>

3º Mov. Festa no Lardo. <<http://www.youtube.com/watch?v=OZpGZdCiB3g&feature=relmfu>>

Acessados em 21/02/2012

autenticidade e/ou identitárias relevantes em cada período. Identificamos nos trabalhos citados a alusão ao violeiro tradicional, autodidata e as manifestações populares, nas quais a viola caipira e nordestina e suas respectivas músicas estiveram e ainda estão presentes. O que ocorre nesses trabalhos composicionais é a citação, em alguns casos, genérica da obra desses artistas populares, detentores de um saber tradicional secular, porém, com técnicas contemporâneas realizadas por instrumentistas com sólida formação musical, alguns, em outros instrumentos.

Através desses trabalhos e do contato com artistas da MPB e violeiros da música sertaneja e também tradicionais que a viola caipira, em parte, foi retomada nas décadas de 80 e 90, aproximando-se de um público urbano das classes média e alta.

A fim de compreender como aconteceu esse processo, temos que retomar o segmento sertanejo de meados do séc. XX.

2.5. MÚSICA SERTANEJA E SUAS VERTENTES

Durante as décadas de 60, ocorreram diversas transformações na sociedade brasileira; o processo de desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, o início da ditadura militar, a popularização da e um intenso fluxo migratório de populações originárias do meio rural ou cidades pequenas do interior do país para os grandes centros urbanos. Neste período, alguns integrantes mais velhos da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos também deixaram a zona rural, na juventude, e foram para as cidades do interior paulista ou até mesmo para a capital do estado de São Paulo em busca de trabalho e melhores condições de vida, como nos relataram.

S - O sitio que nos morava era de herdeiros. Daí resolveram vender. Eu fui morar em Guarapiranga e me sentia um peixe fora da água. Você chegando lá não tem serviço é tudo rural. Então falei com meu pai eu vou

embora para São Paulo, vou arrumar emprego e vou embora. Peguei e fui embora pra São Paulo.

G - Eu trabalhava na roça, e a roça não rendia muito, porque meu pai era empregado da fazenda. Então, não tinha serviço para o pessoal. O pessoal já ia tendo uma idade e vinha embora, uns foram para São Paulo... pra trabalhar nas fábrica e estuda. Com dezessete anos eu vim trabalhar na Sicom, agora é Tecumseh [fábrica de compressores de São Carlos].

Esses jovens, recém chegados ao meio urbano, mesmo trazendo em sua bagagem cultural elementos da cultura rural, ao se adaptarem à cultura urbana, passaram a incorporar e “reproduzir o comportamento dos jovens da cidade” (CALDAS, 1977 p. 9). Como nos relatou outro integrante “C - Em 1976, eu vim para São Carlos e o pessoal daqui curtia ABBA, Queen! Comecei a curtir também! Logo que eu casei ainda ouvia aqueles tipos de música.”

Assim, a indústria cultural, por meio das duplas sertanejas, em uma tentativa de aproximação deste público jovem, passa a incorporar, em seus arranjos, elementos de sucesso nas rádios. Como exemplo, a dupla, Pedro Bento e Zé da Estrada, que na década anterior, havia gravado composições de Raul Torres, João Pacifico e Capitão Furtado, rendeu-se ao estilo das rancheiras mexicanas que faziam grande sucesso nas rádios associadas aos programas sertanejos (NEPOMUCENO, 1999). A dupla passou até a usar os trajes típicos do país em suas apresentações além dos instrumentos de acompanhamento como a harpa paraguaia e os instrumentos de sopro das bandas *mariachis* (IKEDA, 2004).

Já na década de 70, elementos da música pop internacional, da Jovem Guarda e de filmes de norte americanos de *cowboys*, foram também incorporados à música sertaneja, em uma tentativa de aproximação essa música das classes médias urbanas. Duplas sertanejas, como Leo Canhoto e Robertinho, percussores desta vertente, “apossaram-se da figura do ‘caubói’ americano e, ao mesmo tempo, do jovem, que absorveu toda a modernidade do meio urbano-industrial” (CALDAS, 1987 p. 71). Começaram então a inserir em seus arranjos instrumentação associadas aos grupos da Jovem Guarda, tais como guitarras, teclados, bateria e baixo. Havia, também, um predomínio por temas românticos

fortalecidos na década de cinquenta com a inserção dos ritmos latinos americanos, tendo como cenário o cotidiano urbano.

A urbanização e consequente inserção desta modalidade musical na indústria cultural não se restringem, entretanto, ao aparecimento de um novo tema a ser cantado em prosa e verso. O compositor rural, que antes, em seus versos, falava das condições da agricultura, da boiada, da vida no campo, cede lugar ao compositor urbano, que explora o amor vivido na cidade grande, o disco voador, a multidão que passa, enfim, temas essencialmente urbanos. (CALDAS, 1977 p. 11).

Além da mudança dos temas tratados nas músicas, as duplas sertanejas também modificaram a sua imagem através de seus vestuários e adereços, aproximando-se do estilo “moderninho urbano” (SOUSA 2005 p. 165), com cabelos compridos, óculos escuros e pulseiras e colares dourados.

Esses movimentos acabaram gerando um preconceito em relação ao estilo das duplas sertanejas das décadas anteriores, com instrumentação à base de viola e violão, dueto de vozes e letras com temas relacionados ao cotidiano rural. Essas duplas sertanejas e seu repertório teriam sido compreendidos, naquele período, como ultrapassados em relação ao surgimento de um estilo de música sertaneja modernizado, próximo ao ambiente urbano, o que provavelmente provocou rejeição por parte da população jovem urbana ao estilo anterior.

Esse preconceito pela música sertaneja seria dirigido às classes altas e médias urbanas em relação, principalmente, aos consumidores da música sertaneja. Walderny Caldas (1977) revela que o público consumidor da música sertaneja, em meados da década de setenta, era formado principalmente por migrantes proletários que deixam o interior e a atividade rural para se tornarem trabalhadores moradores das áreas periféricas das grandes cidades. Assim, o autor afirma que a música sertaneja, nesse período, seria além de urbana, também, “suburbana”, porque seu público consumidor seria essa população (CALDAS, 1977 p. 19-22). A fim de atingir essa periferia, os programas de rádio eram transmitidos no período da manhã, quando essas pessoas acordavam para trabalhar e no fim de tarde, quando retornavam as suas residências, e aos finais

de semana, em seus momentos de lazer (*ibid*, 1977). Um dos integrantes da *Orquestra*, também migrante na capital paulista, ilustra um destes momentos em seu depoimento.

Rn - Quando nos compramos nosso primeiro rádio lá pra casa, foi em 1973. A gente levantava 5 horas da manhã para assistir programa caipira... Todo mundo! Os que iam trabalhar acordava mais cedo ligava o rádio e todo mundo levantava para ouvir o rádio.

Assim, o preconceito em relação à música sertaneja estaria também associado ao preconceito às camadas populares da sociedade, os maiores ouvintes e consumidores, embora não os únicos, desse gênero musical. Assim, identificamos que a viola sempre foi acompanhada de algum tipo de preconceito: do instrumento, de suas músicas e de seus executantes como apresentamos no capítulo anterior sobre os malefícios causados pela viola à corte portuguesa através dos relatos dos viajantes europeus do século XIX, entre outros momentos.

Mesmo sujeita a esse preconceito, a música sertaneja continuou sendo gravada. Uma pesquisa realizada em 1976 pela TV Tupi revelou que 22% do mercado fonográfico pertenciam à música sertaneja (ZAN, 1995, p.123). Eduardo Vicente (2010) revelou que este mercado era mantido pelas gravadoras nacionais em especial: Copacabana®, Chantecler® e Continental® que, em concorrência com as grandes gravadoras internacionais, acabaram se vinculando ao mercado regional e ao consumidor com menor poder aquisitivo.

Essas gravadoras continuaram produzindo o que podemos chamar de “duas vertentes da música sertaneja”. A primeira com uma maior influência dos elementos modernos e urbanos que originou o surgimento, por exemplo, das duplas Tibagi e Miltinho, Belmonte e Amaraí, entre outras, e que tinham introduzido guitarra, baixo e bateria aos arranjos. Porém, o repertório pendia também para as guarânias, boleros, rancheiras mexicanas com temas românticos melodramáticos influenciados por Pedro Bento e Zé da Estrada (NEPOMUCENO, 1999). Influenciados por Leo Canhoto e Robertinho, surgiram o Trio Parada Dura, Milionário e José Rico, com o grande sucesso da época, alcançando a vendagem

de 700 mil cópias em 1973 (*ibid*, 1999); Chitãozinho e Xororó, que lançaram o primeiro disco em 1970 e o segundo em 1972, esses discos traziam ao público uma mistura de “*rocks* ingênuos, baladas, versões de guarânias, toadas” (*ibid*, 1999 p. 183). Destacamos, ainda, Sérgio Reis, que com o fim da Jovem Guarda, direciona-se para o público sertanejo, gravando, em 1973, o cururu “Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luisinho, 1955). Cantando sozinho, alcançou bastante sucesso de público (NEPOMUCENO, 1999). Essas duplas misturavam elementos modernos como o *rock*, baladas românticas, com ritmos considerados pertencentes ao segmento sertanejo como cururus, toadas, guarânias, cateretê, valsas, entre outros, porém, dando-lhes uma roupagem mais moderna com uma presença instrumental maior do trio; baixo, guitarra e bateria, ou seja, mais próximo da sonoridade da época.

A segunda vertente, que continuou sendo produzida pelas gravadoras nacionais, aproximava-se das características da música sertaneja de décadas anteriores por manter a viola caipira e o violão em evidência com músicas de temática rural, saudades da roça e temas românticos. Porém, também incorporavam instrumentação e arranjos utilizados na música comercial da época, como baixo, sanfona, teclados, pequena percussão. Os artistas deste segmento gravaram gêneros sertanejos já consolidados como guarânias, polcas, cururus, toadas, valsas, recortado e pagodes com uma sonoridade que ainda remetia à música sertaneja do passado.

A partir desta segunda vertente começa a se formar uma noção de tradição associada a elementos específicos da música sertaneja e da viola caipira do passado. Uma das finalidades seria distingui-la da primeira vertente, a qual estaria modificando a música sertaneja e deixando de utilizar alguns elementos considerados “autênticos”, ou seja, tradicionais a música sertaneja. Contudo, o discurso e as estratégias de distinção, pelos agentes da indústria da música, entre as duas vertentes não ficaram tão evidentes na época, como iriam se mostrar nas décadas de 80 e 90. A noção de tradição associada à música sertaneja é perpassada por elementos culturais relacionados às manifestações culturais

caipiras como o canto em dueto em intervalos de terças e sextas paralelas, acompanhados à viola, assim como a influência de algumas danças indígenas preservadas pelos jesuítas durante a catequização que deram origem aos gêneros musicais sertanejos no início do século XX (ZAN, 2004), o aspecto narrativo das letras das músicas e contexto rural como cenário dessas narrativas.

Essa cultura é identificada como uma espécie de reserva de tradição. Aí estão o que os agentes da indústria da música identificam como as “raízes” da chamada música sertaneja. Em determinados momentos, compositores, intérpretes e produtores recorrem a essa fonte na busca de elementos que dão “autenticidade” à música produzida modernamente. (ZAN, 2008 p. 4)

Trata-se, portanto, de uma tradição no sentido apontado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *A invenção das tradições* (1997), autores que compreendem as tradições modernas como inventadas, operando como “reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase obrigatória” (*Ibid*, 1997 p. 10). No caso, uma reação seria às modificações que a música sertaneja vinha sendo submetida desde a década de 1940, com ações nítidas por parte da indústria cultural em modificar o segmento sertanejo transformando-o em um bem de consumo rentável. Essas modificações passam pela inserção dos gêneros latinos, pela mudança de temática musical, instrumentação e arranjos. Assim, essas tradições modernas são entendidas como:

Um conjunto de práticas, normalmente regulamentadas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar (propor) certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBBSAWM E RANGER, 1997 p. 9)

A relação de continuidade com o passado, mencionada pelos autores, seria, no nosso caso, a repetição dos gêneros (ritmo), o canto com as vozes em dueto, o cenário rural e canção narrativas de cunho histórico e/ou moral, gravados por essas duplas ao longo das décadas. A esses aspectos, por sua vez, foram

incorporados aspectos de memórias que remetiam ao universo dos caipiras como explicamos anteriormente. A indústria fonografia, ao se apropriar dessas manifestações para o disco, fixou alguns de seus elementos. Zan (2004) explora este aspecto ao argumentar que “é o homem do presente que olha para o passado e elege (ou escolhe) determinados aspectos que vão compor o que ele define ou reconhece como tradição” (*Ibid*, 2004 p.8). Assim, esse critério de escolhas é determinado ou orientado pelos valores dos sujeitos, (*ibid*, 2004) constituídos através da memória individual ou do seu grupo de referência em contato entre si e com outros grupos, além do contexto histórico social ao qual esses grupos e sujeitos estão inseridos. O mesmo autor complementa que a tradição não deve ser compreendida como algo estático, “ela é redefinida, construída, reconstruída permanentemente, no presente” (ZAN, 2004 p.8).

Nas décadas finais do século XX, com a massificação da música sertaneja romântica, violeiros, intérpretes e produtores musicais, redefinem ou reinventam a tradição da música sertaneja, retomando aspectos musicais e poéticos do cancionário associados ao universo caipira.

2.6. RETOMADA DA VIOLA CAIPIRA E O MOVIMENTO RAIZ

Nas décadas finais do século XX ocorre a aproximação de duplas sertanejas ao estilo *country* americano incentivado pelas “Festas de Peão”, “Feiras Agropecuárias” e rodeios (IKEDA, 2004 p. 156 -157). Essa aproximação segundo o autor, “não tem nada de ‘natural’ ou ‘normal’ como se costuma dar a entender, mas ocorreu por um processo de fomento, sobretudo comercial” (*ibid*, 2004 p. 157). Duplas, como Chitãozinho e Xororó, venderam, em 1982, com o disco “Somos Apaixonados”, contendo a música “Fio de Cabelo”, 1.5 milhão de cópias (IKEDA, 2004, p. 156). Com isso as grandes gravadoras da época, tais como Bmg-Ariola®, Polygram®, Warner® e Sony-Music®, se interessaram pelo gênero musical e passaram a fazer grandes investimentos em seus artistas (ZAN, 1995).

Neste contexto surgiram duplas como Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Christian e Ralf, João Mineiro e Marciano, intérpretes como Roberta Miranda, entre tantos outros que contribuíram para a disseminação e valorização da música sertaneja perante um público cada vez mais amplo e heterogêneo (IKEDA, 2004).

Essas duplas passaram a produzir um estilo musical sertanejo, definido por críticos musicais e pesquisadores como “sertanejo *pop*”, “sertanejo romântico” ou “*neosertanejo*” (ZAN, 2004 p. 5). A proposta foi modernizar a música sertaneja. Assim, o alto escalão da indústria fonográfica indicavam as inovações a serem feitas, a fim de garantir a vendagem dos discos (*Ibid*, 2004). As duplas passaram a se vestir com trajes próximos aos dos *cowboys* americanos e abandonam a imagem do caipira mal vestido, associado ao personagem Jeca Tatu de Monteiro Lobato, passando a usar roupas de couro, chapéus de feltro e botas de cano longo. Musicalmente, as mudanças estéticas seriam destinadas a um público urbano, aberto às novidades (*Ibid*, 2004). Com isso, a viola caipira, outrora presente na música sertaneja e que já vinha sendo substituída nas décadas anteriores, deixou de ser utilizada. O instrumento deu lugar a outros como guitarra, teclado, violões de dozes cordas (conhecido como violão *Folk*, bastante usado na música country americana), acordeom, naipe de metais e a presença marcante do contrabaixo e bateria, além de instrumentos de percussão (*Ibid*, 2004). Já a temática das canções trazia elementos das baladas românticas e dos ritmos dançantes com “acentos pop-rock-country” (IKEDA, 2004 p. 158). O que restou da música sertaneja do passado foi apenas o cantar em dupla, com as vozes agudas em terças paralelas empregadas normalmente durante os refrãos. (ZAN, 2004; IKEDA, 2004). Destacamos que essas duplas incorporavam em seus discos algumas músicas do repertório clássico sertanejo do passado, com arranjos modernos (ZAN, 2004). Provavelmente, isso representou uma estratégia de legitimação dos discos e visou garantir a identidade da produção com um público mais amplo (*Ibid*, 2004 p. 5)

Com a ascensão do segmento sertanejo romântico ou pop nesse período, começa a se definir uma segmentação da música sertaneja. De um lado, as duplas antigas associadas com o repertório dos anos 50 e 60 passaram a ser identificadas por produtores e agentes do *marketing* fonográfico como representantes da “música sertaneja de raiz”; de outro, as duplas e intérpretes jovens dispostos às inovações eram reconhecidos como integrantes da música sertaneja romântica. (ZAN, 1995 p.123).

O segmento “música sertaneja de raiz” remete à idéia de tradição apresentada acima. Assim, as duplas sertanejas e os artistas considerados pertencentes a este segmento, utilizam-se de elementos musicais consolidados durante décadas anteriores na música sertaneja associados às “raízes” culturais caipiras que foram mantidas pela indústria fonografia e pela radiodifusão. Elementos tais como instrumentação com base na viola e violão; dueto de vozes paralelas em intervalos de terças ou sextas; temas narrativos épicos ou de cunho moral que relatam histórias ou fatos acontecidos em determinados momentos ou localidades da vida nacional ou regional são características fundamentais desse segmento (ULHÔA, 1999, p. 49). O termo “raiz”, utilizado para qualificar esse repertório, expressa, portanto, a idéia de “tradição”.

Outro momento de destaque deste período é a entrada, na televisão, de programas destinados ao segmento sertanejo raiz. Em especial, o programa “Viola Minha Viola” na TV Cultura desde 1980, primeiramente sob o comando de Moraes Sarmiento e em seguida, no mesmo ano⁵⁵, pela cantora, pesquisadora e folclorista Inezita Barroso, adepta e defensora deste estilo musical, parece ter inaugurado essa tendência. No ano seguinte, a TV Globo lançou o programa “Som Brasil”, apresentado pelo cantor, ator e compositor Rolando Boldrin, também destinado ao tema (IKEDA, 2004). Ambos os programas apresentavam duplas antigas e novos artistas do segmento sertanejo raiz.

⁵⁵ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/programa-viola-minha-viola/dados-artisticos> acesso em 20/08/2013

Concomitante a este período, um grupo de instrumentistas (muitos deles com prática musical já consolidada, principalmente através do violão) moradores dos centros urbanos, oriundos da classe média e, alguns, com ensino superior, se voltam para o estudo da viola caipira. Esses “novos violeiros” (DIAS, 2010) ou “músicos pesquisadores” (ZAN, 2004) passaram então a estudar o repertório, técnicas do instrumento, instrumentistas e o universo cultural associado à viola caipira. Com isso, acrescentaram técnicas ao instrumento inexistentes nas práticas dos violeiros tradicionais. Promoveram, ainda, eventos para divulgação e conhecimento da viola caipira para diferentes públicos. Esses novos violeiros passaram a ocupar novos espaços culturais e artísticos através de eventos organizados com incentivo de agências de fomento cultural, por ações do poder público, iniciativas privadas e organizações não governamentais.

A exposição da nova figura do violeiro na mídia se deu, em especial, em programas de rádio e televisão que trabalhavam com a música sertaneja raiz, e em telenovelas, por exemplo, a participação do Violeiro Almir Sater em 1990, na novela “Pantanal” e, no ano seguinte, com “Ana Raio e Zé Trovão”, ambas pela Rede Manchete, ambas com grande audiência. A imagem de Almir como moço jovem e tocando bem viola⁵⁶ foi rapidamente “transformando em galã rural conquistando platéias improváveis” (NEPOMUCENO, 1999), em especial, a classe média. Levou o público a olhar com outros olhos o violeiro. “Sua exposição ao grande público trouxe outra imagem do tocador de viola e não a estereotipada deixada pela mídia urbana” (VILELA, 2010 p. 338)

Assim, a exposição midiática desses violeiros, somada à confecção de métodos específicos para a viola caipira e às atividades de ensino desenvolvidas por esses artistas, que passaram a oferecer oficinas e cursos em escolas de música, contribuíram para o aumento considerável número de pessoas interessadas em aprender a tocar o instrumento. Essas pessoas, em sua maioria,

⁵⁶ Em 1990, Almir Sater recebeu os dois Prêmios Sharp, um de Melhor Disco Instrumental, com o disco “Instrumental II” e outro de melhor música, por “Tocando em frente”, grande sucesso na voz de Maria Bethânia.

Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/almir-sater>> acessado em 02/07/2013

possuem alguma identificação com a música sertaneja ou com a cultura caipira (PEDRO, 2010) ⁵⁷. Foi neste cenário que se formaram as primeiras orquestras de violas ⁵⁸.

Na última década, a viola passou a ser estudada nas universidades. Em 2005, foi criado o primeiro curso de Bacharelado em Viola Caipira na Universidade de São Paulo, coordenado por Ivan Vilela. Em 2010 a Faculdade Cantareira, em São Paulo, inaugurou o bacharelado em Viola Caipira, tendo como professor João Paulo Amaral. Nos últimos anos, foram desenvolvidas pesquisas acadêmicas de pós-graduação sobre a viola caipira: Vilela (2011, 1999), Souza (2002), Pinto (2008), Dias (2010), Pereira (2011), Ferrer (2011) e Garcia (2011). Pesquisas relacionadas às técnicas do instrumento, artistas, gêneros musicais, entre outros trabalhos, não especificamente sobre o instrumento, mas relacionados ao seu universo, também foram realizadas. Vale salientar que esses pesquisadores normalmente tocam viola profissionalmente ou não, o que gera um estreitamento entre a pesquisa e práticas artísticas associadas ao instrumento. Com essas iniciativas, a viola se legitima como objeto de estudo e pesquisa dentro e fora da academia.

⁵⁷ Essa relação foi constatada em nossa monografia de conclusão de curso: Identidade e Educação Musical em uma Orquestra de Viola Caipira (2010).

⁵⁸ Este tema será detalhado no capítulo subsequente.

CAPÍTULO 3 - AS ORQUESTRAS DE VIOLA CAPIRA

Este capítulo é dedicado ao estudo do surgimento e disseminação das orquestras de viola caipira no Brasil, em especial na região centro-sul. Sintetizamos em uma tabela as orquestras de viola caipira e suas localidades nos diferentes estados brasileiros. Apontamos os fatores que contribuíram para a formação desses agrupamentos musicais, como se configuram e suas possíveis contribuições para a manutenção da viola caipira e da música sertaneja na atualidade.

3.1. SURGIMENTO E ORGANIZAÇÃO DAS ORQUESTRAS DE VIOLA CAPIRA

O termo orquestra nos remete a uma instituição tipicamente européia, criada, aproximadamente, nos séculos XVI e XVII. Inicialmente, uma orquestra era formada por instrumentos de cordas friccionadas da família do violino. Com o tempo, passaram a incorporar outros instrumentos musicais das famílias das madeiras, metais e da percussão. Constituídas no contexto histórico-musical da cultura ocidental européia, as orquestras, nesse formato, se espalharam por outras partes do mundo. Contudo, nas últimas décadas, o termo orquestra tem sido utilizado em sentido genérico para significar qualquer agrupamento grande de instrumentistas (GROVE, 1980). Assim, encontramos *Indonesian Gamelan Orchestra*, *Japanese Gagaku Orchestra*, *Chinese Drum And Gong Orchestra*, entre outras (*ibid*, 1980). No Brasil, diferentes grupos de instrumentistas utilizam o termo para definir seus trabalhos como, por exemplos, as Orquestras de Berimbau, de Bandolins, de Violões, de Sanfonas, de Contrabaixos e no contexto dessa pesquisa, as de Viola Caipira.

As orquestras de viola caipira são formações culturais recentes, sendo a primeira fundada em Osasco-SP, em 1967, por iniciativa do Tenente Marino

Cafundó de Moraes, na época regente do Coral Santa Cecília de Osasco⁵⁹. A Orquestra de Violeiros de Osasco teria sido o primeiro grupo com essa formação a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, em julho de 1978, ao lado de Tônico e Tinoco, Sérgio Reis e Cacique e Pajé, onde lotaram o teatro e deixaram uma fila do lado de fora. Esse show foi registrado no LP “A Viola no Teatro” (Nepomuceno, 1999 p.190 e 309).

Após a orquestra de Osasco, encontramos informações sobre o surgimento da Orquestra de Violeiros Coração da Viola de Guarulhos-SP, grupo que pertencia à AGAS – Associação Guarulhense de Artistas Sertanejos. Essa orquestra gravou dois discos: o primeiro com o nome do grupo em 1980 e o segundo Violas no Natal de 1981⁶⁰. Porém, não conseguimos precisar corretamente a data de formação do grupo; identificamos somente que foi durante a década de 1970. Essa agremiação contou com a participação da dupla Pena Branca e Xavantinho ainda em início de carreira. Em seguida localizamos a Orquestra de Viola de Mauá, fundada em 1990. A partir de então, diversos grupos com características semelhantes começaram a se organizar principalmente na região centro sul do país.

O primeiro levantamento sobre a quantidade e a localização das orquestras de viola caipira no Brasil foi realizado por Saulo Dias (2010). O pesquisador encontrou noventa e quatro (94) grupos em cinco estados da região centro-sul. Durante nossa pesquisa, verificamos e atualizamos esses dados e identificamos cento e vinte e duas (122) orquestras de viola caipira em nove (9) estados da região centro-sul. Para uma melhor compreensão da quantidade e a dimensão das orquestras espalhadas pelo território nacional, apresentamos oito (8) quadros divididos por estados, mais o Distrito Federal. Em cada quadro apresentamos o município sede do grupo, o nome e ano de sua formação; em

⁵⁹ In: <http://casadovioleirodobrasil.com.br/>. Acesso em 09/02/2012.

⁶⁰ Disponível em

http://www.joaovilarim.com.br/discografias/orquestra_de_violeiros_coracao_da_viola,todos#
Acesso em 16/08/2013

alguns casos não foi identificado o ano de formação do grupo, o que aparece representado no quadro por reticências “(...)”.

Os quadros apresentados abaixo foram organizados a partir da sistematização realizada por Dias (2010). A verificação, atualização e inserção dos dados sobre as orquestras foram realizadas através de informações contidas nas páginas dos grupos na *Internet*, em redes sociais, onde os grupos divulgam seus trabalhos, e em *sites* que divulgam o universo da viola caipira e da música sertaneja, como o portal “Voa Viola” e “Violeiro Vergalim”⁶¹. Também encontramos informações sobre as orquestras em reportagens de jornais impressos e/ou virtuais, com divulgação de apresentações com o histórico e trabalho dos grupos, entre outras fontes.

Quadro 1 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de São Paulo

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Americana	Orquestra de Violeiros de Americana	2010
2	Andradina	Orquestra Andradinense de Viola Caipira Nego Viana	2005
3	Araras	Orquestra de Violeiros de Araras	2001
4	Atibaia	Orquestra de Viola de Atibaia	2005
5	Barueri	Orquestra Brasileira de Viola Caipira	2004
6	Bauru	Orquestra Viola da Terra	2005
7	Bom Jesus dos Perdões	OCARP - Orquestra de Câmara Regional Perdoense	2009
8	Bragança Paulista	Orquestra Bragantina de Viola Caipira	2004
9	Bragança Paulista	Orquestra Municipal Violeiros do Rio Jaguari	2010
10	Cabreúva	Orquestra de Viola Caipira de Cabreúva	2005
11	Campinas	Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas	2001
12	Campinas	Orquestra Cabocla de Viola de Campinas	2002
13	Caraguatatuba	Orquestra de Viola Caipira Estrela de Ouro de Caraguatatuba	2004
14	Cesário Lange	Orquestra de Viola Caipira de Cesário Lange	2005
15	Cruzeiro	Orquestra Cruzeiroense de Viola Caipira	2002
16	Descalvado	Orquestra de Violeiros de Descalvado	2007
17	Elias Fausto	Orquestra de Viola Caipira de Elias Fausto	...
18	Franca	Orquestra de Viola de Franca	2003
19	Franca	Orquestra Encantos da Viola	2007
20	Guapiaçu	Orquestra Mirim de Viola de Guapiaçu	...

⁶¹ In: http://voaviola.com.br/main_frame.php e <http://violeirovergalim.blogspot.com.br/> Acesso em 02/06/2013.

21	Guapiara	Orquestra de Violeiros e Cantores “Ouro da Serra”	2009
22	Guarani D'Oeste	Orquestra de Violas do Reino Encantado	...
23	Guarulhos	Grupo Viola e Paz	2005
24	Guarulhos	Orquestra de Violeiros Coração da Viola de	197...
25	Ilha Solteira	Orquestra Popular Caipira de Ilha Solteira	2008
26	Indaiatuba	Orquestra de Viola Caipira da Indaiatuba	...
27	Itapeva	Orquestra de Viola Caminhos das Tropas	2005
28	Itapeva	Orquestra de Violas Caipira João de Barro	2005
29	Itapevi	Orquestra de Viola de Itapevi	...
30	Itapira	Orquestra Sertaneja Itapireense	...
31	Itapuí	Orquestra de Violas Caipira Itapuí	2009
32	Jaboticabal	Orquestra de Viola e Violão Villa Lobos	...
33	Jaguariúna	Orquestra Municipal dos violeiros de Jaguary	2001
34	Jaú	Orquestra Jauense de Violas	2010
35	Joanópolis	Orquestra de Violeiros Matutos da Mantiqueira	2006
36	Jundiaí	<i>Orquestra de Violeiros Terra de Uva</i>	2011
37	Jundiaí	Orquestra Jundiaiense de Viola Caipira. (O.J.V.C.)	2008
38	Laranjal	Orquestra Municipal de Viola de Laranjal Paulista	...
39	Mauá	Orquestra de Viola de Mauá	1990
40	Mauá	Orquestra de Violeiros e Berranteiros de Mauá	2006
41	Mogi das Cruzes	Orquestra de Viola de Mogi das Cruzes	2004
42	Mogi - Mirim	Orquestra Migimiriana de Viola Caipira	2004
43	Monte Alegre do Sul	Orquestra Obirici de Viola Caipira	2004
44	Mairiporã	Orquestra de Violas de Mairiporã	...
45	Monte alto	Orquestra de Violeiros de Monte Alto	2006
46	Nazaré Paulista	Orquestra de Violas de Nazaré Paulista	...
47	Osasco	Orquestra de Viola de Osasco	1967
48	Paulínia	Orquestra Viola de Paulínia	1999
49	Pedreira	Orquestra de Violeiros de Pedreira	2002
50	Pedreira	Orquestra Mirim de Violeiros de Pedreira	...
51	Piracaia	Orquestra Canto das Montanhas	...
52	Piracicaba	Orquestra Piracicabana de Viola	2005
53	Pedra Bela	Orquestra de Viola Caipira de Pedra Bela	...
54	Presidente Epitácio	Orquestra Caipira de Cordas de Presidente Epitácio	2007
55	Presidente Prudente	Orquestra de Viola Caipira de Presidente Prudente	2010
56	Ribeirão Preto	Orquestra de violeiros “Mistura Boa”	2003
57	Rio Grande da Serra	Orquestra de Violeiros “São Sebastião”	...
58	Santo André	Orquestra Sertaneja do Paraíso de Santo André	...
59	São Carlos	Orquestra de Viola Amigos Violeiros de São Carlos	2003
60	São José dos Campos	Orquestra de Viola de São José dos Campos	1991
61	São José dos	Orquestra de Viola Caipiracuara	2006

	Campos		
62	São José do Rio Pardo	Orquestra de Violeiros de São José do Rio Pardo	...
63	São Bernardo do Campo	Orquestra de Viola Caipira de São Bernardo do Campo	2005
64	São Paulo	Orquestra Paulistana de Viola Caipira	1997
65	São Paulo	Orquestra Feminina Viola de Saia	2007
66	São Pedro	Orquestra de Viola Caipira de São Pedro	2005
67	São Roque	Orquestra de Viola Caipira de São Roque	2008
68	Santa Bárbara d'Oeste	Orquestra Barbarense de Violas	2001
69	Santo André	Orquestra de Viola de Santo André	...
70	Serra Negra	Orquestra de Viola Caipira Cantos da Serra	2009
71	Socorro	Orquestra de Viola Morena da Fronteira	2004
72	Sorocaba	Orquestra de Viola Tropeira de Sorocaba	2003
73	Taboão da Serra	Orquestra de Violeiros de Taboão da Serra	2008
74	Tapiratiba	<i>Orquestra De Viola Caipira de Tapiratiba</i>	2009
75	Taubaté	Orquestra de Viola Itaboabaté	...
76	Tuiuti	Orquestra de Violas de Tuiuti	2006
77	Ubatuba	Orquestra de Viola Caiçarada	2001
78	Urupês	Orquestra de Viola Caipira "Mundo Novo"	...
79	Valinhos	Orquestra de Viola de Valinhos	2005
80	Vinhedo	Orquestra de Viola de Vinhedo.	...
81	Votorantim	Orquestra de Viola de Votorantim	2006

Quadro 2 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Minas Gerais

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Araguari	Orquestra Viola de Arame	2006
2	Araxá	Orquestra de Violeiros de Araxá	2006
3	BambuÍ	Orquestra de Violas de Bambuí	...
4	Belo Horizonte	Orquestra Mineira de Violas	1998
5	Belo Horizonte	Orquestra Minas & Viola	1998
6	Contagem	Orquestra de Viola Caipira de Contagem	...
7	Coromandel	Orquestra de Violeiros de Coromandel	...
8	Extrema	Orquestra Mineira Extremamente Caipira	2004
9	Formiga	Orquestra Formiguense de Viola Caipira	2005
10	Itamonte	Orquestra Viola Serena de Itamonte	1999
11	Montes Claros	Orquestra Norte Mineira de Viola Caipira	2007
12	Paracatu	Orquestra de Violas Aedos e Violeiros de Paracatu	2005
13	Patrocínio	Orquestra Canta Viola de Patrocínio	2006
14	Patrocínio;	Orquestra de Viola Tom Maior	...
15	Perdões	Orquestra de Viola e Violão do Cafundó	...
16	Santa Luzia	Orquestra de Viola Iluminada	2002

17	São Gotardo	Orquestra Jeito Caipira	...
18	Uberaba	Orquestra de Violeiros Viola Divina	...
19	Uberaba	Orquestra Viola de Ouro da Fundação Cultural de Uberaba	...
20	Uberlândia	Orquestra de Violeiros Sementinha do Cerrado	2011
21	Uberlândia	Orquestra Viola do Cerrado	2003
22	Uberlândia	Orquestra Infanto-Juvenil de Viola Caipira	2006
23	Uberlândia	Orquestra Uberlandense de Viola Caipira	2007
24	Vazante	Orquestra de Viola de Vazante	...

Quadro 3 - Orquestras de Viola Caipira no Estado do Mato Grosso do Sul

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Campo Grande	Orquestra Revoadas Pantaneiras	2007
2	Três Lagoas	Orquestra de Violeiros de Três Lagoas	1995

Quadro 4 – Orquestras de Viola Caipira no Estado do Mato Grosso

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Barra do Garça e Pontal do Araguaia	Orquestra de Violeiros do Vale do Araguaia	...

Quadro 5 – Orquestras de Viola Caipira no Estado do Paraná

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Cascavel	Orquestra Paranaense de Viola Caipira FAG	2001
2	Curitiba	Orquestra viola e cantoria	2005
3	Londrina	Orquestra Viola de Coité	2000
4	Londrina	Orquestra Londrinense De Viola Caipira São Domingos Sávio	2010
5	Pitanga	Orquestra de violeiros de Pitanga	...
6	Santa Fé	Orquestra de Viola de Santa Fé	...
7	Toledo	Orquestra de Viola Caipira de Toledo	...
8	Toledo	Orquestra São Gonçalo de Viola Caipira de Toledo	...
9	Toledo	Orquestra feminina de viola caipira de Toledo	2010

Quadro 6 – Orquestras de Viola Caipira no Estado de Santa Catarina

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Criciúma	Orquestra Criciumense de Viola Caipira	2010

Quadro 7 - Orquestras de Viola Caipira no Estado de Goiás

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Uruana	Orquestra de Violeiros de Uruana	2001

Quadro 8 - Orquestras de Viola Caipira no Estado do Rio Grande do Sul

	Cidade	Nome da Orquestra	Ano
1	Sapiranga	Orquestra Gaucha de Viola Caipira	...
2	Novo Hamburgo	Orquestra Sulriograndense de Viola Caipira	2005

Quadro 9 – Orquestras de Viola Caipira do Distrito Federal

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

Das cento e vinte e duas (122) orquestras de viola caipira identificadas, em oitenta e seis (86), encontramos informações sobre o ano de formação. Com base nessas informações elaboramos um quadro com a distribuição das orquestras de viola nos diferentes estados, divididos em seis intervalos anuais, a fim de identificar como ocorreu o processo de disseminação das orquestras de viola.

Ano Estados	1967 a 1995	1996 a 2000	2001 a 2003	2004 a 2006	2007 a 2009	2010 a 2012
SP	3	2	13	24	12	5
MG		3	2	7	2	1
PR		1	1	1		2
MS	1				1	
MT				1		
DF				1		
GO			1			
SC						1
RS				1		
total	4	6	17	35	15	9

Quadro 10: Orquestras de viola dividida por estado e ano de formação.⁶²

Ao analisarmos esses dados, identificamos que sessenta e sete (67) orquestras iniciaram suas atividades entre os anos de 2001 e 2009. Assim, podemos considerar este “fenômeno orquestrado pelos violeiros” (DIAS, 2010) como uma ação sócio-musical da atualidade.

Neste cenário, destaca-se o estado de São Paulo com o maior número de orquestras de viola caipira, oitenta e uma (81), sendo que quarenta e nove (49) delas foram fundadas no período mencionado acima (entre 2001 a 2009). Dentro desse intervalo de tempo, mereceu nossa atenção o período compreendido entre os anos de 2004 a 2006, quando foram fundados trinta e cinco grupos (35) em sete estados diferentes, com destaque, novamente, para o estado de São Paulo, com vinte e quatro (24) grupos.

A multiplicação dessas formações musicais no estado paulista nesse período pode estar associada a uma diversidade de fatores: uma delas pode ter

⁶² O quadro tem como base os oitenta e seis (86) grupos, os quais identificamos o ano de formação.

sido a criação do “Projeto Canto da Terra”, uma iniciativa da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, em parceria com diversos municípios e violeiros entre os anos de 2005 e início de 2007. Esse projeto teve a coordenação da Profa. Neide Rodrigues Gomes⁶³ e direção musical do regente da Orquestra Paulistana de Viola Caipira, Rui Torneze⁶⁴. Para integrar o projeto, foram convidados 10 municípios: Pinhalzinho, Pedra Bela, Guarulhos, Joanópolis, Mairiporã, Bragança Paulista, Atibaia, Bom Jesus dos Perdões, Nazaré, Vargem. Segundo a entrevistada, o governo do Estado queria um projeto sobre viola caipira nesta região, pois teriam identificado esta necessidade e argumentou que um projeto regional necessitaria de menos recursos financeiros. Ela ainda revelou que a região corresponde a 60% da água que abastece o Sistema Cantareira na capital paulista e talvez esta segunda justificativa seja mais pertinente ao anseio do Estado em realizar um projeto na região. Segundo a Profª. Neide, o objetivo “era a valorização da cultura de raiz, da cultura tradicional, retomar o cururu verdadeiro, a catira verdadeira e a música de raiz depois do advento de Chitãozinho e Zezé de Camargo”.

Nesse projeto, foram oferecidos encontros quinzenais de formação para um violeiro indicado pela prefeitura de cada cidade. Esses violeiros retornariam aos seus municípios a fim de ensaiarem um grupo maior que formaria as orquestras de viola caipira das cidades participantes. Os grupos ensaiavam um repertório constituído de clássicos da música sertaneja, com base nos ritmos tradicionais do segmento sertanejo como cururus, toadas, valsas, querumanas, entre outros. Durante o projeto, foram realizados cinco encontros com as orquestras participantes. Ao final do projeto, alguns municípios deram continuidade com apoio das prefeituras, no caso: Atibaia, Bragança Paulista, Joanópolis, Pedra Bela, Mairiporã entre outras.

Segundo Rui Torneze, essa foi a única iniciativa para a formação de orquestras de viola caipira que teve apoio do poder público. Desde 2001, Torneze

⁶³ Entrevista concedida ao pesquisador em 03/06/13, em Joanópolis-SP (Apêndice 1)

⁶⁴ Entrevista da entrevista concedida ao pesquisador em 04/06/13, em São Paulo-SP (Apêndice 2)

já contribuiu para a formação de trinta e seis grupos em seis estados diferentes. Em seu depoimento, relata que a maior parte das iniciativas foi de organizações sociais apoiadas por instituições privadas. Torneze associa os convites para contribuir com essas orquestras em formação ao trabalho que realiza com a Orquestra Paulistana de Viola Caipira desde 1997, a qual é regente.

Outro fator, revelado pelo regente, que pode nos ajudar a compreender a disseminação das orquestras de viola no estado São Paulo, está relacionado ao seu trabalho na antiga Universidade Livre de Música do Estado de São Paulo (ULM), atual Escola de Música do Estado de São Paulo- Tom Jobim (EMESP). Rui trabalhou na escola durante os anos de 1997 a 2010, ministrando aulas de viola caipira. Segundo o regente, nesse período, os ensaios da Orquestra Paulistana eram realizados na ULM, sendo seus integrantes alunos do curso de viola caipira e pessoas da comunidade. A partir de 2001, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, o grupo passou a realizar apresentações musicais em cidades do interior. Segundo Rui, o grupo era convidado pelas prefeituras, através da secretaria, para ir tocar em suas cidades. Segundo o regente, nesse período a orquestra fazia uma média de trinta e oito (38) apresentações anuais. Outra iniciativa, relatada por Torneze, era que os vínculos empregatícios dos professores da ULM eram regidos por contratos de trabalho anuais. Então, para receberem as férias de julho, os professores teriam que apresentar um plano de trabalho. Segundo Torneze, alguns professores realizavam *show* ou *workshops* na capital. Porém, sua iniciativa, intitulada “ULM na sua Cidade”, foi oferecer aos municípios que arcavam com as despesas de transporte, alimentação e estadia, cursos práticos de curta duração sobre viola caipira. O regente informou ainda que realizou esse trabalho nas cidades de Socorro, Mogi Mirim, Monte Alegre do Sul e outras. Observa-se no quadro 1 que as três orquestras citadas pelo regente foram identificadas com o mesmo ano de formação 2004.

Desta forma, iniciativas como o “Projeto Cantos da Terra” e os trabalhos de divulgação da Orquestra Paulistana de Viola Caipira, sob a regência de Rui

Torneze, ambos apoiados pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, foram iniciativas importantes para a formação das Orquestras de Viola Caipira no estado de São Paulo em período recente.

Saulo Dias (2010) justifica a grande quantidade de orquestras de viola no estado São Paulo por ter sido o estado,

[O] centro irradiador da música caipira e do segmento musical sertanejo em todas as suas vertentes, desde as primeiras produções fonográficas (1929). Além disso, é onde se concentram as principais instituições provedoras de cultura que disponibilizam significativa parte da agenda para eventos relacionados à viola. [...] Deve se acrescentar uma ampla estrutura de ensino de música já existente de onde surgem músicos (DIAS, 2010 p.55 e p.63)

A expansão das formações orquestrais de viola nos últimos anos se deve, também, a outros fatores como: a mudança da imagem do violeiro; a inserção de violeiros em outros espaços musicais e midiáticos; a preservação da memória associada à viola caipira e a música sertaneja, políticas públicas de incentivo à cultura em âmbito nacional, estadual e municipal realizadas por instituições, públicas, privadas, ONGs, sindicatos. Associado a estas ações, o caráter educacional relacionado ao ensino e aprendizagem da viola caipira em grande parte das orquestras de viola na atualidade pode também ter colaborado significativamente para a disseminação destes grupos no país.

A fim de discorrermos sobre os possíveis processos geradores para a formação das orquestras de viola caipira nas últimas décadas e seu caráter educacional, fez-se necessário discutir como ocorreu a formação dos professores violeiros que posteriormente formaram estes grupos.

3.2. PROFESSORES VIOLEIROS

Nas últimas décadas do século XX, não havia um grande número de professores particulares e escolas de música especializadas, públicas ou privadas

que oferecessem cursos regulares de viola caipira. O primeiro curso institucionalizado de viola caipira que se tem registrado foi no “Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília” em 1985 (DIAS, 2010). Posteriormente, no início da década de noventa, outros cursos foram formalizados em diferentes regiões do país (*ibid*, 2010). Dias (2010), ao realizar um levantamento sobre os cursos de viola caipira existentes no Brasil, no fim da primeira década dos anos 2000, identificou trinta e três (33) instituições entre públicas e privadas que ofereciam cursos regulares de viola caipira. Ao analisar estes dados, é possível identificar um crescimento significativo de cursos durante a primeira década do século XXI em seis estados diferentes (DIAS, 2010 p. 57-62).

Até as décadas de oitenta e noventa, os materiais didáticos publicados e postos a disposição dos aprendizes de viola caipira eram poucos. Dentre eles destacam-se o “Método Prático para Viola”, de Tonico e Tinoco (1959), o “Método para Viola Caipira”, da dupla Tião Carreiro e Pardinho (1976), “ABC da Viola e do Violão”, assinado pela dupla Tonico e Tinoco (1975) e “Viola Caipira” do violeiro Roberto Corrêa (1983), este último é um livro de composições para o instrumento e não um método de ensino propriamente. Os outros métodos, assinados por duas duplas de sucesso da música sertaneja, limitam-se a apresentar a acompanhamento de canções vinculadas pelo rádio, pelos discos e pela televisão e não apresentam maiores detalhes técnicos de execução do instrumento. Desta forma, esses métodos podem ter contribuído para um aprendizado insuficiente para os que desejavam conhecer detalhadamente os “segredos” de como tocar viola caipira.

O termo “segredos”, associado à viola caipira, foi e ainda é utilizado no universo do instrumento, pois por muito tempo ele foi considerado de difícil execução e o domínio técnico era visto como uma dádiva, um “dom” concedido por Deus (CORRÊA, 2000). Tocar bem viola era um privilégio e motivo de inveja de outros violeiros que procuravam conhecer os segredos uns dos outros (ARAÚJO, 1964). Os violeiros mais habilidosos, na intenção de proteger seus conhecimentos,

escolhiam pessoas nascidas com o ‘dom’ para transmitir toda sua bagagem musical. Assim, a “retenção e não socialização do conhecimento” (VILELA, 2010, p. 331), associada à transmissão oral e, por outro lado, o preconceito com o violeiro e a música sertaneja, seriam os motivos da ausência do ensino formal e institucionalizado da viola caipira até finais do século XX.

Neste cenário, músicos originários da classe média urbana, intelectualizados (ZAN, 2004) e iniciados no universo musical através do violão, interessam-se pela viola caipira e recorreram aos violeiros mais experientes a fim de iniciarem seu aprendizado no instrumento através da oralidade, observação e percepção auditiva, como relata Roberto Correa em entrevista⁶⁵ a Andréia C. de Souza (2005). Rui Torneze relatou que seu aprendizado também foi desta maneira, facilitado por seu aprendizado musical através do violão. Ele conta que grafava as células rítmicas e diagramação dos movimentos da mão que fazia a parte rítmica e perguntava aos violeiros mais experientes se estava correto o que estava grafando e tocando. Segundo o regente, eles “não gostavam muito das perguntas”⁶⁶.

Este caminho também foi traçado em grande parte pelos futuros professores violeiros das orquestras de viola caipira. Esses aprendizes, por possuírem uma vivência musical anterior associada ao ensino e aprendizagem do violão, começam a entrelaçar os conhecimentos adquiridos nesses dois universos e marcam a “entrada de outra categoria de violeiro no processo de escolarização” da viola caipira (DIAS, 2010 p 81). Essa “outra categoria de violeiro” (*ibid*, 2010) passa a pesquisar e estudar as possibilidades do instrumento, repertório, violeiros e manifestações populares onde a viola caipira é presente.

Ao combinarem estas experiências e associá-las às suas experiências de ensino e aprendizagem no violão, iniciaram um processo de sistematização das técnicas da viola caipira (DIAS, 2010; NOGUEIRA, 2008). A partir de então, surgiram outros métodos de ensino do instrumento como: “A Viola Caipira:

⁶⁵ Entrevista realizada em janeiro de 2001, Brasília (DF). (SOUZA, 2005 p. 66)

⁶⁶ Entrevista concedida ao pesquisador em 04/06/13, em São Paulo-SP.

Técnicas Para Ponteio”, 1992 e “Manual do Violeiro”, 1999, ambos de Brás da Viola; “Viola Caipira: Estudo Dirigido” (1998) de Rui Torneze e “A Arte de Pontear Viola” (2000) de Roberto Corrêa. Esses métodos, em geral, sistematizam o ensino da viola caipira com a apresentação da organologia do instrumento, afinações, posturas e técnicas de execução, além de ritmos utilizados na música sertaneja, cifras, dicionário de acordes com tríades, tétrades, acordes ornamentados e inversões de acordes, partituras e tablaturas para o instrumento, músicas do repertório sertanejo e composições dos próprios autores.

A sistematização do ensino da viola caipira, por parte dos professores com experiência no ensino e aprendizagem do violão, teria provocado a hibridização destas duas técnicas instrumentais, e “pode-se dizer que está em curso o surgimento de técnicas modernas de viola” (DIAS, 2010 p. 182).

Esses músicos e professores passam a ensinar o instrumento através de aulas particulares e também em cursos de curta ou média duração, oferecidos em igrejas, sindicatos, organizações não governamentais, fundações culturais, escolas de música especializadas: pública e privadas, entre outros. A metodologia utilizada normalmente por esses professores são as aulas em grupo. Ao atuarem no ensino coletivo do instrumento, esses professores violeiros agregam um número significativo de alunos em torno da viola e seu repertório, facilitando, também, segundo Dias (2010), a formação das orquestras de viola caipira.

3.3. RELAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS NAS ORQUESTRAS DE VIOLA CAIPIRA

Grande parte das orquestras listada no item 3.1 iniciou seus trabalhos a partir do ensino do instrumento como, por exemplo, a Orquestra Jundiáense de Viola Caipira (Jundiá-SP), Orquestra de Viola Morena da Fronteira (Socorro-SP),

Grupo Viola e Paz (Guarulhos-SP)⁶⁷. Com o passar do tempo e a expansão dos cursos oferecidos periodicamente, essas orquestras foram crescendo e agregando novos participantes. Desse modo, inferimos que a formação e atuação de grande parte das orquestras de viola estão intrinsecamente relacionadas ao ensino e aprendizagem do instrumento e seu repertório. Em alguns municípios, as orquestras são mais atuantes no ensino do instrumento do que os cursos institucionalizados em escolas de músicas especializadas e há lugares em que se têm as orquestras de viola, mas não se têm cursos regulares. Portanto, em muitos municípios, o interessado em apreender viola caipira acaba procurando um desses grupos ou professores ligados a eles (DIAS, 2010).

Apesar das orquestras se nomearem pelos nomes de suas cidades, poucas possuem ou mantêm vínculo institucionalizados com o poder público ou instituições privadas e recebem alguma forma de pagamento ou financiamento por suas atividades. Porém, alguns grupos recebem apoio de instituições públicas ou privadas, organizações não governamentais, sindicatos, entre outras, como é o caso da Orquestra de Viola Caipira Caminho das Tropas de Itapeva- SP, apoiada pela Secretária Municipal de Cultura e Turismo de Itapeva que fornece local para ensaios, transporte e orientação musical⁶⁸; a Orquestra Paranaense de Viola Caipira FAG de Cascavel-PR recebe apoio da Faculdade Assis Guncacz⁶⁹ e, no caso da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, recebe apoio do Sindicato Rural de São Carlos, com o fornecimento do local para os ensaios e agendamento de apresentações.

Quando existe apoio municipal, identificamos uma maior facilidade em encontrar informações detalhadas sobre o grupo, o que demonstra a eficácia da

⁶⁷ As informações sobre os grupos foram colhidas na página dos próprios grupos disponível em: <<http://ojvc.com.br>>; <www.myspace.com/violaepaz>; <http://www.morenadafronteira.com.br>
Acesso em: 14/06/ 2012.

⁶⁸ Informações retiradas do site:
<http://www.culturitapeva.com.br/conteudo/cultura/acoes/orquestradeviolacaipira.php>
Acesso em 14/06/2012.

⁶⁹ Informações retiradas do site:
<http://violeirosdobrasil.ning.com/profile/OrquestraParanaensedeviolaCaipiraFAG>
Acesso em 14/06/2012.

parceria com o poder municipal. Nesses casos, as orquestras acabam por exercer o papel de levar o nome do município para outras localidades e de representar a cultura dos munícipes, do município e da prefeitura. As justificativas, encontradas em alguns *sites* dos governos municipais sobre o investimento nas orquestras de viola estão associadas à valorização, representação e manutenção da cultura caipira no município e região. Como exemplo, apresentamos o texto encontrado na página da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Bragança Paulista sobre a Orquestra Municipal Violeiros do Rio Jaguari (Bragança Paulista-SP)

A Orquestra Municipal Violeiros do Rio Jaguari somente se tornou realidade devido à parceria entre a Organização não Governamental SOS Vale do Jaguari e a Prefeitura da Estância Climática de Bragança Paulista, por meio da Secretaria de Cultura e Turismo. [...] A filosofia da Orquestra Municipal de Viola Caipira Violeiros do Jaguari é de manter e divulgar nossa cultura caipira; representar nossa cidade em eventos levando cultura a todos; estudar e divulgar a música tipicamente brasileira e a nossa viola caipira⁷⁰.

As orquestras de viola funcionam ainda como espaços de interação social ao reunirem pessoas com características distintas quanto à origem socioeconômica, aos níveis de escolaridade, sexo, faixa etária e formação musical. Ocorre nesses espaços uma intensa troca de saberes intergeracionais, musicais, cotidianos, profissionais e também de construção de laços afetivos entre seus integrantes. Ao mesmo tempo, são espaços de formação de novos violeiros e grupos. Como é o caso do violeiro Arnaldo Freitas⁷¹, ex-integrante da Orquestra Paulistana de Viola Caipira; o Trio Carapiá⁷², formado por integrantes da Orquestra Filarmônica de Viola Caipira de Campinas; a dupla Rony e Maycon⁷³, integrantes da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*; entre outros grupos e

⁷⁰ Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Bragança Paulista – Orquestra Municipal Violeiros do Rio Jaguari. Disponível em <http://www.braganca.sp.gov.br/culturaeturismo/>
Acesso em: 20/06/2012

⁷¹ Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/arnaldo-freitas>> Acesso em 20/12/2012

⁷² Trio Carapia – Formado por Elias Kopcak, João Paulo Amaral, Rodrigo Nali
Disponível em http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/aviso_lancamentos_62.htm
Acesso em 20/12/2012

⁷³ Diário de Campo – dia 18/09/2012

instrumentistas provenientes das orquestras de viola. Esses violeiros normalmente aprendem ou aprofundam seus estudos de viola caipira no interior das orquestras, formando grupos ou seguindo carreira como solistas. Os violeiros frequentam os ensaios e apresentações por um determinado período e, em alguns casos, por conta da incompatibilidade de horários e compromissos entre o trabalho nas orquestras e em outros grupos, acabam, em alguns casos, deixando as orquestras.

Ao ensinar e praticar a viola caipira e a música sertaneja, as orquestras parecem funcionar como espaços de preservação da memória e da cultura caipira e da música sertaneja de outrora. É possível encontrar nos *sites* de divulgação dos grupos informações sobre seus trabalhos relacionados ao resgate, defesa e preservação da música sertaneja e da viola caipira. Como no *site* da Orquestra de Violeiros de Mauá⁷⁴ – SP, “a orquestra tem como objetivo maior a preservação da nossa verdadeira música sertaneja de raiz”; ou da Orquestra de Viola Caipira Caminho das Tropas (Itapeva- SP)⁷⁵ “com o objetivo de resgatar a cultura caipira através da figura do violeiro e também de valorizar o jeito caipira de se fazer arte”.

A defesa da viola caipira e da música sertaneja é amplamente utilizada na mídia e por produtores culturais em ações de divulgação de violeiros e orquestras. Porém, Dias (2010) argumenta que o termo “resgate” não poderia ser associado à ascensão midiática do sertanejo romântico, até porque a viola caipira continuou sendo gravada intensamente por duplas e consumida ininterruptamente por um expressivo público. Somente este motivo, segundo o autor, já seria suficiente para contrapor a argumentação sobre a necessidade de resgate da viola e da música sertaneja frente ao estilo sertanejo romântico. O que ocorreu nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, segundo o autor, foi que a repercussão desses artistas adeptos ao estilo sertanejo, consolidado em meados do século XX, passou a ser consumido pelo público devido ao grande sucesso do

⁷⁴ Orquestra de Violeiros de Mauá–SP <www.violeirosdemaua.com.br> Acesso em 20 /06/2012

⁷⁵ Orquestra de Viola Caipira Caminho das Tropas (Itapeva- SP), Disponível em <http://www.culturitapeva.com.br/conteudo/cultura/acoes/orquestradeviolacaipira.php> Acesso em 14/06/2012.

segmento sertanejo romântico (DIAS, 2010). Além disso, o segmento romântico estaria se distanciando dos referenciais sonoros e sociais da música sertaneja do passado.

Assim, o motivo para a utilização do termo “resgate na mídia” e em ações de divulgação de artistas e grupos associados ao segmento sertanejo raiz, seria para diferenciar o trabalho realizado pelas orquestras e também pela “nova categoria de violeiros” que passaram a ocupar novos espaços sociais, formando novos públicos consumidores. Desta forma, o termo resgate “aproxima-se mais do sentido que se quer atribuir ao momento atual” (DIAS, 2010 p. 79), ou seja, uma retomada da viola caipira e dos significados atribuídos a ela no passado. Porém, ao retomá-la no presente, a sociedade lhe atribui novos e/ou outros significados que são justificados no presente, não mais no passado.

Em síntese, o processo de formação das orquestras de viola caipira nas últimas décadas pode estar associado a uma série de fatores inter-relacionados como:

- a formação de novos professores violeiros;
- a mudança da imagem do violeiro;
- a ocupação de novos espaços na mídia e de atuação profissional dos músicos violeiros;
- o ensino e aprendizagem do instrumento;
- apoio de incentivos culturais, em especial, os relacionados à manutenção da viola e da cultura caipira, promovidas por instituições públicas, privadas, ONGs, sindicatos, entre outras;
- Além da atribuição de valores ressignificados ao trabalho desses agrupamentos com relação à música sertaneja praticada no presente associada ao passado.

CAPÍTULO 4 - A ORQUESTRA AMIGOS VIOLEIROS DE SÃO CARLOS

Neste capítulo apresentaremos como se deu a formação da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* (OAVSC). Identificamos no depoimento do regente e dos integrantes entrevistados elementos que podem ser analisados à luz das referências apresentadas nos capítulos anteriores, sendo que a associação desses contribuiu para a formação do grupo. Também analisamos como a formação da orquestra sancarlense se assemelha ao processo da maior parte das orquestras apresentadas anteriormente.

A partir do levantamento dos dados sobre o regente e os aspectos sociais do grupo como faixa etária, sexo, religião, perfil profissional, origem dos integrantes, contato com a música sertaneja, pudemos compreender como esses diferentes aspectos do perfil de seus integrantes os levaram a formar e/ou participar do grupo.

Para realização desta etapa da pesquisa nos baseamos nas seguintes fontes: no levantamento de materiais impressos e de internet publicados pela imprensa sobre o grupo; nos dados registrados no diário de campo da pesquisa e principalmente, nas vinte e seis (26) entrevistas realizadas, sendo dezoito (18) entrevistas completas (APÊNDICE 3), e oito (8) entrevistados que responderam somente a primeira parte referente aos dados sociais⁷⁶, (APÊNDICE 4), além da entrevista com o regente do grupo (APÊNDICE 5).

Destacamos que os roteiros de entrevistas dos integrantes e o regente são diferentes (APÊNDICES 3, 4 e 5), pois ao entrevistar o regente, nossa intenção foi compreender a sua formação musical, como ocorreu a formação da OAVSC, quais foram os motivos para formar uma orquestra de viola, como é escolhido o repertório e sua relação com o universo do instrumento. Já a

⁷⁶ Alguns integrantes da orquestra não quiseram participar das entrevistas. Outros se propuseram apenas a responder a primeira parte do roteiro da entrevista referente aos dados sócio econômicos, alegando diversos motivos, falta de tempo, a exposição de sua vida pessoal, entre outros. Por este motivo as entrevistas foram realizadas desta maneira: 18 entrevistas completas e 8 integrantes que responderam a primeira parte referente aos dados sociais.

entrevista com os integrantes teve a intenção de compreender aspectos relativos às condições socioeconômicas, o motivo pelo qual escolheram a viola caipira e frequentam a OAVSC e como se apresentam aspectos da memória na fala dos integrantes referente à cultura caipira e a música sertaneja.

Com a intenção de melhor entender as características do grupo, apresentaremos no decorrer do texto trechos significativos retirados das transcrições das entrevistas. As transcrições foram feitas na íntegra e optamos por realizar mínimas correções e adequações nas falas dos entrevistados, com a finalidade de melhorar a leitura e compreensão do leitor. A fim de preservar a identidade dos depoentes não apresentamos seus respectivos nomes, os identificamos a partir das letras iniciais de seus sobrenomes, quanto ocorrer semelhança nas iniciais acrescentaremos as iniciais do segundo sobrenome, com exceção do regente, pois ele representa uma figura central no processo da formação da OAVSC.

4.1. REGENTE

O caminho percorrido pela OAVSC não é diferente das muitas orquestras espalhadas pela região centro-sul do Brasil. O grupo teve origem a partir de “Cursos de Iniciação à Viola Caipira”, oferecidos pelo regente Antonio Carlos Dovigo, conhecido como Kaia. Filho de migrantes da zona rural de São Carlos, nasceu na zona urbana e atualmente possui 51 anos, tem curso superior completo e é professor de matemática há 23 anos na rede estadual de ensino da cidade de São Carlos.

O primeiro contato do regente com a música sertaneja foi ainda na infância por meio de um vizinho violeiro que reunia em sua casa diversas duplas sertanejas da cidade. Conforme nos relatou, “ele reunia duplas na casa dele e eu

vivi enfiado lá, vi muitas duplas nascer, ensaia”.⁷⁷ Foi neste espaço, através deste vizinho e da convivência com as duplas sertanejas que o regente teve seu primeiro contato com a viola.

K - O primeiro contato que eu tive foi com a viola, [...] com onze anos, comecei a pegar gosto e vê os ensaios e aprender alguma coisa. Esperava o ensaio acabar para pegar a viola dos caras e fui aprendendo assim, aos poucos. Terminava o ensaio ele me dava uns toques, aí fui pegando.

Como músico, atuou entre as décadas de oitenta e noventa em bandas de baile, bares e casas noturnas da cidade tocando violão, porém, relata não ter deixado de tocar viola caipira, mesmo ela sendo mal vista na época.

K - Quando fiquei mais moço, 17 para 18 anos, a gente sentia que viola naquela época [1978] era meio complicado, tinha um preconceito com a viola. Aqui em São Carlos pelo menos foi um boom da industrialização, começou a vir fábrica e as pessoas começaram a vir do campo para a cidade e essa parte cultural ficou meio mal vista. Tipo assim, você não arrumava nem namorada, era meio complicado... jovem tal, tocando viola.

Este preconceito com relação à viola caipira, apontado pelo regente, pode estar associado, como apresentamos no capítulo 2, à tentativa de aproximação das duplas sertanejas com as classes médias urbanas entre as décadas de sessenta e setenta. Com o processo de industrialização da cidade nesse período, a viola caipira, associada às camadas sociais populares, era identificada pelas classes médias e altas como símbolo de atraso ou algo do passado associado às pessoas mais velhas. Talvez, por este motivo, um jovem neste contexto social poderia ser discriminado pelo fato de tocar viola caipira.

Neste período, o regente dava aulas particulares de violão e guitarra, e, relata como, a partir de seu ponto de vista, inicia-se o processo de retomada por parte de moradores da cidade em aprender viola caipira.

⁷⁷ Entrevista concedida em 19/09/2012 ao pesquisador.

K - Com os adventos das novelas. Já era adulto, tinha 25 anos [1986], começou a retornar o negócio de viola. Eu já dava aula de violão para ganhar um dinheirinho, guitarra! Um vizinho meu pediu para eu dar aula de viola. Eu peguei a viola novamente. Esse negócio de banda ficou esquecido, comecei a dar aula e tô até hoje!

Porque não tinha professor de viola, até tinha, mas ele não tinha aquela didática, você aprendia... No olhar, sabe, ele não tinha um método, não tinha nada. Como já tava acostumado com métodos, com didática e com professores que eu tive, eu criei um método e isso facilitou para os alunos. Eu comecei a aplicar este método, fui adaptando o método para as dificuldades, fui tocando o barco e aí um aluno, dois, três, quatro e resolvi ensaiar eles em casa.

A justificativa do regente para o aumento do número de alunos interessados em aprender viola caipira se aproxima da argumentação realizada nos capítulos anteriores, quando apresentamos os motivos que levaram à formação das orquestras de viola caipira nas últimas décadas e a formação dos professores violeiros. Segundo o regente, “com advento das novelas [...] começou a retornar esse negócio de viola”, ou seja, ocorre uma mudança da imagem do violeiro e da viola, que passa a ocupar novos espaços na mídia. Ao mesmo tempo, lhes são atribuídos novos valores simbólicos junto à população urbana, associados à tradição e às raízes musicais caipiras, sinônimo de autenticidade e identidade.

Observamos, também, em seu depoimento, a passagem do ensino da viola caipira da oralidade para a sistematização do ensino do instrumento. Ao confeccionar seu próprio método, Kaia se baseia em suas experiências com ex-professores no uso da didática e métodos de ensino. Esses fatores podem também estar associados a sua formação acadêmica, como licenciado em matemática. A partir da confecção do método, começa a aplicá-lo e comenta como este procedimento facilitou o aprendizado da viola caipira. Ao facilitar o aprendizado, o regente passou a atrair um número maior de interessados em aprender o instrumento. Em seguida, passou a ensaiar coletivamente seus alunos em casa. De acordo com seu depoimento, sua intenção, nesses ensaios, seria a manutenção do repertório aprendido durante as aulas.

K - Quando o aluno começa a aprender e ter um volume de músicas já no repertório, para você manter essas músicas precisa passar constantemente. Aí tive a idéia de montar um grupo de três ou quatro pessoas para começar a ensaiar.

Por volta dos anos de 2002 e 2003, o regente recebeu um convite para dar aulas de viola caipira e violão no SESC São Carlos. Em seu depoimento, relatou que apresentou seu método de ensino ao SESC, que se interessou. Então o regente alugava uma sala da instituição que ficou responsável pela divulgação. Kaia comentou ainda que em alguns períodos chegou a ter duas salas com quarenta pessoas cada uma, sendo necessário convidar um aluno seu para auxiliá-lo. Nesse período, teria surgido a semente do que posteriormente se tornaria a *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*.

K. - Foi quando eu recebi depois de dois ou três anos [como professor particular de viola] o convite para dar aula no SESC São Carlos. Apresentei o método... Mas era violão e viola. Foi quando eu comecei a dar aula lá. Tinha duas salas, cada sala tinha quarenta pessoas. [...] Eu tirei dez pessoas mais ou menos e comecei a ensaiar a parte e comecei a fazer apresentações. Daí nasceu o grupo maior, foi a primeira orquestra!

Foi também neste momento, segundo o regente, que o grupo recebeu o nome de *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*. “Nasceu o nome, um dos alunos fez a logomarca Amigos Violeiros de São Carlos. No começo não tinha, mas depois ele já fez...” Ao final dos cursos no SESC São Carlos, o grupo, ainda pequeno, com sete ou oito integrantes, continuou a ensaiar e realizar apresentações, agora, em outro espaço. Os ensaios neste período aconteciam no Centro Comunitário do Azulville, (bairro de São Carlos), local onde um dos integrantes na época era responsável. Como nos relatou um dos integrantes que participou dos cursos oferecidos no SESC, foi neste local que teria nascido a *Orquestra*:

Rr - Porque lá [no SESC] ele tentou formar uma orquestra, mas num teve sequência... O pessoal não deu muita sequência. Foi pro Azulville, tentou também com algumas pessoas, mas também não houve sucesso. Mas

no SESC que surgiu a orquestra, que rolou mesmo, que teve uma firmeza.

A partir do trabalho desenvolvido no SESC com este pequeno grupo, o regente foi convidado, no ano de 2006, pelo vice-presidente do Sindicato⁷⁸, a ministrar aulas de viola caipira no Sindicato Rural Patronal de São Carlos⁷⁹, instituição é parceria do SENAR - Serviço Nacional de Aprendizado Rural⁸⁰. Para isso, o regente se cadastrou e fez um curso no SENAR para que pudesse receber pelas aulas ministradas para essa instituição. Alguns poucos alunos dos cursos oferecidos no SESC e no Centro Comunitário continuaram com o regente no SENAR. Nesse espaço, o regente passa a ministrar, gratuitamente, cursos periódicos de iniciação do instrumento aos interessados em aprender viola caipira. Com esses cursos, os alunos formados foram convidados a participar da *Orquestra*; como nos relataram alguns integrantes:

Mm - Fiz os três meses com o Kaia [curso de Noções Básicas de Viola Caipira]. Ele já me convidou para conhecer a orquestra.

Ag - No final do terceiro mês o Kaia me convidou, Se você quiser participar da orquestra você vai acompanhando o grupo, porque daí vai crescendo junto.

A partir do convite do regente, alguns alunos, que fizeram o curso, começam a freqüentar os ensaios e apresentações da *Orquestra* e desta forma foram inseridos no grupo⁸¹.

⁷⁸ Optamos por não revelar sua identidade. Atualmente ocupa um importante cargo político na cidade.

⁷⁹ O Sindicato Rural Patronal de São Carlos é conhecido entre os integrantes da *Orquestra* como Sindicato Rural.

⁸⁰ SENAR – Serviço Nacional de Aprendizado Rural. Nos moldes do SENAI e SENAC. É uma Instituição de direito privado, paraestatal, mantida com recursos provenientes da contribuição compulsória sobre a comercialização de produtos agrossilvipastoris, vinculada à Confederação da Agricultura e Pecuária do Brasil.

A missão é a de desenvolver ações de Formação Profissional Rural e atividades de Promoção Social voltadas para o "Homem Rural", contribuindo com sua profissionalização, integração na sociedade, melhoria da qualidade de vida e pleno exercício da cidadania. (texto retirado do site). O trabalho da *Orquestra* estaria associado aos dois últimos pontos apresentados acima. Disponível em <<http://www.senar.org.br/novo/>> Consultado em 01/2/12.

⁸¹ O caráter educacional na formação do grupo será detalhada a frente.

Como dito anteriormente, a intenção do regente em formar uma *Orquestra* seria para dar manutenção ao aprendizado do aluno. Por sua vez, seu objetivo em formar a *Orquestra*, conforme nos relatou, são:

K - Para dar continuidade e sempre manter viva a viola e a cultura [caipira], esse é meu maior objetivo. E fazer deles **multiplicadores** da cultura, alguns acabam entrando na *Orquestra* e aprendendo mais e vivendo mais.

Nota-se o desejo em promover a preservação e a manutenção do instrumento e da cultura caipira, estes elementos se apresentam como uma preocupação do regente quando da formação da *Orquestra*. Podemos associar esta preocupação aos diferentes caminhos percorridos pela viola caipira e a música sertaneja atualmente. Na sua compreensão, tanto o instrumento como a música sertaneja está se distanciando do que considera serem as origens e a autenticidade do gênero musical e, conseqüentemente, do instrumento. Sendo assim, o papel da *Orquestra* seria manter elementos específicos da música sertaneja e da viola caipira, elementos estes que já passaram por processos de escolhas, sociais, individuais, temporais e midiáticos.

Ao analisar o trabalho da *Orquestra*, o regente nos faz o seguinte relato:

K - Além da música, o que pesa mais para mim, é fazer com que eles se agrupem de uma certa maneira, convivam bem, a música como terapia, como um instrumento... Multiplicadores de cultura... É um conjunto de coisas[...] Gosto de me relacionar e tento passar isso para eles, espírito de equipe, terapia e depois entra a parte musical. Manter a cultura... É assim que eu vejo a orquestra.

A música, especificamente em seu depoimento, é um meio para alcançar diversos objetivos que não são necessariamente musicais ou técnico musicais, mas, também, terapêuticos, de interação social e ter os integrantes como multiplicadores da cultura associada ao instrumento.

Por fim, o regente seria um agente cultural ao promover e valorizar o ensino e manutenção da viola caipira e da música sertaneja de raiz na atualidade,

sensibilizando e facilitando a reunião de uma série de interessados em praticar o instrumento no âmbito da *Orquestra*. Ao mesmo tempo, contribui para divulgar, em formato de apresentações musicais, a prática cultural do grupo a um público maior.

Desta forma, os fatores apresentados acima, tais como a formação dos professores violeiros; as aulas coletivas como um meio para aglutinar pessoas identificadas e interessadas em aprender o instrumento e seu repertório; além do apoio de instituições pública, privadas e ONGs, contribuíram para a formação da Orquestra Amigos Violeiros e com isso para a manutenção da viola e da cultura caipira na cidade de São Carlos.

4.2. FORMAÇÃO CULTURAL E MANUTENÇÃO DO GRUPO

A OAVSC teve seu início no SESC - São Carlos por volta do ano de 2003, tendo se consolidado em 2006 a partir do curso de “Noções Básicas de Viola Caipira” ministrado pelo regente no SENAR. Atualmente, é constituída, em média, por trinta e uma (31) pessoas, sendo vinte sete (27) homens e quatro (4) mulheres com faixa etária, origem sócio-econômica, níveis de escolaridade e conhecimentos musicais diversos. A formação musical do grupo ocorre da seguinte forma: violas caipiras divididas em solistas e bases, violões base, contrabaixo elétrico, percussão e dueto de vozes.

A *Orquestra*, se caracteriza, segundo Teixeira Coelho, como uma “formação cultural”, por ser uma iniciativa direta dos produtores ou usuários da cultura, que se reúnem e/ou se organizam em formato de cooperativas, associações de uso ou consumo da cultura, regidas por contratos particulares ou códigos de conduta (COELHO. 1997 p. 220). Assim, OAVSC é uma formação

cultural, uma iniciativa direta dos produtores da cultura, do regente e dos integrantes, que se reúnem com base em códigos de conduta não formalizados⁸².

Semelhante a grande parte das orquestras espalhadas pelo território nacional, o grupo sancarlense se identifica pelo nome de sua cidade. Porém, cabe ressaltar que a *Orquestra* não recebe nenhum tipo de benefício por parte do poder público municipal. O sindicato apoia o grupo oferecendo o local para os ensaios e agendando algumas apresentações. A manutenção da *Orquestra*, é feita através de doações, cachês das apresentações e através da venda de CD's, principalmente nas apresentações, e por uma pequena taxa mensal paga pelos integrantes durante o ano. Segundo o regente, o grupo “tenta se manter com recursos das próprias apresentações e vai na fé e na boa vontade mesmo.” A partir da comercialização dos CD's e apresentações pagas, ocorre uma divisão da receita. Metade do valor arrecadado fica com o regente e a outra parte com a orquestra que aplica o dinheiro em forma de “poupança”. Ao final de cada ano, é decidido, coletivamente, o que será feito com este montante. Em geral, o grupo organiza uma confraternização (almoço) em que são convidados familiares e amigos dos integrantes. Nessa confraternização, durante o almoço, é montada uma estrutura de amplificação de som, com microfones e caixas acústicas e os integrantes se revezam tocando em duplas, trios ou quartetos. Geralmente, o repertório executado é o mesmo que o da *Orquestra*, mas também, tocam músicas de artistas de sua preferência, em geral ícones da música sertaneja do passado.

A *Orquestra* possui dois CD's gravados, ambos na Rádio da Universidade Federal de São Carlos (USFCar), quando o grupo participou de dois programas na emissora. Estes foram editados, ficando apenas as músicas que receberam uma mixagem mínima, com poucas alterações, além da capa e da contra capa (FIGURA 1). Os CDs podem ser regravados para comercialização. Atualmente, o grupo comercializa em suas apresentações apenas uma dessas

⁸² O grupo no ano de 2010 chegou a formar uma Associação com o nome de “Raízes Sertanejas”, mas segundo informações do regente não chegou a ser formalizado.

gravações o que, segundo o regente, se deve ao fato dos registros possuírem melhor qualidade. Ambos os discos apresentam gravações do grupo com músicas do repertório sertanejo (ANEXO 5).

A única música não pertencente ao repertório clássico sertanejo é “Trenzinho Caipira” de Heitor Villa-Lobos. Essa música é o 4º movimento (tocata) da Bachianas Brasileira nº 2, composta em 1930. A melodia recebeu letra de Ferreira Gullar em 1975 como parte de seu famoso “Poema Sujo”⁸³. A *Orquestra* apresenta um arranjo próprio sobre a melodia principal da música, (APÊNDICE 8)

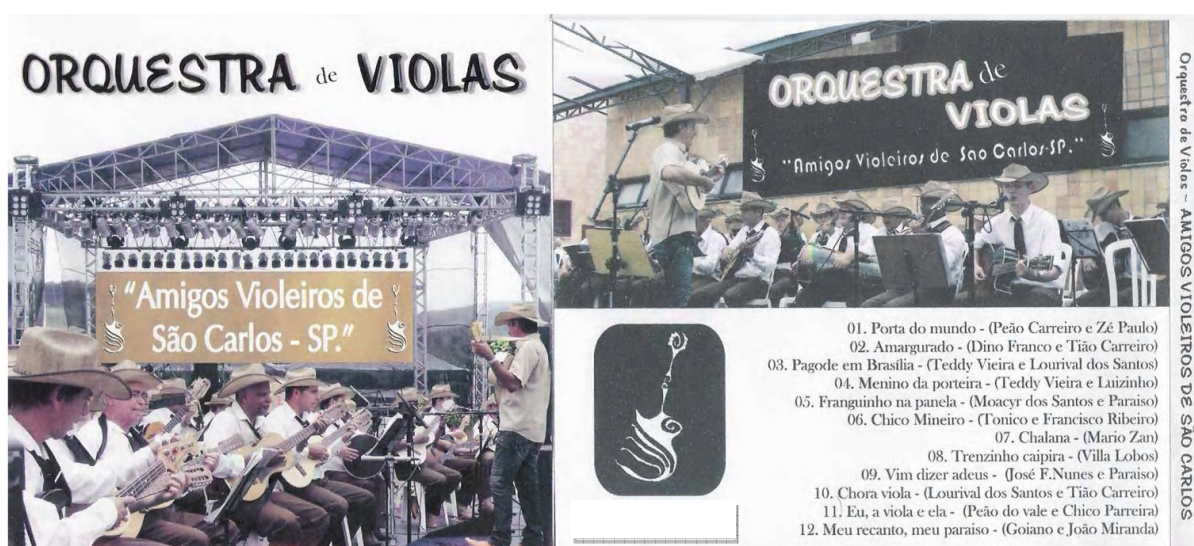


FIGURA 1: Capa e contra capa do CD comercializado pela Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos (ANEXO 5)

4.3. OS INTEGRANTES

Apresentaremos a seguir um panorama com as características sociais dos integrantes da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, tais como: perfil profissional, renda mensal, faixa etária, sexo, religião e origem a partir das vinte e seis entrevistas realizadas.

⁸³ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/villa-lobos> acesso em 24/07/2013

4.3.1. CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÔMICAS

Perfil Profissional

Os perfis profissionais dos participantes identificados foram: aposentados, funcionários públicos, microempresários, estudantes do ensino médio e, a maior parte, profissionais autônomos e funcionários de empresas de pequeno a grande porte da cidade ou da região.

Func. Público	Prof. Autônomo	Func. de Empresa	Aposentado	Micro Empresário	Estudante
3	7	7	4	3	2

Quadro 11 - Profissão dos Integrantes

Renda Mensal

A maioria dos integrantes declarou ter uma renda mensal de um a três salários mínimos. Para estabelecer estes parâmetros tomamos como referência um salário mínimo de R\$ 622,00⁸⁴.

Sem renda	1 – 3 salários	4-6 salários	Mais de 6 salários
2	14	5	5

Quadro 12 - Renda mensal dos Integrantes.

Observa-se que a maior parte dos/as integrantes não possui uma renda mensal elevada. O fator “renda” é identificado também quando observamos os instrumentos usados pelos integrantes, a maior parte deles/as possui violas produzidas em série por fábricas brasileiras, com valores abaixo de um salário mínimo que são comercializadas nas lojas existentes na cidade. Alguns integrantes com renda acima da média, em geral, possuem violas artesanais feitas por *luthiers* ou instrumentos de fábricas de melhor qualidade, sonora e estética e

⁸⁴ Este valor é referente ao salário mínimo vigente para o ano de 2012, DECRETO 7.655, DE 23/12/2011. DOU 26/12/2011
Disponível em <http://www.trt3.jus.br/informe/calculos/minimo.htm>, acesso em 07/07/2013

consequentemente de maior valor de venda. Observamos que os integrantes reconhecem que existem violas de melhor qualidade e eles/elas têm o desejo em adquirir esses instrumentos, principalmente aqueles produzidos por *luthiers*.

Faixa Etária, Sexo e Religião

A composição etária do grupo é diversificada, variando de idosos a adolescentes. A partir dos dados fornecidos pelos integrantes, identificamos as seguintes idades:

15 a 20 anos	31 a 40 anos	41 a 50 anos	51 a 60 anos	61 a 70 anos
2	6	3	12	3

Quadro 13 - Faixa etária dos integrantes

A média etária do grupo está entre cinquenta e sessenta anos. A maior parte dos integrantes é do sexo masculino, porém, quatro mulheres participam do grupo como instrumentistas: uma delas, o marido também é integrante da OAVSC; a segunda o pai é integrante, a terceira entrou no grupo acompanhando o filho; o filho saiu do grupo e ela continuou, e apenas uma se integrou ao grupo sem o intermédio de nenhum homem, membro de sua família.

Com relação à religião dos integrantes, vinte e três (23) se declararam católicos e os outros três declararam-se espírita, kardecista e presbiteriano. Nenhum deles declarou ter mudado de religião recentemente. Vale lembrar que a viola caipira foi utilizada primeiramente pelos jesuítas na catequização dos indígenas, em seguida passou a ser utilizada em diversas manifestações populares católicas, tais como: folias de reis, festas do divino, congadas, danças de São Gonçalo, entre outras, por este motivo, a viola caipira se aproxima da religião católica. A partir das declarações dos integrantes, em relação à sua religiosidade, compreendemos que atualmente não há uma relação entre a execução da viola e o catolicismo como fora no passado. No passado, uma boa parte dos violeiros tocava por devoção, essa característica passa pela compreensão dos violeiros do passado que executar o instrumento seria uma

dádiva de Deus, e teria por obrigação recompensar essa dádiva durante as reuniões religiosas, às quais o violeiro era solicitado. Atualmente, o que podemos identificar durante as entrevistas é que o ato de tocar viola estaria associado à manutenção da memória dos integrantes, memória essa associada a familiares e/ou momentos vividos pelos entrevistados no passado e também pela oportunidade de ter contato com professores dedicados ao ensino do instrumento, além do contato com outros violeiros. No decorrer deste capítulo nos aprofundaremos nesses aspectos.

4.3.2. A ORIGEM DOS INTEGRANTES

Dos vinte seis integrantes entrevistados, dez (10) nasceram no município de São Carlos e dezesseis (16) em outros municípios. Treze (13) entrevistados nasceram na zona rural e treze (13) na zona urbana. A maior parte dos integrantes que nasceu na zona rural possui idade superior a cinquenta (50) anos e mudou-se para a zona urbana antes dos vinte anos (20) de idade. O que motivou esta mudança, segundo seus depoimentos, foi a busca por melhores condições de trabalho e estudo deles ou de familiares, conforme nos relataram durante as entrevistas:

G - Aconteceu que eu trabalhava na roça e a roça não rendia muito, porque meu pai era empregado da fazenda. Então, não tinha serviço para o pessoal. Aí o pessoal já ia tendo uma idade e vinha embora, uns foram para São Paulo... Pra trabalhar nas fábricas e estuda.

P - Nós era em 8 irmãos, minha mãe pensou 'eu preciso vir pra cidade, pra estudar essa molecada'. Ela comprou uma casa aqui [São Carlos]. Como ela tinha comércio lá [cidade vizinha], mandou minha vó que ficou sozinha cuidando de nós pra estudar. Depois de dois anos, ela [mãe] veio embora.

Outro integrante nos relata sobre as dificuldades em trabalhar na zona rural, um dos motivos de sua mudança. "VL - A gente deixou porque era difícil trabalhar na roça. Saí mais para melhor de vida, melhorar a situação".

Podemos identificar que os integrantes nascidos na zona rural migraram pra a zona urbana entre as décadas de 1970 e 1980, período que, segundo Zan (2004), houve um aumento de concentração de terras nas mãos dos latifundiários, da mecanização do campo e, consequentemente, do aumento da população urbana, provocada por este fluxo migratório.

Os entrevistados nascidos na zona urbana declararam que sua relação com o mundo rural ocorreu através de familiares. Esses familiares, grande parte nascidos na zona rural, mudaram-se para a cidade onde constituíram famílias e relações sociais e nasceram seus filhos (as). Contudo, mantiveram alguma relação com o mundo rural, relatando histórias destes locais para seus filhos (as) e netos (as), como nos contou:

M.M. - Meu finado vô e minha vó moravam em fazenda, minha mãe e minhas tias e tios foram criados neste meio. Então mesmo depois eles vindo pra cidade a gente pequeno escutava histórias... Eles vieram pra cidade, mas não deixaram de... Tão na cidade, mas tão com a cabeça de roça, de sertanejo.

Já outro entrevistado disse que além desta relação familiar, seu contato com o mundo rural foi, também, através de visitas periódicas à pequena propriedade rural de seus familiares próximos.

G.O. - Minha mãe e meu pai eles vieram da roça, vieram para cidade, mas viveram a vida inteira na roça. [...] meu padrasto ele tinha umas terras arrendadas, então tinha o contato por frequentar, ajudava a plantar...

Diante destes depoimentos podemos observar que as relações com o meio rural de alguns integrantes do grupo ocorrem de duas formas: a direta, onde nasceram ou conviveram por um período significativo de suas vidas neste meio e possuem lembranças deste período; e a indireta, a partir dos relatos de familiares sobre o meio rural.

Essas experiências, tanto de convivências como de relatos sobre o meio rural, geraram nos integrantes da OAVSC a formação de memórias

individuais e coletivas, lembrando que a memória individual é formada dentro de um grupo com outros indivíduos, ou seja, é memória construída socialmente (HALBWACHS, 2006). As memórias que residem em mais de um indivíduo, em um grupo são chamadas de memórias coletivas. Essas memórias, tanto a individual como a coletiva, seriam construídas através do acúmulo de novas experiências do indivíduo no interior do seu grupo e na relação com outros grupos ao longo da vida (*ibid*, 2006). O acúmulo de experiências, tanto nos protagonistas como nos ouvintes das narrativas sobre o meio rural, geram lembranças constitutivas dessas memórias nos integrantes da *Orquestra* com relação ao meio rural. As lembranças, assim como as memórias dos indivíduos, são sempre construídas a partir de sua relação com um grupo de referência. (*Ibid*, 2006). Segundo este autor, o grupo familiar seria o primeiro grupo de referência do indivíduo onde, primeiramente, são formadas as suas memórias e acúmulo de experiências. Silva Boreli (1992) nos ajuda a compreender como ocorre o acúmulo e a passagem de experiências através das gerações, e como esses fatores são importantes para a manutenção da memória coletiva.

Acumular experiências implica ter o passado como dimensão ideal de temporalidade, fazer do presente o intermitente resgate das referências originais. Realizar experiências passa pela possibilidade de trocar palavras, transmitir mensagens e efetuar de forma recíproca a comunicação. Finalmente, a experiência depende da presença de velhos personagens que, com sua autonomia consentida e desejada, garantem a perpetuação das tradições, pela recomposição permanentemente da memória coletiva. (BORELI, 1992 p. 79)

Assim, a continuidade da memória tanto individual como coletiva, está relacionada ao acúmulo de experiências do passado retomadas no presente e transmitida através das trocas intergeracionais entre indivíduos com maior experiência, os velhos ou idosos, e os de menor experiência, os jovens. Por este motivo, o ato de narrar, como fazem nossos entrevistados, a nós e como fizeram seus parentes a eles, contribui para a experiência e a manutenção da memória (SCHMIDT e MAHFOUD, 1993). Com a reposição dos hábitos, costumes e as

memórias do passado narrados no presente, o passado é restaurado através das narrativas. Porém não da mesma forma do passado, este é redefinido, reelaborado e ressignificado sob valores do presente.

Desta forma, a narrativa dos integrantes da *Orquestra* e de seus parentes sobre o meio rural gera uma noção de pertencimento destes integrantes com este universo e com valores, símbolos e significados, contidos neste universo, que são ressignificados no presente. À frente, apresentaremos o como a música sertaneja de raiz também contribuiu para a manutenção da memória individual e coletiva sobre o meio rural associado à cultura caipira, à própria música sertaneja ao longo do século XX e também como se apresenta atualmente nos integrantes do grupo.

4.3.3. CONTATO COM A MÚSICA SERTANEJA

Os integrantes entrevistados foram unânimes ao declararem que o primeiro contato com a música sertaneja foi na infância, através de familiares próximos. Esse contato, segundo seus depoimentos, ocorreu de diferentes formas; através do rádio, televisão, discos (LP's) ou com familiares que tocavam esse repertório. Destacamos alguns dos relatos nos quais os integrantes tratam desse assunto.

Rr - Eu cresci ouvindo música sertaneja através do meu pai. Meu pai sempre gostou de música sertaneja. É o único da família de três irmãos que não sabe tocar instrumento... Os outros sempre cantaram, tocam. Então eu cresci no meio deles ouvindo... música sertaneja.

L - Desde quando me conheço por gente! Da época lá da fazenda, meu pai e minha mãe já me apresentaram! O que era! E quem era quem! "Oh fio quem tá tocando no rádio agora é Tonico e Tinoco. [rádio]

A - Lá para os meus cinco seis anos de idade. Começou o programa "Viola Minha Viola", eu assistia com meu pai na TV preto e branco, lá... na fazenda que a gente morava. Então, este contato veio assistindo... Tinha bastante gente que tocava, tinha aqueles bailes de tuia e foi ali meu primeiro contato. [televisão]

N - Ele [pai] ouvia muito Zé Betio, então era só música sertaneja [...] Era pelo rádio... moda sertaneja, sempre gostei muito disso... Desde da infância

De acordo com esses relatos, identificamos que além das memórias associados ao meio rural, o gosto pela música sertaneja se forma nos integrantes dentro do âmbito familiar e também a partir de contatos com os meios de comunicação. Como argumentamos, o grupo familiar é local onde primeiro acontece à construção das memórias (HALBWACHS, 2006). Halbwachs (2006) ainda complementa que as pessoas pertencentes a um mesmo grupo tendem a ter pensamentos comuns, neste caso, o gosto pela música sertaneja de raiz. Outro aspecto interessante no depoimento dos integrantes está associado ao contato com esse segmento musical através dos meios de comunicação, nos depoimentos abaixo, apresentamos se dava essa aproximação nos aos ouvintes na zona rural.

C - No sítio ouvia com o meu tio, Ele tinha a sonata [vitrola] dele de madeira, na época ele tinha um discão do Tião Carreiro, acho que ele tinha Vieira e Verinha, Lourenço e Lourival.

N - Acordava de madrugada para tirar o leite e geralmente tinha o radinho que o velho [pai] levava pro curral, punha em cima do mourão. Então de madrugada a gente [ficava] ouvindo os programas do Zé Betio.

S - Eu sou nascido no sítio, e o engraçado que não tinha força, não tinha rádio, não tinha nada. Vizinho da nossa casa uma fazenda pra baixo, eles tinham... Chamava vitrola, era de corda. Então todo fim de semana a gente ia na casa desse senhor. Tinha bastante grama e aos domingos a tarde, todo mundo sentado debaixo daquelas árvores, ele colocava a vitrola pro lado de fora e tocava o disco. Não precisava de força era na corda. Quando saiu essa música "Chico Mineiro", foi naquela época e tinha muitas músicas que ele tocava. Tonico e Tinoco era no auge da carreira deles.

L - Meus tios, meu pai o pessoal, quando saiam para a lida levavam o radinho deles, né! O radinho de pilha ficava sintonizando Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo, Zico e Zeca.

Com estes depoimentos podemos observar que a música sertaneja hoje chamada de raiz, não se restringia ao meio urbano, atingia também as propriedades rurais seja no formato de disco ou nos programas de rádio.

Além do contato com a música sertaneja na infância, transmitida através dos pais e familiares, a partir dos meios de comunicação, a indústria cultural também contribuiu para a formação da memória social em torno da música sertaneja raiz associada ao universo caipira.

A - A moda de viola ela tem duas partes tem as músicas que falam ali do sertão, da saudades, do monjolo, da água do riacho e tem as que fala do romantismo da saudades da cabocla.

L - Ouvi aquela música [faz] lembra da época de fazenda, poeira de estrada, carro de boi... ouvi carro de boi... aquela coisa toda! Cachorrada correndo atrás, poeira que sobe! Aquele cheiro gostoso que tem de manhã! É ...certas músicas lembram isso, toca no fundo da alma caipira mesmo!

Assim, as imagens evocadas por esse gênero musical remetem os participantes ao universo rural e conseqüentemente à cultura caipira. Vale destacar que esta cultura caipira à qual se referem os participantes, não é a mesma cultura caipira do passado. Halbwachs (2006) escreve que a memória é compartilhada entre pessoas e grupos em dois momentos quando acontecem e quando são recordados. Ao evocarem lembranças do passado, guardadas em suas memórias, trazendo-as para o momento presente, esse passado é rememorado e ressignificado no presente. Estas memórias rememoradas não teriam os mesmos sentidos que tiveram no passado, mas adquirem outros significados associados ao momento presente e ao grupo ou situação que disparou essas recordações (*Ibid* 2006). Diante disso, a maneira como os integrantes compreendem a cultura caipira no presente se aproxima de suas experiências diretas e indiretas com meio rural, gerando neles um processo de identificação com a música sertaneja raiz e com suas memórias individuais, reforçando, assim, sua identificação com a música sertaneja de raiz.

G - [As músicas sertanejas] Dizem a realidade dos tempos! Se vê a “Mala Amarela”⁸⁵ tem tudo a vê! Hoje o moleque vai estudar beleza, mas na mala Amarela o cara saiu para tentar a vida fora e não conseguiu. A única mala que o pai dele ganhou do avô ele precisou vender. E foi o que aconteceu comigo também, eu vim pra cá assim também... Vou tentar! Igual meus amigos foram para São Paulo e os pais ficaram.

V - [As letras] Estão representando o que a gente vivia. Antigamente a música falava o que você sentia na roça ou aonde fosse. Dizem muitas verdades. O cara canta uma música, ele fala da vida de uma pessoa, da vida dele... Tem a ver comigo também.

V. I. - [Música sertaneja] Fala de onde a gente morava, da família da gente, como a gente viveu, às vezes faz a gente retornar ao passado... Então a gente retorna, para voltar no passado... E diz que quem vive de passado é museu, mas... [risos] se a gente não tiver um passado... não tem nada.

José Maurício Domingues (1999) argumenta que a construção das identidades coletivas atravessa processos de "identificação" que se entrelaçam por processos interativos. No caso do contexto que pesquisamos os processos de interação ocorrem entre a música sertaneja de raiz, as memórias transmitidas (narradas) pelos parentes e familiares dos integrantes e suas memórias individuais construídas coletivamente a partir de um grupo de referência. A construção destas identidades gera principalmente pertencimento a cultura caipira e é esse um dos sentimentos que irá levar os integrantes a se interessarem pela *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*.

4.3.4. ENSINO E APRENDIZAGEM DA VIOLA CAIPIRA NO INTERIOR DA ORQUESTRA

Ao se sentirem pertencentes à cultura caipira, através das memórias individuais e coletivas construídas socialmente, os integrantes se interessaram em

⁸⁵ Mala Amarela (Paraíso / Caetano Erbas) – A música retrata o momento que um filho deixa a zona rural para tentar a vida na cidade. Durante a viagem de trem, encontra um senhor que lhe diz: Como é difícil ficar longe dos pais. Passado um tempo ao voltar para casa, encontra o pai na plataforma da estação, o cumprimenta e lhe questiona sobre a mala amarela. Então o filho relata que para não passar fome, teve que vender a mala amarela que foi herança de seu avô para o pai. O pai comovido lamenta a venda da mala, mas fica feliz por ter seu filho de volta.

aprender viola caipira e procuraram a orquestra. Alguns declararam que desejavam tocar viola desde a infância, mas não tiveram oportunidade anteriormente. “A: Então essa paixão ela é antiga, quando eu era pequeno eu não tive essa oportunidade que eu tô tendo agora; S: Sempre gostei, o problema é a oportunidade”.

Ao serem questionados em que momento aprenderam a tocar viola, quinze (15) integrantes, dos dezoito (18) que responderam o roteiro completo, declararam terem aprendido através do curso “Noções Básicas de Viola Caipira”, oferecido pelo regente. Um integrante entrevistado comentou ter aprendido com o próprio regente durante o curso oferecido no SESC São Carlos. Outro declarou ter alguma noção prévia, pois ouvia seu avô tocar, mas foi através do curso que se aperfeiçoou. Um terceiro afirmou ser autodidata e aprendeu vendo outras pessoas tocarem.

Mm - Eu arranhava tinha uma noção sabia o que era. Ouvia meu finado vô tocando alguma coisa, sabia alguns acordes na viola... Com o K. tá vindo um pouco mais de aperfeiçoamento... De conhecimento na verdade!

VI - A gente via o pessoal tocando, a gente observava e... A gente pega... [...] Há uns quinze, vinte anos atrás você não achava isso não, era difícil! Então você tinha que reinar por si! Você tinha que desmontar, descobrir como era.

Os outros entrevistados declararam não possuir nenhum conhecimento prévio sobre viola caipira e teoria musical antes de iniciar o curso no sindicato: um dos integrantes relata o seguinte, “C - Eu não sabia nem que “A” era “lá” *[risos]*, não sabia nada, nada.”; Outros nos relataram que tocavam violão anteriormente e passaram para a viola “V - Eu tinha dupla e eu cantava era violão só, eu nunca tinha tocado viola. Nunca.”

L - Viola mesmo eu nunca tinha tido contato, eu tive contato com o violão que eu aprendi sozinho fui meio autodidata! A vontade de tocar viola era tanta que eu me inspirei no violão... Descontei tudo no violão. Fazia no violão, porque a viola não tinha dinheiro para comprar! Mas a minha vontade era a viola! Eu escutava viola e tirava violão, tocava violão! Nesta época tive que abandonar o violão para poder tocar a viola!

Apenas dois integrantes disseram tocar violão atualmente. O restante declarou se dedicar apenas à viola caipira.

Ao relatarem os motivos pelos quais escolheram a viola caipira como seu instrumento musical, os integrantes associaram novamente suas escolhas à influência e à família. Consideramos essa influência também associada à memória individual dos violeiros.

A - Meu avô eu não conheci ele, pai do meu pai, ele é das Minas Gerais e era violeiro de tocar... Depois que eu ingressei que eu comecei a aprender a viola, meu pai começou a falar sobre ele, que ele era catireiro e violeiro daquelas violas de tarraxa ainda. Acho que isso aí já tá no DNA dessa paixão pela viola! Então eu tinha sempre gostei, tava sempre cantando, murmurando no trabalho... Acho que isso já tá ali mesmo! Esse jeitão de caboclo!

M.M. - Como já convivi neste meio, em casa sempre teve esse incentivo, tinha o vô os tios que sempre gostavam de tocar. Eu acabei escolhendo por causa disso. Porque já vem desde criança isso, aquele gosto, aquela vontade de aprender... E ter convivido com aquilo acho que eu escolhi mais por esse motivo.

Sobre qual o significado atribuído pelos violeiros ao ato de tocar viola caipira, os integrantes entrevistados relataram que é a realização de um sonho, a abertura de novas possibilidades de viagem, de conhecer e conviver com outras pessoas. Porém, o que nos chamou a atenção foi o fato de que diferentes entrevistados declaram que tocar viola funcionaria como terapia:

M.M. - Pra mim além de ser um instrumento musical, a viola é uma terapia. [...] É um momento de lazer um momento que você relaxa. Acho que ela não é só um instrumento musical, ela é um relaxamento, é um prazer, é um... Uma hora que você desestressa, não é só um instrumento é uma companhia né!

L - É uma terapia muito boa. Você consegue ver aquilo que você ouvia no passado, algumas coisas não tudo, porque o tempo da gente na viola é pouco ainda, mas de você conseguir fazer o que você ouvia quando era criança. Então a emoção vem a tona... é emocionante lembrar o passado nas cordas da viola.

G.O. - São os momentos que eu tenho mais de relaxamento, porque é um momento que a gente esquece um pouco dos problemas, esquece várias coisas, até se eu tocasse em casa talvez eu ficaria mais tranquilo

um período maior, mas é por isso! Já pensei até em parar em razão dos horários, as vezes sou obrigado a cancelar aula alguma coisas assim, mas não cancelo se não, porque se eu cancelar eu paro de vez! Acho que mais pelo relaxamento pela distração.

B - Oh... Tem hora que você tá com a cabeça muito cheia... E acaba enchendo o saco e você nem presta muita atenção no que ta tocando, mas quando você ta com a cabeça limpa... Aí você... Passou aquele dia nervoso... Você pega a viola e acaba acalmando um pouco, ou você ta na beira de rio toca ela putz!

Os relatos dos integrantes condizem com uma das definições do regente sobre o trabalho da *Orquestra*

K. - Além da música, o que pesa mais para mim, é fazer com que eles se agrupem numa certa maneira, convivam bem, a música como terapia, como um instrumento... Multiplicadores de cultura... É um conjunto de coisas. Tento passar isso para eles, espírito de equipe, terapia e depois entra a parte musical. Manter a cultura... É assim que eu vejo a *Orquestra*.

Este suposto caráter terapêutico do ato de tocar viola caipira pode ser associado, segundo Leal (2011, p. 352), às lembranças que recriamos no presente. Ao fazerem isso, os entrevistados fugiriam do instante sofrido, assustador e insuportável para se aconchegarem em imagens dos tempos de alegria e bem estar. É o momento em que lembranças e histórias podem se tornar também curadoras.

A partir destes depoimentos, podemos observar, nos relatos do regente e dos integrantes entrevistados, que a formação da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* passa por aspectos da evocação da memória dos integrantes. Além disso, passa também pela formação educacional musical dos integrantes. Desta forma, o trabalho da OAVSC está intimamente associada ao ensino e aprendizagem da viola caipira na atualidade. Porém, esse ensino possui características específicas.

A educação musical na OAVSC não ocorre nos mesmos moldes da educação musical realizada em escolas regulares, caracterizada como educação formal, dotada de intencionalidade, sistematização e formalização (WILLE, 2005

apud LÍBANO 2000). Os cursos de bacharelado em viola caipira seriam exemplos de educação formal, possuem a intencionalidade, sistematização e formalização. Identificamos, então, que o processo de ensino e aprendizado no interior da orquestra se caracterizaria como sendo não-formal compreendida como

Aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não são formalizadas (WILLE, 2005, p. 40).

Além de aprenderem com o regente, outra forma de aprendizagem musical observada durante os ensaios ocorre entre os participantes. Quando estes tocam se olham, identificam movimentos e posições dos parceiros e/ou do regente e assimilam estes movimentos e posições à sua execução. Assim, essa prática da observação e imitação de movimentos é uma das características da educação informal. Caracterizada como um processo educativo não intencional (WILLE, 2005 apud LÍBANO 2000) quando não há a intencionalidade do ensino.

Observamos dentro da prática educacional da *Orquestra* (também, de forma geral, no ensino de viola caipira na atualidade), a passagem do ensino informal, outrora pertencente à viola caipira quando nas mãos dos violeiros tradicionais imersos no mundo da oralidade, para uma prática com intencionalidade, certa sistematização, porém, não ainda formalizada. Com isso, identificamos a passagem na atualidade da educação informal da viola caipira para a educação não formal como acontece na *Orquestra* e formal como nos cursos de bacharelado do instrumento⁸⁶.

Após o processo de ensino e aprendizagem realizado através do curso de *Noções Básicas de Viola Caipira*, oferecido pelo regente, os integrantes passaram a frequentar os ensaios.

M.M. – Quando [fui] fazer o curso o Kaia comentou, que quem quiser tem um pessoal que fez o curso e tocava lá [orquestra]. Comecei a me

⁸⁶ As relações de ensino aprendizagem da viola caipira na atualidade mereceriam um estudo mais aprofundado por parte dos pesquisadores.

interessar! No termino do curso ele convidou a gente, [para] ensaiar de segunda feira, explicou como funcionava e eu comecei a ir. Foi através do convite mesmo.

A partir deste convite, os integrantes passaram a frequentar a Orquestra e também a participarem de apresentações musicais no município e em outras cidades. Em seguida, apresentamos como ocorre a inserção destes participantes com o grupo.

4.3.5. OS INTEGRANTES NA ORQUESTRA

Ao frequentarem o curso de formação oferecido pelo regente, os integrantes passam a participar dos ensaios do grupo que acontece semanalmente na sede do Sindicato Rural. Esses integrantes trazem consigo suas memórias individuais e coletivas, construídas em torno da música sertaneja de raiz, da cultura caipira e da viola. Essas lembranças vivenciadas por eles no passado e/ou transmitida por familiares, foi reforçada pela extensa gravação do repertório sertanejo raiz na indústria fonográfica. Esses aspectos seriam alguns dos motivos que levam os integrantes a fazer parte do OAVSC. Com isso, ocorre o fortalecimento de memórias individuais próximas sobre impressões da cultura caipira e da música sertaneja.

Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior. Assim ao recordarmos juntos, embora estas lembranças não sejam as mesmas para cada indivíduo, estão relacionadas aos mesmos eventos. Os fatos do passado assumem uma importância maior e acreditamos revive-los com maior intensidade, por que não os representamos individualmente. (HALBWACHS, 2006 p. 29/30)

Assim, os integrantes se sentem acolhidos ao encontrarem um grupo de pessoas que nutre os mesmo valores e hábitos que os seus e não se sentem isolados em suas preferências ou identidades. Desse modo, o passado como

memória assume uma importância maior para estes integrantes. Esse ato de acolhimento e reconhecimento dos seus pares no grupo gera nos integrantes uma identificação dos mesmos com o trabalho na *Orquestra*.

V.L. - Porque a gente gosta de tocar e para não parar, ficamos na orquestra. A gente ensaia toda segunda, está sempre junto com o pessoal, às vezes vai fazer uma apresentação num canto no outro e é muito gostoso. Viaja anda pra lá e pra cá, não ganha nada, mas dá risada!! É grupo, e eu sou um dos membros do grupo. Então a gente se soma.

A - Orquestra é um sonho realizado não só meu , [como] de todos os membros e do sindicato também do próprio maestro... Um sonho realizado vamos dizer assim.

L - É difícil de descrever porque a hora que você tá ali...[orquestra] não é só você, é um grupo é um conjunto de coisa. Quando a gente tá tocando não só eu, como os outros integrantes. A gente sente a mesma coisa... Acho que a gente sente em família! É um momento nosso! É um momento que ninguém pode tirar da gente, é uma coisa muito boa! Só você tando ali mesmo para você descrever! É uma coisa muito boa!

N - Olha eu me sinto... Praticamente realizado, no meio do povo [orquestra]. Eu me sinto... Voltando ao passado, me sinto uma criança de novo junto com o pessoal. Fazendo o que a gente gosta!

Essa identificação gera nos integrantes novos sentidos em relação ao grupo. Esses sentidos são possíveis, pois a *Orquestra* passa a ser neste momento um grupo de referência, condição para a formação e reprodução da memória individual e coletiva de um grupo ou indivíduos (HALBWACHS, 2006). Esse grupo é constituído a partir de dados e noções de compartilhamento que permitem aos seus integrantes atribuem significados ao trabalho da *Orquestra*.

Raul [Orquestra] significa uma família meio profissional. Usada mais pra se reunir para tocar viola... Uma família caipira!

P - É uma família, eles são muito legal, todo mundo muito bacana. Então uns gosta de ouvir, outros gosta de tocar.

L - Intenção da orquestra é justamente isso daí, levar adiante a raiz da cultura sertaneja, que muita gente não sabe o que é uma viola.

Assim, a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos, ao juntar indivíduos com memórias semelhantes em torno da viola caipira e da música sertaneja de raiz, reforça a construção e a manutenção da memória coletiva dos seus integrantes e do público em geral, sobre a música sertaneja raiz e a viola caipira.

CAPÍTULO 5. ASPECTOS MUSICAIS.

Apresentaremos neste capítulo os aspectos musicais da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, tais como: repertório, apostila de repertório, instrumentação, canto, ensaios, apresentações e arranjos realizados pelo grupo. Os dados utilizados para essas descrições foram retirados do diário de campo e gravações de campo realizadas durante o ano de 2012 e 2013.

5.1 – INSTRUMENTAÇÃO E AFINAÇÃO

Os instrumentos que compõem a *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* são em média de vinte a vinte e cinco (20 a 25) violas caipiras, uma solo, a do regente, o restante do grupo costuma fazer a base, um (1) contrabaixo elétrico, dois (2) violões e uma percussão composta por um (1) *cajon*.

Acerca da afinação dos instrumentos, é preciso fazer algumas observações importantes. Os violões são afinados meio tom abaixo da afinação padrão natural. Segundo o regente, esse procedimento é realizado para facilitar a mudança de acordes para os integrantes que tocam o violão, que não possuem um domínio grande do instrumento. Já as violas caipiras são afinadas em cebolão em Mi Bemol Maior (Eb):

Quadro 14 - Afinação da viola caipira na OAVSC

1° par	Mi bemol (Eb) em uníssono
2° par	Si bemol (Bb) em uníssono
3° par	Sol (G) oitavado ⁸⁷
4° par	Mi bemol (Eb) oitavado
5° par	Si bemol (Bb) oitavado ⁸⁸

⁸⁷ As cordas são afinadas em intervalo de uma oitava entre a corda fina e a corda grossa

⁸⁸ Sobre as afinações da viola caipira ver CORRÊA, 2000 p. 32

Nessa afinação, ao tocar as cordas soltas simultaneamente, forma-se o acorde de Mi bemol maior (Eb) que dá nome a afinação.

Entendemos que a viola caipira é um instrumento transpositor oitavado e o som real soa uma oitava abaixo do escrito no pentagrama. Abaixo, apresentamos a disposição da afinação cebolão em Mi bemol (Eb):

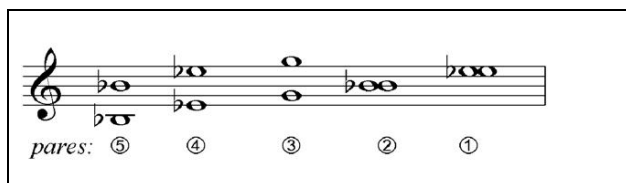


Figura 2. Afinação de Mi Bemol Maior (Eb) (PINTO, 2008)

Apesar das violas serem afinadas em Eb, a leitura das cifras é realizada em (E) mi maior. O contrabaixo não é afinado em mi bemol, o baixista detém amplo conhecimento musical e do repertório, o que justificaria a sua não necessidade em abaixar a afinação do instrumento.

Contudo, poucos são os integrantes que compreendem a diferença entre Mi bemol (Eb) da afinação da viola e Mi natural (E) como são apresentadas as cifras na apostila de repertório do grupo. Ao questionarmos alguns integrantes se o regente estava afinando em Mi bemol (Eb) ou Mi natural, a resposta foi negativa e diziam que afinava em Ré sustenido (D#). Essa resposta pareceu demonstrar a falta de conhecimento teórico musical por parte de alguns participantes da *Orquestra*. A falta que se tenta sanar quando são oferecidos cursos de formação pelo próprio regente.

Através do desenvolvimento prático e da percepção auditiva, alguns integrantes são bons instrumentistas no que se refere ao universo da música sertaneja de raiz e apresentam boa desenvoltura e domínio instrumental do repertório. Contudo, não podemos afirmar se estes mesmos integrantes possuem uma boa desenvoltura em outros gêneros musicais, pois isso não foi constatado por nós durante os ensaios.

A partir do segundo semestre de 2011, o regente iniciou um curso onde trabalhava noções de teoria e percepção musical com os interessados em conhecer melhor o universo teórico da música. Segundo o regente, a finalidade do curso é elevar o nível musical da *Orquestra* e dos integrantes:

K. – A Orquestra não chegou nesse patamar ainda que eu pretendo chegar. É por isso que estou ministrando um curso de ponteados! É realmente ter uma separação para quem vai pontear em certas músicas, quem vai fazer a base. Ela não chegou neste contexto ainda.

Os cursos foram oferecidos periodicamente e possuíam a duração de três meses, reunindo em média dez pessoas. O curso chamado de “Aulas de Ponteados” foi oferecido durante o segundo semestre de 2012, as terças e quintas-feiras no mesmo horário e local do ensaio. A metodologia utilizada priorizava aulas coletivas, valendo-se do ensino da técnica de ponteados. Normalmente os ponteados da música sertaneja são executados aos pares, com intervalos de terças e/ou sextas sobre a escala musical a qual se encontra a música.

O regente ensina aos interessados noções de teoria musical, como: nome das notas, escalas maiores e menores, escalas duetadas em terças e sextas, noções de melodia e acompanhamento, notas pertencentes aos acordes, fórmulas de compasso, como são dispostas as notas no pentagrama, noções rítmicas; de pulso, divisões de tempo, entre outros. Este universo teórico musical é ministrado com base nos ponteados e acompanhamentos das músicas presentes no repertório do grupo. É recorrente, durante os ensaios, o grupo tocar uma música para que os alunos das aulas de ponteados possam treinar fora do ambiente de aula. Neste momento, o regente observa a execução dos alunos e toca seu instrumento em baixa intensidade para que os demais integrantes do grupo possam ouvir os ponteados dos colegas e terem referência durante a música.

5.2 – REPERTÓRIO

Segundo o regente, a escolha do repertório é realizada por ele e também por sugestão dos integrantes. Sua tentativa é de abarcar os diferentes gêneros e períodos da música sertaneja raiz.

K. - Procuro diversificar o máximo, mas sem perder o foco na cultura mesmo... Na raiz. Porque passei por uma fase que foi a abertura da música sertaneja. [...] Foi o caso de João Mineiro e Marciano, Gean e Giovani, Chitãozinho e Xororó, Milionário e José Rico. Duplas que pegaram outro ramo... Tiveram a música caipira, mas criaram um outro estilo, hoje até a gente toca músicas que ficaram marcadas. Mas o foco pela experiência no repertório é feito mais na raiz.[...] Eu já tinha um repertório grande com mais de 200 músicas já cifradas, que eu tirei os solos, os ponteados. Muitos aprenderam... Conheceram essas músicas lá mesmo no curso na *Orquestra*. A maioria delas! Mas muitos que vieram já conheciam muito mais músicas que eu e acabavam dando opiniões.

Quando o regente usa o termo “raiz” está se referindo à Música Sertaneja Raiz ou de Raiz. Como já apresentamos, esse termo tem sido utilizado nas últimas décadas por artistas, produtores e mídia em geral para diferenciar o estilo sertanejo, que faz referência as tradições musicais caipiras, cunhadas em meados do século XX, em relação ao estilo “sertanejo romântico” ou “sertanejo pop” (ZAN, 2004), massificado pelos meios de comunicação durante as décadas de 1980 e 1990. A música sertaneja é classificada, atualmente, em diversos estilos: raiz, romântico e universitário. A música sertaneja raiz seria aquela que preserva ou se aproxima dos elementos das manifestações caipiras apresentadas a partir das primeiras gravações sertanejas, com instrumental de viola, violão, dueto de vozes em intervalos de terças ou sextas, com temáticas narrativas épicas ou de cunho moral, (ULHÔA, 1999). Neste tipo de música são relatados estórias ou fatos acontecidos em um determinado momento ou localidade. Estes elementos marcaram a música sertaneja por muito tempo e entraram em desuso por parte de alguns artistas, em especial os do estilo romântico. Nesse momento, com a designação sertanejo romântico, a viola caipira e outros elementos do estilo

sertanejo de raiz, já não faziam parte, restando apenas o formato em dupla (IKEDA, 2004).

A partir das colocações feitas por Martins sobre estes dois universos musicais, e analisando o repertório da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, identificamos que o trabalho musical do grupo está associado diretamente ao segmento fonográfico sertanejo de diferentes períodos, intérpretes e sonoridades. Conscientes de que não existe, até o momento, um consenso entre os diversos autores pesquisados sobre qual termo é mais apropriado, optamos, nesta pesquisa, utilizar o termo Música Sertaneja Raiz.

O repertório trabalhado na OAVSC é composto de cento e quarenta e oito (148) músicas de diferentes períodos do segmento sertanejo (APÊNDICE 6). As músicas tocadas durante os ensaios e apresentações são escolhidas a partir deste repertório e, ao analisá-lo, identificamos os intérpretes com o maior número de músicas no repertório da *Orquestra*:

Quadro 15 – Intérpretes com a maior quantidade de músicas no repertório da *Orquestra*.

Intérpretes	Quantidade Música
Tião Carreiro e Pardinho	73
Tonico e Tinoco	10
Goiano e Paranaense; Ronaldo Viola	5
Almir Sater	4
Liu e Leo; Sergio Reis	3
Mazinho Quevedo; João Mulato e Douradinho; Caxiné e Caxiado; Trio Parada Dura	2
Lourenço e Lourival; Peão Carreiro e Zé Paulo; Zé Fortuna e Paraíso; Pena Branca e Xavantinho; Tião do Carro e Santarem; Rolando Boldrin; Zé Mulato e Cassiano; Craveiro e Cravinho; João Mulato e Pardinho; Goiás e Belmonte; Entre outros.	1
Sem indicação de intérprete	15

A maior parte do repertório executado pela OAVSC é composta de interpretações e/ou composições de Tião Carreiro⁸⁹, total de 73 músicas, com uma diferença significativa para a dupla seguinte Tonico e Tinoco⁹⁰ com 10 músicas. Esta predominância se deve ao fato dessa dupla ter sido responsável por grandes sucessos da música sertaneja e, com isso, tornaram-se referência para muitos artistas e aprendizes de viola caipira e do repertório sertanejo no passado. Atualmente, são considerados por artistas, autores e público como os defensores da música sertaneja de raiz. A maneira como cantam e tocam passou a ser identificada como autêntica, ou seja, próximo às matrizes caipiras. Nas últimas décadas, observamos em diversas gravações de duplas sertanejas subsequentes a Tião Carreiro e Pardinho, e adeptas ao segmento raiz, o surgimento do que podemos considerar como sendo uma escola ou um novo segmento dentro do universo sertanejo; o estilo “Tião Carreiro” (considerado um dos expoentes da música sertaneja de raiz em meados do século XX). Essa preferência pela obra do artista é demonstrada também nos depoimentos dos entrevistados que foram unânimes ao declararem admiração pela obra de Tião Carreiro. “VI - Eu gosto mesmo do Tião Carreiro que já foi”. Outro integrante destaca a superioridade do artista em relação aos outros, “B - Tião Carreiro é o mais... Não dá para superá-lo!”. Um terceiro comenta que apesar de gostar de outros artistas, “L - A minha referência mesmo é Tião Carreiro e Pardinho, pra falar assim, é para lá que eu vou!” declara.

Durante as entrevistas, os integrantes da *Orquestra* citaram diversos outros artistas considerados como sendo da música sertaneja de raiz dos quais admiram o trabalho. Porém, identificamos que independentemente da idade dos integrantes, a maior parte deles declarou preferir os artistas antigos de meados do século XX. Esse é um período que consideramos ser importante para a formação das ideias de autenticidade e tradição associadas à música sertaneja de raiz,

⁸⁹ Para conhecer melhor a obra de Tião Carreiro ver: PINTO (2008); site Oficial de Tião Carreiro. Disponível em <<http://www.tiãocarreiro.com.br>>; consultado em 28/03/2012

⁹⁰ Tonico e Tinoco fizeram muito sucesso em meados do século XX sendo considerada a “Dupla Coração do Brasil”. E influenciaram também muitas duplas sertanejas.

marcado pela produção de duplas como Jaco e Jacozinho, Liu e Leo, Zico e Zalo, Tonico e Tinoco, Camões e Camargo, Lourenço e Lourival, Leôncio e Leonel, Tião Carreiro e Pardinho, entre outros. Já os integrantes com menos de quarenta anos, além de admirarem o trabalho desses artistas, também se interessam por nomes contemporâneos da música sertaneja, tanto do estilo romântico como de raiz, tais como: João Paulo e Daniel, Chitãozinho e Xororó, Bruno e Marrone, Almir Sater, Sergio Reis, Milionário e José Rico, entre outros.

L - Bruno e Marone na época, eles começaram fazendo muita música raiz! [...] Na época o dueto deles era mais apurado, era uma coisa legal de se ouvir, por ser uma dupla nova, que tava chegando era legal de se ouvir! [...] Comecei a perceber que eles pegavam músicas de Cascatinha e Inhana, José Fortuna... Pegavam umas músicas mais antigas, pra poder trazer para o pessoal. E foi daí que o pessoal de hoje começou a se inspirar, né! Foi outra referência Bruno e Marrone!

G. O. - Ainda puxa um pouquinho para isso, mas eu prefiro ainda as duplas mais antigas. João Mineiro e Marciano que é uma coisa... Que não é de raiz, mas já era uma música diferente. Daniel que mantém algumas coisas... Entra um pouquinho no estilo de música mais romântica, mas ele puxa muito para esse sertanejo que eu gosto.

Um integrante jovem declarou preferir violeiros contemporâneos que se aproximam do segmento da viola caipira instrumental. “B - Mais atual Paulo Freire, Roberto Corrêa”

Ao analisar o depoimento dos integrantes e a tabela com o repertório do grupo, podemos observar que além de artistas considerados pelos integrantes da *Orquestra* como detentores da autêntica música sertaneja de raiz, como Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Liu e Leu, artistas e duplas de décadas recentes também compõem o repertório do grupo. Esses artistas e duplas, por utilizarem em suas composições elementos considerados como sendo da música sertaneja de raiz, acabam sendo reconhecidos pelos integrantes da *Orquestra* (e pelo público em geral) como pertencentes ao segmento sertanejo de raiz, como é o caso de Ronaldo Viola e João Carvalho, Goiano e Paranaense, Almir Sater, Mazinho Quevedo, Caxiné e Caxeado, João Mulato e Douradinho. No repertório, assim como nos depoimentos dos entrevistados, há também obras de artistas

considerados precursores do segmento sertanejo romântico como Chitãozinho e Xororó, Trio Parada Dura e Milionário e José Rico.

Porém, o grupo não se restringe apenas ao estilo sertanejo e realiza adaptações de obras de outros estilos musicais como é o caso do “O Trenzinho do Caipira” de Villa-Lobos.

Vale ainda destacar os relatos dos entrevistados que declaram não gostar do estilo chamado atualmente pela mídia de sertanejo universitário. Este segmento faz alusão às duplas formadas, em princípio, por estudantes universitários, de classe média, que tocam e cantam músicas com influência da música pop, axé e sertanejo romântico dos anos 1980 e 1990. As temáticas músicas são normalmente de cunho festivo urbano ou romântico.

Go - Eu não gosto, desse sertanejo universitário eu acho que... Perde um pouco daquele jeito de sertanejo mesmo. Virou um negócio muito comercial e as letras perderam um pouco aquele efeito da roça, de se falar de coisas realmente do Brasil.

Porém, vale mencionar que algumas duplas associadas a esse estilo possuem composições onde a viola caipira tem destaque frente à instrumentação do grupo e também é reservado um momento, durante as apresentações, para que os artistas cantem clássicos da música sertaneja com uma roupagem musical da atualidade, ou ainda para que o artista principal apresente suas habilidades com a viola caipira para o êxtase do público.

VI - O problema é o seguinte que hoje em dia tá muito... Antigamente a música popular brasileira era uma coisa e a música sertaneja era outro seguimento. Agora hoje tá todo mundo. Tudo é sertanejo [...] Então misturo! Como diz aí sertanejo universitário, não é sertanejo raiz... Hoje em dia, mesmo que ele canta uma música raiz ele é sertanejo universitário. Então para mim misturou tudo, tá tudo do mesmo jeito!

Identificamos no repertório do grupo os ritmos das músicas (APÊNDICE, 6). Outro elemento marcante da música sertaneja difundida entre os

violeiros são os toques, batidas e ritmos,⁹¹ termos conhecidos no universo da viola caipira e dos violeiros para caracterizar as sequências de movimentos realizados pela mão que executa o ritmo nas cordas do instrumento. Tais sequências formam diferentes padrões rítmicos cujas classificações já foram consolidadas e difundidas no universo das gravações de música sertaneja. Segundo Pinto (2008) estes toques, batidas e ritmos podem ser considerados como gêneros da música sertaneja devido à diversidade de elementos musicais intrínsecos em cada um deles. O autor complementa que esses gêneros não são definições rígidas e definidas, mas orientações para o estudo e identificação dos diferentes gêneros da música sertaneja, tais como: Valsa, toada, cururu, arrasta-pé, pagode, querumana, guarânia, cateretê, mazurca, batuque, Cana Verde, Polca, Batidão⁹², entre outros (PINTO, 2008).

Quadro 16 – Quantidade de músicas nos diferentes ritmos ou toques

Toques	Quantidade de músicas
Pagodes	33
Cururus	24
Guarânias	24
Cateretês	21
Valsas	13
Querumanias	12
Toadas	9
Arrasta-pés	6
Polcas	1
Tango	1

⁹¹ Toque, batida, ritmo – são termos conhecidos no universo da viola caipira para caracterizar as sequências de movimentos realizados pela mão direita, formando diferentes padrões rítmicos que recebem nomes já consolidados na música sertaneja e identificados pelos violeiros. Para compreender melhor este conceito ler Amaral Pinto 2008 p. 65-67 e CORRÊA, 200 p. 169.

⁹² Neste trabalho não apresentaremos especificamente cada ritmo, pois foge do escopo deste trabalho, caso tenha interesse ler CORREA (2000), Vilela (1999), Pinto (2008)

Country	1
Músicas variações de toques	1
Outros ritmos	2

De acordo com as classificações existentes no repertório da *Orquestra*, os ritmos, toques, batidas, mais executados são: Pagodes - 33, Cururus - 24, Guarânias – 24, Cateretês - 21, Valsa - 13, Querumanias– 12, Toadas - 9, Arrasta-Pés – 6. Os outros ritmos, que não são nomeados, são identificados por flechas, apontadas para cima ou para baixo, indicando a maneira de como o movimento deve ser realizado. As durações desses movimentos que não são apresentados na apostila são subentendidos, pelos integrantes do grupo, através de um processo de percepção auditiva e visual dos integrantes sobre o regente. Além disso, os integrantes reconhecem os diferentes ritmos da música sertaneja devido às diversas audições realizadas através dos discos, CDs e vídeos de artistas sertanejos.

Vale chamar a atenção que a classificação dos ritmos, toques, batidas das músicas existentes no repertório da *Orquestra* (APÊNDICE, 6) são feitas pelo regente, como nos relatou durante sua entrevista.

K - Vou tirar a música Meu Reino Encantado, então procuro saber quem foi o primeiro que gravou, que no caso, foi João Mulato e Douradinho [em 1982]. Eu vou ouvir eles, vejo como foi o arranjo original, a colocação das vozes, o ponteadado como foi feito. Depois eu escuto outras versões, também com Daniel. E procuro enfocar mais na raiz mesmo e colocar algumas pitadas de arranjos novos na medida do possível.

Em conversa informal com o pesquisador o regente complementou a explicação e relatou qual o procedimento adotado por ele para definir essas classificações. Ao escolher a música que será incorporada ao acervo da orquestra, procura ouvir em discos e/ou CDs, as duplas ou grupos que gravaram a música. Caso surja alguma dúvida em relação ao ritmo ao qual a música está sendo executada, o regente procura na internet vídeos da dupla ou grupos. Ao

encontrar, comentou que concentra sua atenção visual e auditiva na mão do violeiro que executa o ritmo para definir, por fim, a classificação rítmica da música.

Isso acontece porque o repertório considerado clássico da música sertaneja (em sua maioria pertencente ao repertório da orquestra) foi gravado e regravado em diversas versões e períodos no decorrer do século XX, com modificações e incorporações de novos ou outros elementos por cada uma das versões conforme a sonoridade pretendida na época. Como exemplo, podemos citar a música “Luar do Sertão” de Catulo da Paixão Cearense, encontrada sob a classificação de toada sertaneja e seresta, ou ainda a música “Tristeza do Jeca” de Angelino de Oliveira classifica como toada e baião⁹³. Esses são alguns exemplos de como a classificação dos ritmos sertanejos, nos apresenta um campo complexo e vasto de estudo.

Ao analisarmos a classificação dos ritmos apresentados na apostila de repertório da *Orquestra*, podemos observar a alteração nas classificações de alguns ritmos de algumas músicas, como é o caso de “Tristeza do Jeca” classificada como toada é tocada pelo grupo como cateretê, ou ainda “Mercedita” de Ramon Sixto Rios, originalmente uma polca paraguaia e classificada no repertório da *Orquestra* como guarânia. O regente pode ter realizado estas modificações como um diferencial para a sonoridade do grupo; uma adaptação de andamento da música e com isso alterou seu ritmo. A versão escolhida como referência para o arranjo do grupo poderia ser diferente da primeira gravação da música ou ainda o regente pode fazer uma adaptação dos ritmos devido à capacidade técnica do grupo. Não conseguimos encontrar repostas substanciais para essas modificações durante nossas conversas com o regente.

A inconsistência nas classificações dos ritmos das músicas do segmento sertanejo demonstra a necessidade de um estudo detalhado e aprofundado sobre esses ritmos, toques e batidas da música sertaneja gravada no decorrer do século XX e suas respectivas modificações e/ou alterações.

⁹³ Disponível em <http://acervo.ims.uol.com.br/> e <http://www.fundaj.gov.br/index.php> acesso em 18/09/2013

No repertório da OAVSC, observamos um maior número de músicas do gênero pagode que teria sido criado por Tião Carreiro na década de 1960, tornando-se uma das características marcantes do artista e influenciando outros artistas nos anos posteriores até a atualidade. Junto com o parceiro Pardinho, gravaram e divulgaram diversas músicas utilizando-se deste gênero, sendo considerados os “Reis do Pagode”. Este gênero é bastante difundido e apreciado no universo dos violeiros devido ao desenvolvimento técnico necessário em sua execução, o caráter virtuosístico associado ao gênero com introduções melódicas complexas, além das letras com temas sobre assuntos variados, tais como, o cotidiano cultural do caipira, menções à natureza, críticas políticas e sociais, situações associadas ao processo de urbanização e modernização, humorísticos, jogos de palavras, entre outros temas. Sua característica principal seria a “combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola com outra no violão” (PINTO, 2008, p. 80). Apesar de ser considerado um gênero novo, o pagode, dentro do universo dos violeiros, é um “gênero de raiz, muito provavelmente, por ter fortes ligações com as matrizes musicais caipiras”, (*ibid*, p. 98) no caso o recortado e o catira.

Outro dado que nos chama a atenção no repertório do grupo é a predominância de músicas com temáticas românticas, tais como: “Mourão da Porteira” - Raul Torres e João Pacífico, “Caboclinha Marvada” - Serrinha, “Amargurado” - Dino Franco e Tião Carreiro, “A Mão do Tempo” – Tião Carreiro e José Fortuna, “Telefone Mudo” e “Blusa Vermelha”, ambas interpretadas por Trio Parada Dura, entre outras. Por sua vez, essas músicas estão associadas tanto aos artistas pertencentes ao primeiro quanto ao segundo segmento. Em depoimento, o regente afirmou que a escolha de músicas do segmento romântico ocorre porque essas músicas “ficaram marcadas”, ou seja, foram de grande “sucesso” em determinados períodos e marcaram o repertório sertanejo e o público.

5.3. APOSTILA DE REPERTÓRIO

O repertório do grupo é organizado na forma de apostila. Após a capa, encontra-se um índice com o nome das músicas e a página onde estão localizadas. A apostila é digitada por um integrante que durante sua entrevista nos relatou como se tornou responsável por digitalizar as músicas inseridas no repertório pelo regente.

A.R. - Na verdade, esse trabalho comecei através do meu pai, meu pai com problema de visão não enxergava legal. Então eu comecei a passar a limpo pra ele e pra mim. Os outros alunos foram gostando da situação, “eu quero uma cópia”. Aí acabou virando uma rotina de trabalho. Ele [regente] entrega uma matriz para todos os alunos e eu automaticamente, com a minha, passo a digitação no computador. Ampliando a letra dela, porque ele passa numa letra menor e eu faço a digitação novamente, jogando os espaços certinhos. [...] Então eu já faço um trabalho em negrito pra tirar xerox e ficar sempre nítida, fica fácil pra visualizar.

Normalmente as músicas são apresentadas na apostila da seguinte maneira (FIGURA 3). No canto superior direito, encontra-se o número da página da apostila, no centro ou no canto superior esquerdo, o Título da música; abaixo o interprete utilizado como referência da versão⁹⁴ utilizada para realização do arranjo pela *Orquestra*. Em seguida, aparece o ritmo, toque ou batida utilizada na música, com base na versão tomada como referência, posteriormente o nome dos autores/compositores. Na linha logo abaixo: a harmonia em formato de cifras da introdução chamada na apostila de “ponteado”, ou seja, a harmonia executada durante a introdução do ponteado⁹⁵. Abaixo vem a letra da música e as cifras que orientaram os executantes quando devem mudar os acordes.

Apresentamos, como exemplo, a música “O Menino da Porteira” de Teddy Vieira e Luizinho conforme é apresentada na apostila (FIGURA 3).

⁹⁴ O repertório considerado clássico da música sertaneja foi regravado ao longo do século XX por diferentes duplas e grupos sertanejos, que modificaram e incorporaram novos elementos conforme o período e a sonoridade pretendida.

⁹⁵ Como são chamadas no universo da viola caipira as linhas melódicas executadas nas introduções e intervalos entre uma estrofe e outra das músicas sertanejas.

11

AUTORES: TEDDY VIEIRA e LUIZINHO

A E 7
TODA A VEZ QUE EU VIAJAVA, PELA ESTRADA DE OURO FINO
A
DE LONGE EU AVISTAVA, A FIGURA DE UM MENINO
E 7
QUE CORRIA ABRIR A PORTEIRA, DEPOIS VINHA ME PEDINDO
A
TOQUE O BERRANTE SEU MOÇO, QUE É PRA EU FICAR OUVINDO
D E 7
QUANDO A BOIADA PASSAVA, QUE A POEIRA IA BAIXANDO
A
EU JOAGAVA UMA MOEDA E ELE SAIA PULANDO
E 7
OBRIGADO BOIADEIRO QUE DEUS VÁ LHE ACOMPANHANDO
A
PRA AQUELE SERTÃO AFORA MEU BERRANTE IA TACANDO

A E 7
 NOS CAMINHOS DESSA VIDA MUITO ESPINHO ENCONTREI A
 MAS VEM UM CALO MAIS FUNDO QUE EU PASSEI E 7
 NA MINHA VIAGEM DE VOLTA QUALQUER COISA EU CISELEI A
 VENDO A PORTEIRA FECHADA E O MENINO NÃO AVISTEI D E 7
 APEI DO MEU CAVALO NUM RANCHINHO A BEIRA CHÃO A
 VI UMA MULHER CHORANDO QUIS SABER QUAL A RAZÃO E 7
 BOIADEIRO CHEGOU TARDE VEJA A CRUZ NO ESTRADÃO A
 QUEM MATOU O MEU FILHINHO FOI UM BOI SEM CORAÇÃO

A E 7
LÁ PRAS BANDAS DE OURO FINO, LEVANDO GADO SELVAGEM
QUANDO PASSO DA PORTEIRA ATÉ VEJO A SUA IMAGEM A
O SEU RANGIDO TÃO TRISTE ATÉ PARECE UMA MENSAGEM E 7
DAQUELE ROSTO TRIGUEIRO DESEJANDO-ME BOA VIAGEM A
A CRUZINHA DO ESTRADÃO DO PENSAMENTO NÃO SAI D E 7
EU JÁ FIZ UM JURAMENTO QUE NÃO O ESQUEÇO JAMAIS A
NEM QUE O MEU GADO ESTOURE QUE EU PRECISE IR ATRÁS E 7
NESTE PEDACO DE CHÃO BERRANTE EU NÃO TOCO MAIS A

FINAL E 7 $\begin{matrix} \uparrow & \downarrow & \uparrow \\ A & & \end{matrix}$

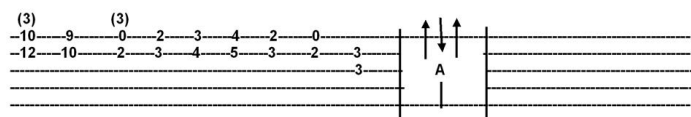


Figura 3: Exemplo de leitura musical e da tablatura da *Orquestra Amigos Violeiros*⁹⁶

A execução das introduções ou ponteados ocorre da seguinte maneira: o regente inicia a introdução da música (ponteados) e, em seguida, os integrantes lêem as cifras dos acordes e acompanham auditivamente a melodia e mudam os acordes conforme é apresentado na apostila no item “ponteados”. Durante nossas

⁹⁶ No exemplo não colocamos Lá bemol (Ab) e mi bemol com sétima (Eb7), porque na apostila do grupo esta nomenclatura aparece como natural.

observações, percebemos que essas mudanças são feitas auditivamente pelos integrantes, já que o regente não faz nenhum sinal para que ela ocorra. Essa prática pode ser possível, pois as músicas existentes no repertório do grupo são conhecidas dos integrantes, pois conhecem o repertório através das diversas audições realizadas dos discos e CDs. Também são tocadas diversas vezes nos ensaios e nas apresentações, contribuindo para a fixação do repertório. Ao término da introdução, os integrantes começam cantando e então acompanham as tablaturas sobre a letra da música. Ao final de cada estrofe onde se lê ponteados, os integrantes realizam o mesmo procedimento realizado durante a introdução.

A apostila desenvolvida pelo regente apresenta os ponteados das introduções e interlúdios ao final de cada estrofe, em formato de tablatura. O método da tablatura e cifras dos acordes são utilizados na *Orquestra*, pois os violeiros não lêem partituras (FIGURA 4).

No caso da *Orquestra*, os números sobre as linhas representam as casas que devem ser apertadas pelos dedos da mão esquerda⁹⁷, já o número três, entre parênteses (3) sobre a digitação, indica a quantidade de vezes que os dois pares (1° e 2° par) devem ser tocados.

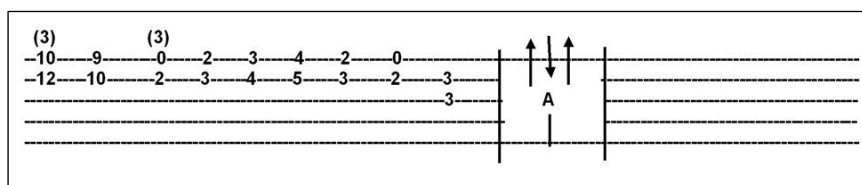


Figura 4: Tablatura da introdução de “Menino da Porteira” utilizada pela orquestra.

Quando esses números se encontram paralelos na vertical, indicam que as duas cordas devem ser tocadas simultaneamente. Como não existe indicação rítmica na tablatura, essa divisão temporal é realizada através da percepção auditiva criada do conhecimento prévio que os integrantes possuem do repertório sertanejo e também da percepção visual dos integrantes sobre o regente. Alguns

⁹⁷ No caso do violeiro destro, caso canhoto a mão que executará a base rítmica será à esquerda.

participantes são grandes conhecedores da música sertaneja de raiz, conhecendo artistas, álbuns, gravações e interpretes.

5.4. O CANTO

A parte vocal da OAVSC segue uma característica marcante da música sertaneja. Ela é composta por uma melodia principal chamada de primeira voz, acompanhada de uma segunda melodia ou segunda voz, cantada em intervalos de terças ou sextas paralelas sobre a escala do tom em que a música esta sendo executada (maior ou menor). Nas apresentações do grupo, as vozes dos cantores são amplificadas com o uso de microfones (essas vozes funcionam de referência para o restante do grupo que cantam junto com eles durante todo a performance). O regente relata da seguinte forma o modo como é feito o trabalho vocal no grupo:

K- A voz é uma coisa da fisiologia da pessoa. Procuro ficar bem atento para ver quem tem facilidade de fazer segunda voz, a primeira voz. Eu não separo por vozes. Nem ensaio vozes! Acho que eles vêm cantando naturalmente, vou identificando no meio deles quem canta. Eles mesmos vão se orientando, ficam perto de quem tem mais facilidade de fazer segunda com quem canta com segunda. Eu deixo meio à-vontade essa questão de vozes. O que eu faço é no dia da apresentação, é plugar algumas violas que eu já sei que ponteiam e colocar microfones nas vozes adequadas para poder ter duas vozes razoavelmente afinadas, é isso que eu faço.

Dessa forma, cada integrante encontra, dentro da sua tessitura vocal, qual das duas vozes se encaixa melhor em seu registro vocal. Vale lembrar, como disse o regente, que isso ocorre de maneira orgânica, ou seja, natural, sem a sua interferência. Durante os ensaios, não são realizados trabalhos específicos relacionados à técnica vocal ou qual voz que cada integrante deve fazer em uma ou outra música. Identificamos, durante os ensaios, a ocorrência de uma aproximação entre os participantes em formato de duplas. Se um deles tem facilidade para fazer a melodia principal, ou seja, a primeira voz, esse se aproxima

de outro integrante com facilidade para fazer a voz acompanhante, a segunda. Dentro do grupo, nos ensaios, podemos observar, em média, quatro duplas que realizam essa prática durante os ensaios. Algumas dessas duplas, normalmente duas, terão as vozes amplificadas nas apresentações.

5.5 - ENSAIO

O grupo realiza ensaios semanais no Sindicato Rural, localizado na parte central da cidade, próximo ao mercado municipal. Os integrantes chegam ao ensaio de carro ou de carona com outros integrantes. Ao adentrarmos pela porta lateral do sindicato, encontramos um local limpo, organizado e bem cuidado. Ao final do corredor, abre-se uma área retangular à direita, de mais ou menos 60 metros quadrados. Metade dela de grama e a outra metade é coberta com telhas e o piso é de cimento. Olhando de frente para a área coberta, ao lado esquerdo, encontra-se um balcão de tijolo “a vista” com pia e churrasqueira. O restante dessa área é o local onde são realizados os ensaios e também os cursos de iniciação à viola caipira, bem como, o curso de ponteado ministrado pelo regente.

Os ensaios acontecem às segundas-feiras entre 19h e 22h. O ensaio começa com a chegada dos participantes, ocasião em que se cumprimentam e começam a conversar sobre diferentes assuntos: o que fizeram no final de semana; músicas que estão ouvindo atualmente ou tirando de ouvido; sobre interpretações e execuções de determinados artistas; se houve apresentação no final de semana; sobre a última apresentação (normalmente sobre a estrutura oferecida, receptividade da organização e do público).

Ao entrarem no local do ensaio, retiram as cadeiras empilhadas ao fundo da parte coberta. As cadeiras são de plástico com apoio para as costas e os braços dos dois lados, o que dificulta a acomodação do instrumentista e do instrumento, deixando-os desconfortáveis e, conseqüentemente, também dificultando a execução do instrumento. Esse pode ser o motivo pelo qual a

maioria dos integrantes usa correias⁹⁸ para prender o instrumento ao corpo e facilitar o posicionamento. Vale mencionar que o regente também utiliza correia, o que também pode, ter influenciado os músicos a usá-las. Além disso, muitos artistas violeiros, os quais os integrantes admiram, tocavam e ainda tocam em pé utilizando-se de correia. Outra hipótese vem das manifestações musicais caipiras e tradicionais, nas quais os violeiros se apresentam em pé, como é o caso das Danças de São Gonçalo, dos Catiras, e Congadas que utilizam a viola caipira.

Nesse espaço, os participantes dispõem as cadeiras em formato de meia lua com o regente e o baixista de frente para o grupo. Mesmo com a possibilidade de se sentarem em diferentes lugares a cada ensaio, sentam-se sempre no mesmo local com pouquíssimas variações entre um ensaio e outro. Os participantes, que levam estantes de partituras para colocarem a apostila de repertório, utilizam-se de apenas uma cadeira, já os que não levam ou não possuem estantes pegam duas cadeiras, uma para se sentar e outra para apoiar a apostila. A maioria do grupo possui a sua própria estante, a mesma que é levada também para as apresentações.

Em seguida, os músicos iniciam o procedimento de afinação. Aqueles que sabem afinar de ouvido ou possuem afinador⁹⁹ afinam suas próprias violas, porém, a maior parte do grupo pede para o regente afinar sua viola. Observamos que, frequentemente, muitos ficam ao redor do regente conversando ou prestando atenção em como ele afina o instrumento. Enquanto afinam os instrumentos, os demais participantes, com as violas já afinadas, começam a tocar sozinhos ou entre si. Ocorre, então, uma intensa troca de informações musicais entre os integrantes. Normalmente as músicas executadas pelos participantes pertencem ao repertório da *Orquestra*. Alguns integrantes mostram o que estão estudando aos colegas. Outros tiram dúvidas sobre determinada passagem musical com um

⁹⁸ As correias são muito utilizadas no meio musical, principalmente por músicos que tocam em pé e necessitam prender o instrumento ao corpo e liberar as duas mãos para execução do instrumento. São como cintos transpassados nas costas dos instrumentistas prendendo o instrumento de ambos os lados.

⁹⁹ Afinador é um equipamento elétrico eletrônico que capta o som do instrumento por frequência ou contato e auxilia o músico a encontrar a afinação desejada para cada corda.

participante com maior conhecimento técnico musical, perguntam como esse integrante realiza a introdução ou a passagem de determinada música e também ocorre de outros participantes apenas observarem as execuções dos colegas.

Ao iniciar o ensaio, o regente cumprimenta o grupo e tece alguns comentários sobre as apresentações anteriores. Normalmente agradece aos integrantes que participaram da apresentação, fazendo um tipo de avaliação da apresentação e inclui comentários sobre o que precisa melhorar, seja na execução das músicas, seja na organização do grupo durante a apresentação, viagem, alimentação, etc., em seguida, informa sobre a agenda do grupo. Em alguns ensaios, quando trás músicas novas, estas são distribuídas para o grupo, quando isso acontecia, iniciavam e terminavam os ensaios com elas.

5.6 – APRESENTAÇÕES

Chama a nossa atenção a quantidade de convites recebidos pela *Orquestra* para participar de apresentações musicais. Durante o ano de 2011, foram, ao todo, vinte e sete (27) apresentações, já em 2012, foram vinte uma (21) e no primeiro semestre de 2013 foram doze (12) apresentações. Os convites são feitos, por exemplo, por prefeituras da região, igrejas, entidades não governamentais, empresas privadas, empresários, sindicatos. A maior parte das apresentações é realizada na cidade de São Carlos e em outras cidades da região. A maior parte das apresentações é realizada em espaços públicos, praças, locais para eventos dos municípios, as mesmas são gratuitas abertas ao público em geral. Vale destacar uma concentração dos números das apresentações durante os meses de junho e julho dedicado as comemorações das festas juninas para Santo Antonio, São João e São Pedro.

A composição do grupo durante as apresentações ocorre da seguinte maneira, (FIGURA 5): o regente fica de costas para o público de frente para a *Orquestra*. A sua frente na primeira fileira ficam os cantores, normalmente, uma ou

duas duplas, que terão suas vozes amplificadas como referência tanto de afinação como de andamento para o restante do público. Durante a apresentação, essas duplas vão se alternando entre as músicas, conforme o timbre e tonalidade da música que a dupla tenha maior facilidade. Observamos que o regente não indica qual dupla irá cantar determinada música, parece ser uma prática consensuada entre os cantores que identificam qual música é mais adequada a sua voz. Em outros momentos, as duas duplas cantam juntas e dobram as vozes de primeira e segunda. Vale destacar que esses cantores também fazem a base harmônica na viola caipira simultaneamente ao canto. Dois violões assim como o contra baixo e a percussão, normalmente, se posicionam em algumas das extremidades da primeira fileira, esse posicionamento é alterado conforme o local da apresentação e o espaço disponível. Normalmente, um dos violões, o contrabaixo e a percussão, composta por *cajon*, são amplificados.

Na segunda e na terceira fileira encontra-se o restante dos violeiros que fazem a base harmônica e cantam com microfones direcionados a captar o ambiente sonoro produzido, não especificamente um instrumentista. Neste grupo, alguns integrantes, normalmente quatro ou seis, dependendo equipamento disponível para apresentação, têm suas violas amplificadas. O regente chama este grupo de acústico. Observamos, em algumas apresentações, o regente pedir ao grupo: “somente o acústico”, nesse momento, os cantores com as vozes amplificadas deixam de cantar e tocar e ficam somente os violeiros cantores com as violas e as vozes acústicas não amplificadas tocando e cantando.



Figura 5: Palco Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos

O número de integrantes que participam das apresentações é variável, em média de vinte a vinte e cinco pessoas. Isso acontece porque não são todos os participantes do grupo que podem participar de todas as apresentações. Como as apresentações em sua maioria são nos finais de semana, alguns integrantes têm compromissos familiares, profissionais e não podem participar com o grupo. Esta situação ocorre frequentemente no grupo e é compreendida como uma prática comum. Quando as apresentações são em São Carlos ou em municípios próximos alguns integrantes, levam seus familiares para assistirem.

Normalmente as apresentações têm duração de uma hora e meia a duas horas, conforme o combinado como o contratante. O grupo toca em média de vinte e sete a trinta e cinco músicas por apresentação, passando por diferentes períodos e gêneros (ritmos) da música sertaneja de raiz.

5.7 - ARRANJOS E DIVERSIDADE MUSICAL.

Na parte instrumental da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, as violas são divididas em duas vozes; acompanhamento e melodia. O

acompanhamento, de maneira geral, é executado por todo o grupo, porém, apenas o regente executa as introduções e os interlúdios entre as estrofes. O acompanhamento é executado sobre sequências rítmicas feitas pela mão direita¹⁰⁰, conforme os diferentes ritmos que compõem a música sertaneja, toada, cururu, guarânias, e outros.

Durante nossas observações de campo, pudemos perceber que a maior parte do grupo executa uma sequência rítmica padrão para cada ritmo, porém, alguns integrantes executam pequenas variações dentro destas sequências. Como exemplo, podemos citar ritmo do cururu, largamente utilizado na música sertaneja desde as primeiras gravações e também encontrado na música “O Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luizinho, 1955) em arranjo da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* (APENDICE 7). O ritmo é em compasso binário 2/4 normalmente executado em andamento mediano. A OAVSC preserva este padrão realizando, durante sua execução, uma marcação bem definida do ritmo com o acompanhamento harmônico. Os movimentos executados pelos violeiros¹⁰¹, conforme a figura 6 são: polegar descendente, das cordas graves para as agudas; seguido do movimento do dedo indicador, em sentido oposto das cordas agudas para as graves); seguido novamente pelo movimento descendente do polegar. Finalizando o toque com o abafamento das cordas, que tocam o braço do instrumento gerando um som percutido¹⁰².

¹⁰⁰ Para o instrumentista destro, caso for canhoto a mão que executará o ritmo será a esquerda.

¹⁰¹ Para realização destas digitações utilizamos como referencia os trabalhos de CORRÊA (2000) e PINTO (2008).

¹⁰² Este procedimento é bastante utilizado no universo dos violeiros e está presente em outros gêneros da musica sertaneja de raiz. Vide Corrêa (2000)

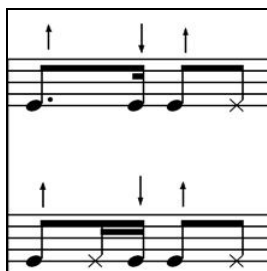


Figura 6. Variações do ritmo do cururu tocado por integrantes da *Orquestra*¹⁰³.

No segundo exemplo, os movimentos seriam de polegar para baixo, um abafamento das cordas, percutindo-as no braço da viola, seguido por um movimento ascendente do indicador; um movimento descendente do polegar, finalizado por um novo abafamento com as cordas percutidas no braço do instrumento, retornando ao início do ciclo.

Essas variações não comprometem os padrões rítmicos do cururu executados pela OAVSC e também são encontrados em Corrêa (2000 p. 175). Uma parte dos integrantes que executam estas variações, ao que podemos observar, possui um bom domínio instrumental, o que lhes permite realizar com destreza estas pequenas diferenças. Um dos integrantes nos relatou que aprendeu a fazer esta sequência rítmica (Batida ou Variação) ouvindo discos de música sertaneja durante seus estudos por conta própria. Essa variação de um mesmo toque pode estar presente em diversas músicas sertanejas de raiz e explorada nos estudos realizados por Corrêa (2000) e Pinto (2008).

O que nos chamou a atenção quando ouvimos a *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* é a sincronia da base harmônica do grupo. Apesar de haver um grande número de violas tocando juntas (em uníssono), tem-se a impressão de que ouvimos, devido à massa sonora, uma grande viola caipira, tamanha é a exatidão dos executantes, provocando um efeito sonoro bastante peculiar.

¹⁰³ As fechas sobre a célula rítmica indicam o movimento do som (↑) das cordas graves para as cordas agudas; em sentido oposto (↓) é das cordas agudas para as graves.

Como analisamos anteriormente, as introduções e os interlúdios entre as estrofes são executadas pelo regente, porém, observamos que algumas destas introduções não apresentam uma semelhança com as tablaturas existentes na apostila de repertório do grupo. O regente as executa em outras regiões do braço e em algumas passagens modifica sua técnica, demonstrando um bom desenvolvimento técnico e prático do instrumento. Durante os ensaios e apresentações, a viola do regente é amplificada, funcionando como referência auditiva para os demais integrantes da *Orquestra*. Por sua vez, observamos que alguns integrantes, durante os ensaios e apresentações, mesmo com as violas não amplificadas, executam a introdução da mesma forma que o regente. Este fato pode ser lido como um desenvolvimento técnico e assimilação instrumental dos participantes e/ou também, um desejo dos integrantes em realizarem as introduções e interlúdios durante as apresentações.

Os violões acompanham as violas nas bases que realizam o acompanhamento harmônico, executando a mesma figura rítmica das violas. Durante as apresentações, os violões também são amplificados, o que proporciona, segundo o regente, um ganho na sonoridade grave em meio a tantas violas de timbre mais agudos. Já o contrabaixo acompanha normalmente a figura rítmica das violas, com acompanhamentos de tônica, terça e quinta e com algumas notas de passagem e/ou aproximação.

A única música não pertencente ao repertório clássico sertanejo é “Trenzinho Caipira” de Heitor Villa-Lobos. Essa música é o 4º movimento (tocata) da *Bachianas Brasileiras* nº 2, composta em 1930. A melodia recebeu letra de Ferreira Gullar em 1975 como parte de seu famoso “Poema Sujo”¹⁰⁴. A *Orquestra* apresenta um arranjo próprio sobre a melodia principal da música (APÊNDICE 8)

O grupo, ao executar esta música, utiliza-se de recursos musicais recorrentes na música sertaneja de raiz. Inicialmente, a música começa com o grupo realizando um feito sonoro que remete ao som de um trem, para isso os executantes utilizam-se da dedeira da mão direita e tangem as cordas perto do

¹⁰⁴ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/villa-lobos> acesso em 24/07/2013

cravelhal, onde ficam as tarraxas que afinam as cordas do instrumento. O regente inicia a melodia a partir da décima segunda casa no terceiro par e para isso, utiliza uma técnica de nota pedal (FIGURA 7).



Figura 7. Nota pedal em Trenzinho do caipira.

Esta técnica é bastante difundida no universo da viola caipira para a execução da música sertaneja raiz como apontou Pinto (2008),

Esses pedais no grave e no agudo, além do papel rítmico importante, às vezes causam um efeito harmônico modal e de textura harmônica, na medida em que servem de pano de fundo para as melodias principais. Na verdade, este uso frequente de cordas soltas é facilitado pelo fato das tonalidades das músicas serem iguais ou com os principais graus do campo harmônico equivalentes ao acorde formado pelas cordas soltas, ou seja, iguais à tonalidade da afinação da viola. Assim, as notas das cordas soltas são muitas vezes pertencentes à escala maior da tonalidade utilizada, permitindo seu uso melódico sem grandes problemas com as harmonias que são, em geral, simples (*ibid*, 2008, p.151)

Como a música se encontra na tonalidade de Mi Bemol maior (Eb), ou seja, a mesma afinação utilizada na viola pelo grupo, a nota pedal utilizada pelo regente não causa grandes problemas com a harmonia, funcionando como um pano de fundo da melodia principal executada no terceiro par.

Outro elemento executado na melodia de Trenzinho Caipira pela *orquestra* é a utilização de escalas duetadas (Figura 8)



Figura 8. Melodia Trenzinho do Caipira em dueto.

Essas melodias executadas em duetos são recorrentes na música sertaneja de raiz, conhecidas no universo dos violeiros como escalas duetadas, sendo um dos recursos idiomáticos e tradicionais da viola caipira (PINTO, 2008). Essas melodias seriam compostas a partir de escalas diatônicas, normalmente em modo maior¹⁰⁵, executadas em duas vozes com intervalos de terças ou sextas paralelas, executadas em dois pares de cordas da viola caipira. São chamadas de duetadas, pois remetem às vozes duetadas das duplas sertanejas, que cantam nestes mesmos intervalos (*ibid*, 2008). Ao executar a melodia, utilizando-se desta técnica, o regente é quem faz o solo e os arranjos, aproxima esta música outrora do repertório da música clássica, para o universo da música sertaneja.

A *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* tenta, com esse trabalho, segundo palavras do próprio regente Kaia – “Dar continuidade e sempre manter viva a viola... e a cultura. E fazer deles [participantes] multiplicadores da cultura”. Conforme apresentamos acima, o grupo parece conseguir realizar esses objetivos e contribuir com a manutenção da música sertaneja e da viola caipira em São Carlos e na região atualmente.

Ao agregar pessoas com memórias individuais próximas, em relação à música sertaneja de raiz e a viola caipira, tocar o repertório da música sertaneja e de outros estilos musicais, utilizando-se de elementos idiomáticos do instrumento e da música sertaneja de raiz, ensinar o instrumento e seu repertório para pessoas sem conhecimento musical e divulgar o instrumento e seu repertório na cidade e região para diferentes públicos, a *Orquestra* contribui para a manutenção da viola caipira e da música sertaneja de raiz.

¹⁰⁵ Pode ocorrer também no modo menor conforme a tonalidade da música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, nossos objetivos foram: estudar como ocorre a identificação dos integrantes com a *Orquestra*; compreender o que move esses sujeitos a participarem do grupo; identificar os sentidos explícitos e implícitos dados por seus integrantes ao trabalho nessa formação musical; por fim, investigar até que ponto o envolvimento com a *Orquestra* ativa aspectos da memória e de identificação destes sujeitos com a cultura caipira e a música sertaneja.

Ao longo da pesquisa verificamos que a *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*, enquanto “formação cultural”, contribui para o processo de identificação dos integrantes com o grupo. Isso porque a maior parte deles cultiva nos planos individual e coletivo aspectos de uma memória associada ao universo rural e a sociabilidade caipira. O que motiva essas pessoas a integrarem à *Orquestra* é o fato de se sentirem acolhidas, por interagirem com pessoas que compartilham de memórias semelhantes sobre o ambiente rural e a música sertaneja.

O envolvimento com a *Orquestra* ativa aspectos da memória individual e coletiva dos integrantes com a cultura caipira através do repertório trabalhado pelo grupo. O repertório é constituído de arranjos sobre as gravações realizadas pela indústria fonográfica. As músicas trabalhadas no grupo trazem elementos da cultura caipira, associados ao campo e ao cotidiano dessa população.

Ao ativar a memória dos integrantes, esses passam a atribuir sentido à prática musical do grupo associada a um estilo musical que ainda os remetem às tradições caipiras das cidades do interior, tradições revestidas de certa aura de pureza e autenticidade que remetem os violeiros a um tempo idealizado (ou idilizado) e a uma suposta sociabilidade comunitária que se perdeu.

REFERÊNCIAS

Livros, teses, dissertações e artigos.

ALVES, Emiliano Rivello. **Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da esperança à melancolia: o debate sobre o progresso.** Tese Doutorado em Sociologia — Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira.** 2^od São Paulo: Duas Cidades, 1982

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música.** 9^a ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia 1987

_____. **Dicionário Musical Brasileiro.** Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 1998.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Viola.** Folclore Nacional, p 433-451. Vol.II São Paulo, 1964.

ARAÚJO, Mozart de. A Modinha e o Lundu no século XVIII (uma pesquisa história e bibliográfica. São Paulo. Ricordi, 1963 *apud* IKEDA, Alberto T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria A. (coord). **Manifestações Populares do Estado de São Paulo.** São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Rui Torneze de. **Viola Caipira:** estudo dirigido. 1^a ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

_____. **Cancioneiro de viola caipira.** vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

_____. **Cancioneiro de viola caipira.** vol. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

_____. **Viola Caipira instrumental:** 42 estudos progressivos São Paulo: Irmãos Vitale - 2011

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. **A moda de viola.** Rio de Janeiro: Cultura Política, 1943.

_____. **Violas de Goiás** In: Relação dos discos gravados no Estado de Goiás (junho 1942). Rio de Janeiro: Centro de pesquisas folclóricas, Escola nacional de música, 1950, p. 35.

BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da Música Brasileira Sertaneja**. São Paulo. Art Editora; Publifolha, 2000

BANDINI; Claudirene A. de P.; **A oralidade em músicas e causos no Rancho do Abacateiro – Patrimônio Cultural de São Carlos**. RiMa editora, São Carlos, 2010.

BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. Em Obras Escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1986, v.1 p. 114. *apud* BORELLI, Silvia. “Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bérghson.” In: MARGEM. N.1 **Narradores e Intérpretes**. São Paulo, EDUC, março 1992. (p. 79- 90).

BORELLI, Silvia. “Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bérghson.” In: MARGEM. N.1 **Narradores e Intérpretes**. São Paulo, EDUC, março 1992. (p. 79- 90).

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Tao. 1979.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê. 2003

BRAZ DA VIOLA. **A Viola Caipira: Técnicas Para Ponteio**. Editora Ricordi Brasileira S.A, 1992.

_____. **Manual do Violeiro**. Editora Ricordi Brasileira S.A, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, Coleção Tudo é História, v. 75, 1983.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1977.

_____. **O Que é Música Sertaneja**. Brasiliense. São Paulo. 1987

CAMPOS, Wagner. Achegas para a história da viola no Brasil. **Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais**. Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (Programa de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ). Rio de Janeiro novembro de 2007 p.21 -45

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 10. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12° Ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. **Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX**. (Dissertação mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. Editora Ática. São Paulo. 2009.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**, Ed iluminarias, 1997, São Paulo – SP.

CORREA, Roberto N.; **A arte de pontear viola**. Brasília/Curitiba: Editora Autor, 2000

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

DIAS, Saulo S. A. - **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades**. Tese (Doutorado em Educação) – PPG em Educação. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

DOMINGUES, José Maurício. Sociologia da cultura, memória e criatividade social. **Dados**, Rio de Janeiro , v. 42, n. 2, 1999 .
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581999000200004&lng=pt&nrm=iso> acessos em 20 jul. 2013.

FERRER, Marcus Araújo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. Doutorado em música. Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. 2011

FERREIRA, Antonio Celso. “Vida (e Morte?) da Epopéia Paulista”, in Antonio Celso Ferreira; Tania Regina de Luca; Zilda Gricoli Iokoi. **Encontros com a História: Percursos Históricos e Historiográficos de São Paulo**. São Paulo, Unesp, Fapesp, Anpuh/SP, 1999.

FERRERO, Cintia Bisconsin. **Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia**, SP. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2007.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira**. 2011. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

GEERTZ; Clifford. - **Interpretação das culturas** -1º edição, 13º reimpressão – Rio de Janeiro, LTC, 2008

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006
HALL, Stuart – **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 3ª edição, 1999. *Apud* ZAN, Jose Roberto, Viola Nova. In: II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Anais...Salvador, novembro de 2004.

HOOD, M. **Musical Significance**, Ethnomusicology, vol. 8(3): 187-92. 1963 *apud* PINTO, Tiago de OLIVEIRA - Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora *in* Revista de. Antropologia vol.44 nº.1. São Paulo, USP, 2001.

IKEDA, Aberto T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria A. (coord). **Manifestações Populares do Estado de São Paulo**. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

LIBÂNEO, José Carlos. Democratização da escola pública: a pedagogia crítico-social dos conteúdos. 14. ed. São Paulo: Loyola, 1996 *apud* WILLE, Regiane B. Educação formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da Abem**, n. 13, set. 2005, p. 39-48

LIMA, Rossini Tavares. Estudo sobre a viola. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, 4 (8/10):29- 38, jan./dez. 1964.

LEAL, Alessandra. **Cultura e Memória**: percepções das lembranças re-existentes no tempo. Geo UERJ - Ano 13, nº. 22, v. 2, 2º semestre de 2011 p. 350-361
Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj>> acesso 30/10/2012.

LOPES, Israel, **Turma caipira Cornélio Pires**: os pioneiros da “moda de viola” em 1929. 1999 *apud* GARCIA, Rafael Marin da Silva. Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira. 2011. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. A dupla linguagem na cultura caipira. In: PAIS, José Machado(dir.); CABRAL, Carla(coord.). **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. p.189-226.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Washington: Northwestern University Press, 1964 *apud* PINTO, Tiago de OLIVEIRA - Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora *in* Revista de. Antropologia vol.44 nº.1. São Paulo, USP, 2001.

MUKUNA, KazadiWa. - Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. Trad: Saulo Adriano. Revista USP nº 77 **Etnomusicologia**. Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo. – (mar- maio de 2008)

NAPOLITANO, Marcos – **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, 1º ed. São Paulo, 2007.

NOGUEIRA, Gisela Pupo. **A viola con anima**: uma construção simbólica. 241 p. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Arte, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, [1964] 2000.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. **Revista USP**. São Paulo, n.59, setembro/novembro 232-257 2003.

PEDRO, Renato C. - **Identidade e educação musical em uma orquestra de viola caipira**. Monografia de conclusão de curso – DAC Graduação em Música, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

PAULO PEREIRA, Luzimar. “A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro”. Em: **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Org's: Giumbelli, Emerson; Diniz, Júlio César Valladão; Cambraia, Santuza. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 380-396. 2008.

PEREIRA, Vinícius Muniz. **Entre o sertão e a Sala de Concerto**: um estudo da obra de Renato Andrade. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

PIMENTEL, Alexandre (Org.); GRAMANI, Daniella (Org.); CORRÊA, Joana (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. Associação Cultural Caburé. Rio de Janeiro, 2006.

PINTO, João Paulo Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. 2008. 357 p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

PINTO, Tiago de OLIVEIRA - Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora in **Revista de. Antropologia** vol.44 nº.1. São Paulo, USP, 2001.

PIRES, Cornelio. **Conversas ao pé do fogo**: estudinhos - costumes - contos - anedotas - cenas da escravidão. Itu, SP: Ottoni, 2002.

RIBEIRO, M. da P. **Nova Arte de Viola: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre**. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789 .

RIBALTA, José Luis Chamorro. **Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2 vol. 2011

Dicionário Grove de Música editado por SADIE, Stanley. Trad. ALVES, Eduardo Francisco, edição concisa. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro 1994

SEEGER, Anthony. 1992. "Ethnography of Music" In Ethnomusicology: an introduction; edited by Helen Myers. London: The Maximillan Press. ("Etnografia da música". In: **Cadernos de Campo** Trad. Giovanni Cirino. nº 17. São Paulo: Departamento de antropologia/FFLCH/USP, p. 237-260) 2008.

The New Grove dictionary of music and musicians.Coautoria de Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980. 20v. ISBN (Enc.).

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos da praia**: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo. Editora Atica,1985.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo AZEVEDO, M. A. **Discografia Brasileira 78rpm** (1902- 1964). 5 vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Disponível para consulta no site da Fundação Joaquim Nabuco
<<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso 2013.

SOUSA, Walter de. **Moda Inviolada**: Uma História da Música Caipira. São Paulo: Quiron, 2005.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola – do sertão para as salas de concerto**: a visão de quatro violeiros. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

_____.(org). **Viola Instrumental Brasileira**. Rio de Janeiro: Artiviva Editora. 2005.

SZYMANSKI, Heloisa (org). **A entrevista na pesquisa em educação: a prática reflexiva**. Brasília: Editora Plano, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Ed.34, 2004.

_____. **História social da música brasileira**. 6ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Cultura Popular Temas e Questões**. 2º Ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth Lins. O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto; organizadores. **Artifícios &Artefactos: entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja e Globalização. In: Rodrigo Torres (Ed) **Música Popular en América Latina**. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana, IASPM, p. 47 – 60. 1999.

VASCONCELLOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, orixá, xirê e música**: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. 2010. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

VICENTE, E. . Chantecler: uma gravadora popular paulista. **Revista USP**, v. 87, p. 74-85, 2010.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História**. Tese (doutorado em Psicologia Social). Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia. São Paulo, 2011.

_____. **Do Velho se Faz o Ovo**. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1999.

_____. - Vem viola,Vem Cantando. Revista **Estudos Avançados USP**, n. 69, pp. 323-347, mai.- agos./2010.

WILLE, Regiane B. Educação formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da Abem**, n. 13, set. 2005, p. 39-48

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. In **Rua**, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos - LABEUB, nº1, Editora do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - NUDECRI, UNICAMP, 1995.

_____. Viola Nova. In: II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). **Anais...** Salvador, novembro de 2004.

_____. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **IX Congresso Internacional de BrazilianStudiesAssociation** (BRASA), Louisiana, 2008. Disponível em <http://www.brasa.org/documents/brasa_ix/Jose-Roberto-Zan.pdf>. acessado em 3/2/13

Áudio e Vídeo

ANDRADE, Mario de. **Missões de Pesquisas Folclóricas**, Selo SESC SP, Prefeitura da Cidade de São Paulo. 2007. 6 CD's digitalizados e remasterizados, 2° edição, São Paulo. Andrade,

ANDRADE, Mario de. **Missão de Pesquisa Folclórica - Cadernetas de Campo** (digitalizadas em DVD); Prefeitura da cidade de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Associação Amigos do Centro Cultural, 1° Ed. São Paulo, 2010.

FREIRE Paulo, Rio Abaixo: Viola Brasileira, São Paulo 1995 (CD)

ROIZENBLIT & TAUBKIN, Myriam. **Violeiros do Brasil**. [Filme-vídeo]. Produção Mirian Taubkin. Núcleo Contemporâneo – Projeto Memória Brasileira. São Paulo, 2008, DVD, 110 min, cor, som

Artigos de Jornal e Revistas

CARVALHO, Miltinho de. Orquestra de Viola. **Jornal Primeira Página**, São Carlos, 04 de out. de 2009. Sociais – Coluna Sertaneja

Da Redação. Natal em Ibaté: Cultura e Alegria em Família. **Jornal Primeira Página**, São Carlos, 02 de dez. de 2008. Ibaté. Caderno B, p7

MARCO, Rogerio. Cidade Aracy Comemora Resultado de Show. **Jornal Primeira Página**, São Carlos, 24 de abr. de 2008. São Carlos. Caderno A, p8.

STRACHICINI, Eloiza. Resgate Caipira, **RevitaKappa**, Ed. 39 - número 15, São Carlos, 16 de dez. de 2011. p. 91.

Sites Consultados

ALMIR Sater
In: <http://www.dicionariompb.com.br/almir-sater>
Acesso em 02/07/2013

ARNALDO Freitas

In: <http://www.dicionariompb.com.br/arnaldo-freitas>. Acesso em 20/12/2012

DICIONÁRIO Cravo Albim de Música Popular Brasileira.

In: <http://www.dicionariompb.com.br/domingos-caldas-barbosa>
Acesso em 26/05/2012

FUNDAÇÃO Joaquim Nabuco

<http://www.fundaj.gov.br/index.php> acesso em 18/09/2013

HEITOR Villa-lobos

In: <http://www.dicionariompb.com.br/villa-lobos> Acesso em 24/07/2013

INSTITUTO Moreira Sales

<http://ims.uol.com.br/> Acesso em 05/04/2012 e 18/09/2013.

ORQUESTRA Sinfônica de Ribeirão Preto - Concerto para viola caipira e Orquestra José Gustavo Julião de Camargo, Solista Gustavo Costa.

1º Mov. A Vila

<http://www.youtube.com/watch?v=W6ZMoEE46UY&feature=channel&list=UL>>

2º Mov. Procissão na Matriz

<http://www.youtube.com/watch?v=vreHQln05qE&feature=channel&list=UL>>

3º Mov. Festa no Lardo

<http://www.youtube.com/watch?v=OZpGZdCiB3g&feature=relmfu>>

Acessados em 21/02/2012

ORQUESTRA Jundiaense de Viola Caipira – Jundiai- SP

In: http://ojvc.com.br/?page_id=129.

Acesso em: 14/06/ 2012.

ORQUESTRA Feminina Viola de Saia- São Paulo- SP

In: www.violadesaia.com.br.

Acesso em: 14/06/ 2012.

ORQUESTRA Viola e Paz – Guarulhos- SP

In: www.myspace.com/violaepaz

Acesso em: 14/06/ 2012.

OCARP - Orquestra de Câmara Regional Perdoense – SP

In: violacaipiraocarp.blogspot.com

Acesso em: 14/06/ 2012

ORQUESTRA de Viola Caipira Caminho das Tropas - Itapeva - SP
In: <http://www.culturitapeva.com.br/conteudo/cultura/acoes/orquestradeviolacaipira>.
Acesso em: 14/06/ 2012

ORQUESTRA de Violeiros das Comunidades De Mauá – SP
In: <http://www.orquestradascomunidades.com/historico.htm>.
Acesso em: 14/06/ 2012

ORQUESTRA de Viola de Mogi das Cruzes – SP
In: <http://www.mogidascruzes.sp.gov.br/comunicacao/noticia.php?id=1752>
Acesso em: 14/06/ 2012

ORQUESTRA de Violeiros Mistura Boa – Ribeirão Preto-SP
In: <http://www.programadoapolinario.com.br/index.php?secao=not&id=35>
Acesso em: 10/02/ 2012.

ORQUESTRA de Violas Cabreuva – SP
In: <http://orquestradevioladecabreuva.blogspot.com.br/>
Acesso em: 10/02/ 2012.

ORQUESTRA de Viola Morena da Fronteira Socorro –SP
In: www.morenadafronteira.com.br
Acesso em: 14/06/ 2012.

ORQUESTRA de Violeiros de Caraguatatuba – Caraguatatuba – SP
In: <http://www.lucianoqueiroz.com/aula%20alexandre2.htm>
Acesso em: 10/02/ 2012.

ORQUESTRA de Violeiros Coração de Viola – Guarulhos SP
Disponível em
http://www.joaovilarim.com.br/discografias/orquestra_de_violeiros_coracao_da_viola_todos#
Acesso em 16/08/2013

ORQUESTRA Paranaense de Viola Caipira FAG
<http://violetosdobrasil.ning.com/profile/OrquestraParanaensedeviolaCaipiraFAG>.
Acesso em 14/06/2012.

ORQUESTRA Municipal Violeiros do Rio Jaguari.
In: <http://www.braganca.sp.gov.br/culturaeturismo/>
Acesso em: 20 /06/2012

ORQUESTRA de Violeiros de Mauá–SP
In: www.violetosdemaui.com.br

Acesso em 20 /06/2012

ORQUESTRA Barbarense de Violas (Santa Bárbara d'Oeste – SP)

In: <http://orquestrabarbarensedeviolas.blogspot.com.br/>

Acesso em: 20 /06/2012

ORQUESTRA Filarmônica de Violas de Campinas - SP

In: www.violacaipiranet.com.br/

Acesso em 09/02/2012

ORQUESTRA dos Violeiros de Osasco

In: <http://casadovioleirodobrasil.com.br/>

Acesso em 09/02/2012

ORQUESTRA Paulistana de Viola Caipira

In: www.orquestradeviola.com.br

Acesso em 09/02/2012

PROGRAMA Viola Minha Viola – TV Cultura

<http://www.dicionariompb.com.br/programa-viola-minha-viola/dados-artisticos>

Acesso em 20/08/2013

PROGRAMA Ensaio TV Cultura 1991. Tonico e Tinoco

In: <http://www.youtube.com/watch?v=0Hs0pg5Vf4w>.

Acesso em 14/06/2013

Salário mínimo ano 2012

In: <http://www.trt3.jus.br/informe/calculos/minimo.htm> Acesso em 07/07/2013

SENAR – Serviço Nacional de Aprendizado Rural.

<http://www.senar.org.br/novo/>. Acesso em 01/02/12.

TRIO Carapia – Formado por Elias Kopcak, João Paulo Amaral, Rodrigo Nali

In: http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/aviso_lancamentos_62.htm

Acesso em 20/12/2012

VOA Viola

http://voaviola.com.br/main_frame.php. Acesso em 02/06/2013.

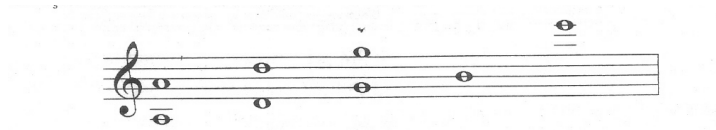
VIOLEIRO Vergalim

<http://violeirovergalim.blogspot.com.br/> Acesso em 02/06/2013.

ANEXO – 1

Afinações recolhidas por Luis Heitor Correa de Azevedo, 1943

Paulista¹⁰⁶ – empregada em todos os gêneros



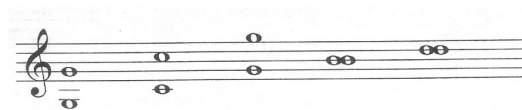
Afinação Paulista recolhida por Azevedo (1943) informante Adolfo Mariano

Italiana ou Maxambomba - utilizada para acompanhar samba, cateretê, ponteados e rasqueados (acompanhamento harmônico) e para o ponto (execução a solo, melódica):



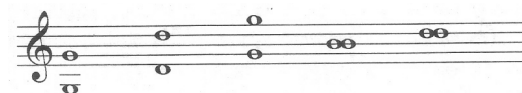
Afinação Italiana ou Maxambomba recolhida por Azevedo (1943)

Guitarra - para execução solista:



Afinação Guitarra recolhida por Azevedo (1943)

Oitavada ou Rio Abaixo – procede de fora do estado de Goias. (Norte, Bahia, Mato Grosso e Paraguai)



¹⁰⁶ A viola caipira é um instrumento transpositor o som real soa uma oitava abaixo do escrito no pentagrama. Apresentada em clave de sol, as notas são grafadas em paralelo representam as cordas duplas do instrumento com afinação na distância de uma oitava, as notas inferiores são as cordas graves e as notas superiores as cordas agudas ambas em um mesmo par. Quando são grafadas duas notas em uma mesma afinação significa que o par é afinado em uníssono. Quando aparecer uma nota apenas, significa que o instrumento possui naquela afinação cordas simples e não duplas como nas demais.

Afinação Oitavada ou Rio Abaixo recolhida por Azevedo (1943)

Paulistinha - utilizada para cateretê e ponteados, em 1942 (data do recolhimento) já estaria em desuso:

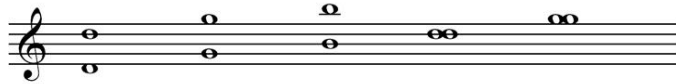


Afinação Paulistinha recolhida por Azevedo 1943

ANEXO – 2

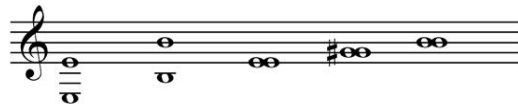
Afinações recolhidas por Alceu Maynad de Araújo (1964 p. 446-448) apresenta as afinações encontradas durante suas pesquisas¹⁰⁷ de campo, com os nomes:

Cebolão – Segundo o autor, a mais comum utilizada para sapateado, preferida pelos catireiros, xibeiros, catereteiros, e fandangueiros:



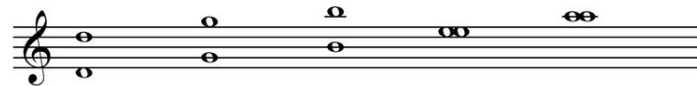
Afinação Cebolão recolhida por Araujo (1964)

Cebolinha Simples - utilizada para o canto das modas:



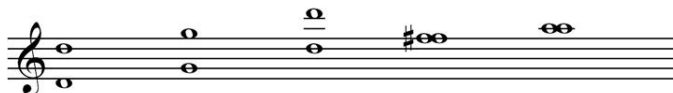
Afinação Cebolinha Simples recolhida por Araujo (1964)

Cana verde ou Cururu:



Afinação Cana Verde ou Cururu recolhida por Araujo (1964)

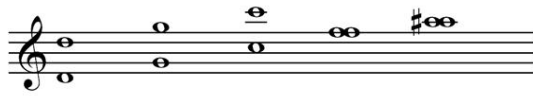
Cebolinha (três cordas), Ré-Acima ou Cebolinha-pelo-meio – utilizada para solos:



Afinação Cebolinha (três cordas), Ré-Acima ou Cebolinha-pelo-meio recolhida por Araujo (1964)

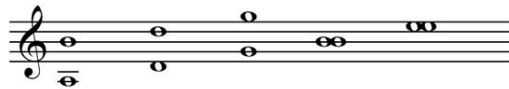
¹⁰⁷ Roberto Corrêa faz uma transposição das afinações, registradas por Alceu Maynard Araújo, explica que “os violeiros tradicionais ajustam a altura da afinação de suas violas de acordo com suas vozes ou com a tensão que preferem para o ponteio; neste último caso, o que dita a altura da afinação é a calibragem das cordas utilizadas. Na descrição das afinações realizadas por Corrêa, diz [...] elegi uma altura condizente ao encordoamento que utilizo, embora a mesma afinação possa ser feita em diferentes alturas. (CORRÊA, 2000 p. 33).

Oitavado ou Pontiado-do-Paraná:



Afinação Oitavado ou Pontiado-do-Parana recolhida por Araujo (1964)

Quatro pontos:



Afinação Quatro Pontos recolhida por Araujo (1964)

ANEXO – 3

Afinações recolhidas em 1960 por Rossini Tavares de Lima, Kilza Setti e Laura Della Monica (LIMA, 1964 p. 34), em diferentes regiões do estado de São Paulo, registram no município de Itapequerica da Serra, São Paulo as seguintes afinações:

Goiano, Cebolão, Veravano, Cebolinha, Quatro- Pontos, Oitavado, Gaspeado:



Afinação Goiano, Cebolão, Veravano, Cebolinha, Quatro- Pontos, Oitavado, Gaspeado recolhida por Rossini Tavares de Lima (1964)

Quatro ponto:



Afinação Quatro ponto recolhida por Lima (1964)

A pesquisadora Marina de Andrade Marconi Lima, na mesma pesquisa, recolheu no município de Franca/SP, as seguintes afinações.

Da-Viola¹⁰⁸:



Fig 14: Afinação Da-Viola recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

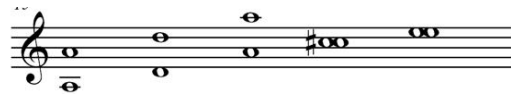
Natural:



Fig 15: Afinação Natural recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

¹⁰⁸ Esta afinação é a mesma registrada por Rossini Tavares de Lima, em Itapequerica da Serra, em 1964, com os nomes de: Goiano, Cebolão, Veravano, Cebolinha, Quatro- Pontos, Oitavado, Gaspeado.

Meia-Guitarra



Afinação Meia-Guitarra recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

Guitarra



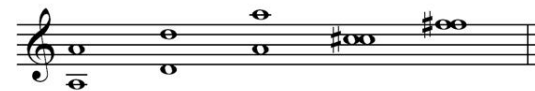
Afinação Guitarra recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

Travessado



Afinação travessado recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

Vencedora



Afinação Vencedora recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima (1964)

Conselheira

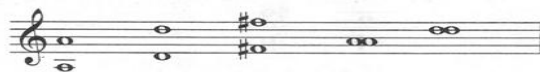


Afinação Conselheira recolhida por Marconi Lima, publicado em Lima

ANEXO – 4

Afinações recolhidas por Roberto Corrêa (2000)

Afinação *Cebolão, São João, Oitavada*:



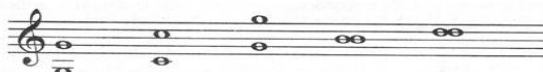
Afinação Boiadeira, Itabira, Do-Meio, Dos-Antigos, Criminosa:



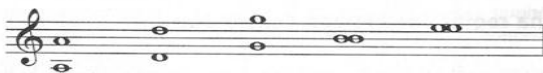
Afinação Rio Abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada, Direta-Fogo-de-Guerra:



Afinação *Guitarra, Meia-Guitarra:*



Afinação *Natural*, *Comum*, *Goiano*, *Paulista*, *Oitavada*, *Paraguaçu*:



Afinação Paulistinha:



Afinação *Riachão*:



Afinação *Rio-Acima*:



Afinação Oitavado:



Afinações recolhida por Corrêa (2000 p. 33 e 34).

ANEXO – 5

CD – Gravado e Comercializado pela Orquestras de Violas “Amigos Violeiros de São Carlos”.

1. Porta Do Mundo (Peão Carreiro - Zé Paulo)
2. Amargurado (Tião Carreiro/Dino Franco)
3. Pagode em Brasília (Lourival dos Santos / Teddy Vieira)
4. Menino da Porteira - (Teddy Viera e Luizinho)
5. Franguinho na Panela (Moacyr dos Santos e Paraíso)
6. Chico Mineiro – (Tonico e Francisco Ribeiro)
7. Chalana – (Mario Zan)
8. Trenzinho do Caipira (Heitor Villa-Lobos)
9. Vim Dizer Adeus – (José F. Nunes e Paraíso)
10. Chora Viola – (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
11. Eu a Viola e Ela – (Peão do Vale e Chico Parreira)
12. Meu Reino, Meu Paraíso – (Goiano e João Miranda)

APÊNDICE 1

Questionário da entrevista com a Professora Neide Rodrigues Gomes, concedida ao pesquisador em 03/06/13, em Joanópolis-SP.

Nome:

Idade:

Profissão:

Escolaridade:

1. Quando (período) e como foi concebido o Projeto Cantos da terra? (Era prêmio, edital, licitação?)
2. Como era o projeto? (metodologia) Quais eram os objetivos? Por quê? (salvaguarda da cultura caipira...)
3. Quantos municípios participaram do projeto Cantos da Terra?
4. Quantas pessoas participaram do projeto diretamente? (cursaram o curso)?
5. Quais eram as contrapartidas dos municípios e da secretaria do estado?
6. Quem ministrava os cursos de viola caipira? Era apenas um professor para o projeto todo ou eram vários professores um para cada município?
7. Ao final do projeto quantos grupos continuaram? Em quais condições? (por conta própria? Ajuda do município?)
8. Atualmente quantos grupos ainda estão em funcionamento?
9. A partir do projeto Cantos da Terra saberia dizer se outros municípios ou locais que não participaram do projeto criaram grupos semelhantes? Onde e como?
10. Saberia informar se alunos do projeto criaram orquestras? Grupo? Seguiram carreira musical.

APÊNDICE 2

Questionário da entrevista com o regente da Orquestra Paulistana de Viola Caipira: Rui Torneze, concedida ao pesquisador em 04/06/13, em São Paulo-SP.

Nome:

Idade:

Naturalidade Município:

Estado:

O local de nascimento era zona rural ou urbana? Viveu no campo até Quando?
Por que deixou a zona rural?

Se nasceu na cidade, qual sua relação com o mundo rural?

Profissão:

Escolaridade:

1. Como foi sua formação musical:
2. Quando e como surgiu a Orquestra de Viola XXXX?
3. Porque formar uma orquestra de viola?
4. Você já conhecia o trabalho e outras orquestras de viola caipira?
5. Você se inspirou em alguma orquestra quando criou a sua orquestra?
6. O que diferencia sua orquestra das outras orquestras existentes?
7. Como a orquestra se relaciona com outras instituições e o poder público?
8. A orquestra toca somente música sertaneja? Exemplos
9. Como ocorre a escolha do repertório da orquestra?
10. Como os arranjos são elaborados?
11. Além de direção musical e regência, quais as outras funções que você exerce na orquestra?
12. Você recebe para realizar estes trabalhos na orquestra?
13. Você contribui para a formação de outras orquestras de viola? Onde e Como?

APÊNDICE 3

QUESTIONÁRIO 1 – PARTICIPANTES

Nome:

Idade:

Município em que nasceu:

Estado:

O local de nascimento era zona rural ou urbana?

Se nasceu no meio rural, aí viveu até quando?

Por que deixou a zona rural?

Se nasceu na cidade, qual é sua relação com o mundo rural?

Profissão:

Local de trabalho:

Nível de renda entre: () 1 e 3 salários; () 4 e 6 salários; () 6 ou mais salários.

Escolaridade:

Religião:

Mudou de religião durante a vida? Por quê?

1 - Quando e como teve contato com a música sertaneja?

2 - Entre os diferentes estilos da música sertaneja qual você mais gosta? Dê exemplos

3 - Quando ouve música sertaneja, o que você sente?

4 - Você acha que este sentimento esta relacionado à que?

5 - O que as melodias da música sertaneja representam para você?

6 - O que as letras da música sertaneja dizem para você?

7 - Quando e como você começou a atuar na orquestra?

8 - Quando entrou na orquestra já tocava viola ou aprendeu no grupo?

9 - Por que escolheu a viola caipira como seu instrumento?

10 - O que significa tocar viola caipira para você?

11- Quanto tempo você se dedica ao estudo da viola?

12 - Além da viola você toca outro instrumento?

13 – O que mudou na sua vida depois que você começou a aprender e tocar viola?

- 14 - Por que decidiu participar da Orquestra?
- 15 - Qual é o seu papel na orquestra?
- 16 - Como é seu relacionamento com os outros membros da orquestra?
- 17 - Vocês se encontram fora da orquestra? Para fazer o que? Onde? Com que frequência?
- 18 - Ocorreram situações que chegaram a te incomodar? Quais? Exemplos?
- 19 - Você se lembra como foi a escolha do uniforme?
- 20 - O que você acha do uniforme? (Você gosta de usá-lo? Acha bonito? Ele remete ao universo da viola?
- 21 - Você pretende ser um músico profissional? (caso positivo) O que seria para você ser um músico profissional?
- 22 - Quando toca com a orquestra, juntamente com seus colegas violeiros, como você se sente?
- 23 - Qual o significado que a orquestra de viola tem para você?

APÊNDICE 4

QUESTIONÁRIO 2 – PARTICIPANTES DADOS SOCIOECONÔMICOS

Nome:

Idade: Município em que nasceu: Estado:

O local de nascimento era zona rural ou urbana?

Se nasceu no meio rural, aí viveu até quando?

Por que deixou a zona rural?

Se nasceu na cidade, qual é sua relação com o mundo rural?

Profissão:

Local de trabalho:

Nível de renda entre: () 1 e 3 salários; () 4 e 6 salários; () 6 ou mais salários.

Escolaridade:

Religião: Mudou de religião durante a vida? Por que?

APÊNDICE 5

QUESTIONÁRIO REGENTE

Nome:

Idade:

Naturalidade. Município

Estado

O local de nascimento era zona rural ou urbana?

Viveu no campo até quando? Por que deixou a zona rural?

Se nasceu na cidade, qual sua relação com o mundo rural?

Profissão:Escolaridade:

ReligiãoMudou de religião durante a vida? Por que?

1 - Fale sobre sua formação musical

2 - Como teve contato com a música sertaneja?

3 - Qual o estilo de música sertaneja que você mais gosta?

4 - Quando ouve música sertaneja, o que você sente?

5 - O que as melodias da música sertaneja representam para você?

6 - O que as letras da música sertaneja dizem para você?

7 - Quando começou a tocar viola?

8 - O que significa tocar viola caipira para você?

9 - Como surgiu a orquestra Amigos Violeiros de São Carlos?

10 - Porque formar uma orquestra de viola?

11 - Você já conhecia o trabalho e outras orquestras de viola caipira?

12 - Você se inspirou em alguma orquestra quando criou a Amigos Violeiros de São Carlos?

13 - Como a orquestra se relaciona com outras instituições e o poder público?

14 - Como se dá a escolha do repertório da orquestra?

15 - A orquestra toca somente música sertaneja? Exemplos.

16 - Como você elabora os arranjos?

17 - Quais são suas referências musicais para fazer os arranjos?

18 - Além de direção musical e regência, quais as outras funções que você exerce na orquestra?

19 - Você recebe para realizar estes trabalhos na orquestra? Quem paga por este trabalho?

20 - Como são as relações pessoais na orquestra? São sempre amigáveis? Há competição, ciúmes, conflitos? Como você, na condição de líder do grupo, administra essas situações?

APÊNDICE 6

Repertório Musical da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos*.

	Nome da Música	Autores	Intérpretes	Gênero¹⁰⁹
1	Chitãozinho e Xororó	Serrinha e Athos Campos	Sem referência	Toada
2	João de Barro	Teddy Vieira e Muibo Cezar	Sem referência	Toada
3	Rolinha Cabocla	Raul Torres e João Pacífico	Sem referência	Cateretê
4	Saco de Ouro	José Caetano Erba	Sem referência	Cateretê
5	Trenzinho do Caipira	Villa Lobos	Sem referência	
6	Mercedita	Ramon Sixto Rios	Sem referência	Guarânia
7	Escolta de Vagalumes	Luiz Carlos Garcia e Zezety	Sem referência	Guarânia
8	Caminhoneiro	Jack	Sem referência	Cateretê
9	Tristeza do Jeca	Angelino de Oliveira	Sem referência	Cateretê
10	Luar do Sertão	Catullo da Paixão Cearense	Sem referência	Toada
11	Cabecinha no Ombro	Paulo Borges	Sem referência	Guarânia
12	Boas Festas	Assis Valente	Sem referência	Arrasta pé
13	Noite Feliz	J. Mohr, M. Francisco Xavier Gruber	Sem referência	Valseado
14	Momento Novo		Sem referência	
15	Vá Pro Inferno Com Seu Amor	João Miranda e Ciro Rosa	Sem referência	Polca
16	A Saudade é uma Estrada	Almir Sater	Almir Sater	Guarânia
17	Comitiva Esperança	Sérgio Reis e Almir Sater	Almir Sater	Cururu
18	Tocando em Frente	Almir Sater e Renato Teixeira	Almir Sater	Guarânia
19	Pescador e Catireiro	Cristiano Carvalho e Rafael	Cacique e Pajé	Cururu
20	Pagode das Namoradas	Caxeado	Caxiné e Caxeado	Pagode
21	Quebra Fama	Caxiado	Caxiné e Caxiado	Pagode
22	Fio de Cabelo	Darci Rossi e José Marciano	Chitãozinho e Xororó	Guarânia
23	Franguinho na Panela	Moacyr dos Santos e Paraíso	Craveiro e Cravinho	Querumana
24	Mourão da Porteira	Raul Torres e João Pacífico	Duo Glacial	Toada
25	Estranho no Ninho	João Miranda e Ciro	Eli Silva e Goiano	Querumana

¹⁰⁹ A classificação dos ritmos, toques e batidas das músicas existentes no repertório da Orquestra são feitas pelo regente para uso do grupo. Não sendo recomendado o uso exclusivo dessas classificações para outros fins. Recomendamos a necessidade de maiores estudos sobre os ritmos e gêneros da música sertaneja para fins de pesquisa.

		Rosa		
26	Saudade da Minha Terra	Goiá e Belmonte	Goiá e Belmonte	Guarânia
27	Meu Recanto Meu Paraíso	Goiano e José Miranda	Goiano e Paranaense	Querumana
28	Mantendo a Tradição	João Miranda e Bento Guidini	Goiano e Paranaense	Querumana
29	O Poder do Criador	Goiano e Luizinho	Goiano e Paranaense	Pagode ou Cururu
30	O Trono da Saudade	Romeu Wandscheer e Valdomiro N. Ferreira	Goiano e Paranaense	Pagode
31	Palavra de Honra		Goiano e Paranaense	Cururu
32	Menina Moça	Lourival dos Santos e Jacozinho	Jacó e Jacozinho	Arrasta-pé
33	Meu Reino Encantado	Valdemar Reis e Vicente F. Carvalho	João Mulato e Douradinho	Querumana
34	Vou Aonde Tem Amor	Zezito e Douradinho	João Mulato e Douradinho	Pagode
35	Capiau	Tião Carreiro e José Caetano Erba	João Mulato e Pardinho	Cururu
36	Índia	José A. Flores e Manuel O. Guerrero	José Fortuna	Guarânia
37	Boiadeiro Errante	Teddy Vieira	Liu e Léu	Toada
38	A Sementinha	Biá e Dino Franco	Liu e Léu	Valseado
39	Jeitão de Caboclo	Valdemar Reis e Liu	Liu e Léu	Querumana
40	Velha Porteira	Osvaldo Francisco Leme (Pirací)	Lourenço e Lourival	Valseado
41	Barranca de Rio	Mazinho Quevedo	Mazinho Quevedo	Cururu
42	Luzeiro	Mazinho Quevedo	Mazinho Quevedo	Cururu
43	Lembrança	José Fortuna	Milionário e José Rico	Guarânia
44	Beijinho Doce	Nhô Pai	Nalva Aguiar	Valseado
45	Couro de Boi	Palmeira e Teddy Vieira	Palmeira e Biá	Toada
46	Mala Amarela	Paraíso	Paraíso	Guarânia
47	Vara de Amarelo	Gonçalo Gonçalves	Pardinha e Pardal	Pagode
48	Porta do Mundo	Peão Carreiro e Zé Paulo	Peão Carreiro e Zé Paulo	Cateretê
49	Cuitelinho	Paulo Vanzoline e AntonioXandó	Pena Branca e Xavantinho	Cateretê
50	Brasil Poeira	Almir Sater	Pirilampo e Saracura	Valseado
51	Vide Vida Marvada	Rolando Boldrin	Rolando Boldrin	Cururu
52	40 Graus de Paixão	Ronaldo Viola	Ronaldo Viola e João Carvalho	Chamamé ou Guarânia
53	Carro de Boi	Donizete Santos e Ronaldo Viola	Ronaldo Viola e João Carvalho	Cateretê
54	Paixão Desenfreada	Praense e Eli Silva	Ronaldo Viola e Praiano	Cateretê

55	Irresistível Paixão	Leo Magalhães	Ronaldo Viola e Praiano	Sem definição/De monstrado
56	Pescaria	Ronaldo Viola e Praiano	Ronaldo Viola e Praiano	Pagode
57	Menino da Porteira	Teddy Vieira e Luizinho	Sergio Reis	Cururu
58	Chalana	Mário Zan	Sérgio Reis	Guarânia
59	Você Vai Gostar	Elpidio dos Santos	Sérgio Reis	Guarânia
60	Caçador de Ivinhema	Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Cláudio Balestro	Tião Carreiro	Cururu
61	Oi Paixão	Tião Carreiro e Zé Paulo	Tião Carreiro	Cateretê
62	Baú da Saudade	Ademar Braga, Tião Carreiro e Toni Gomide	Tião Carreiro	Cateretê
63	Pulo do Gato	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Paraíso	Cururu
64	Pagode de Brasília	Teddy Vieira e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
65	Amargurado	Dino Franco e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
66	Prato do Dia	Geraldinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Querumana
67	A Vaca foi Pro Brejo	Lourival dos Santos/ Tião Carreiro e Vicente P. Machado	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
68	Falou e Disse	Lourival dos Santos/ Tião Carreiro e Pirací	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
69	Amor e Saudades	Dino Franco e José Milton Faleiros	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
70	Eu a Viola e Ela	Praense, Peão do Vale e Chico Pereira	Tião Carreiro e Pardiniho	Toada
71	A Mão do Tempo	Tião Carreiro e José Fortuna	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
72	Chora Viola	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
73	Encantos da Natureza	Tião Carreiro e Luiz de Castro	Tião Carreiro e Pardiniho	Querumana
74	Felicidade	Raul Torres	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
75	Flor do Baile	José Fortuna e Pitangueira	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
76	Rei dos Canoeiros	Zé Carreiro e Vieira	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
77	Boiadeiro de Palavra	Moacyr dos Santos, Lourival dos Santos e	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu

		Tião Carreiro		
77	Parede e Meia	Praense e Peão Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
78	Viúva Rica	Edgard de Marchi e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
79	A Saudade Continua	Tião Carreiro e Zé Matão	Tião Carreiro e Pardiniho	Querumana
80	Caçador	Tião Carreiro e Carreirinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
81	O Carteiro	Tião Carreiro, Sebastião Victor e Carreirinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
82	Piscina	José Fortuna e Paraíso	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
83	Preto Velho	Jesus Belmiro, Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
84	Saudade	Tião Carreiro e Zé Matão	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
85	Velho Amor	Tião Carreiro e Donizete	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
86	Rio de Lágrimas	Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
87	Arrependida	Garcia, Zé Matão e João Campeiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
88	Estrela de Ouro	Tião Carreiro e Ronaldo Adriano	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
89	Rancho dos Ipês	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
90	Versos aos Pés dos Homens	Geraldinho e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Querumana
91	Azulão do Reino Encantado	Lourival dos Santos, Pardiniho e Arlindo Rosas	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
92	A Coisa tá Feia	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
93	Fim da Picada	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
94	Empreitada Perigosa	Moacyr dos Santos e Jacozinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
95	Tudo Certo	Moacyr dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
96	Florzinha do Campo	Léo Canhoto	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
97	Punhal da Falsidade	Teddy Vieira e Zé Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Tango
98	Tudo Serve	Tião Carreiro e Moacyr dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode

99	Pagode do Ala	Carreirinho e Oscar Tirola	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
100	Cerne de Arueira	Lourival dos Santos, Jesus Belmiro e Vicente P. Machado	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
101	A Majestade do Pagode	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
102	Em tempo de Avanço	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Moda de Viola, Cateretê e Pagode
103	Novo Amor	Jesus Belmiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
104	Saudade me fez Voltar	Jesus Belmiro e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
105	Na Barba do Leão	Lourival dos Santos e Priminho	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
106	Mundo Velho	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
107	Cavalo Enxuto	Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode ou Cururu
108	Candieiro da Fazenda	Tião Carreiro e Paraíso	Tião Carreiro e Pardiniho	Cateretê
109	Pretinho Alejado	Teddy Vieira e Luizinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
110	Negrinho Parafuso	Nhô Chico e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Cururu
111	Migalhas de Amor	Léo Canhoto	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
112	Passagem da Minha Vida	Pardiniho e Carreirinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Querumana
113	Apaixonados	Luiz de Castro e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
114	Nossas Vidas	Tião Carreiro e José Milton Faleiros	Tião Carreiro e Pardiniho	Guarânia
115	Minha Terra, Minha Infância	Luiz Castro, Tião Carreiro e A. Versuit	Tião Carreiro e Pardiniho	Valseado
116	Pagode	Tião Carreiro e Carreirinho	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
117	Nove e Nove	Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
118	Faca que não Corta	Moacyr dos Santos e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
119	A coisa Ficou Bonita	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode
120	Baianinho	Tião Carreiro, JulioGuidini e Lourival	Tião Carreiro e Pardiniho	Pagode

		dos Santos		
121	Filho de Araçatuba	Tião Carreiro, Moacyr dos Santos e Domingos	Tião Carreiro e Pardinho	Cururu
122	Jogador de Baralho	Quintino Elise e Sulino	Tião Carreiro e Pardinho	Cururu
123	Justiça Divina	José Belmiro, Sulino Guidini e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho	Cururu
124	Pai João	Zé Carreiro e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho	Cateretê
125	Minas Gerais	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardinho	Pagode
126	Uma Coisa Puxa a Outra	Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Claudio	Tião Carreiro e Pardinho	Pagode
127	Não é Mole Não	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho	Pagode
128	Caboclinha Marvada	Serrinha	Tião Carreiro e Pardinho	Cateretê
129	Navalha na Carne	Tião Carreiro e Lourival dos Santos	Tião Carreiro e Pardinho	Pagode
130	O Mundo no Avesso	Lourival dos Santos e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho	Pagode
131	Amor de uma Noite	Peão Carreiro e Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho	Valseado
132	Sucuri	Zé Carreiro e Aldo Benatti	Tião Carreiro e Pardinho	Cururu
133	Vim Dizar Adeus	José Fias Nunes e Paraíso	Tião Carreiro e Pardinho	Cateretê
134	Sonho de um Caboclo	Ademar Braga e Tião do Carro	Tião do Carro e Santarém	Cateretê
135	Viola Cabocla	Piraci e Tinoco	Tonico e Tinoco	Cateretê
136	Moreninha Linda	Tonico, Prinho e Maninho	Tonico e Tinoco	Arrasta-pé
137	Cana Verde	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Arrasta-pé
138	Curitibana	Tonico, Tinoco e Perigos	Tonico e Tinoco	Arrasta-pé
139	Chico Mineiro	Tonico e Francisco Ribeiro	Tonico e Tinoco	Toada
140	Cabocla Tereza	Raul Torres e João Pacífico	Tonico e Tinoco	Toada
141	Brasil Caboclo	Walter Amaral	Tonico e Tinoco	Cateretê
142	Baile na Roça	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Arrasta-pé
143	Saudade de Matão	Jorge Galatti, Antengentes Silva e Raul Torres	Tonico e Tinoco	Valseado
144	Pé de Ipê		Tonico e Tinoco	Cururu

145	Telefone Mudo	Franco e Peão Carreiro	Trio Parada Dura	Guarânia
146	Blusa Vermelha	A. L. Caetano, C. A. Magabina Ribeiro, José Russo	Trio Parada Dura	Guarânia
147	O Ipê e o Prisioneiro	Liu e Leo	Zé Fortuna e Paraíso	Guarânia
148	Retirada	Zé Mulato	Zé Mulato e Cassiano	Querumana

APÊNDICE 07

Transcrição do cururu “O Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luizinho, 1955). Arranjo da *Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos* e a disposição das vozes ao logo da partitura. Este excerto foi realizado pelo pesquisador a fim de facilitar as análises.

O Menino da Porteira

Teddy Vieira e Luizinho 1955
Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos

cururu ♩ = 85

Vozes

berrante

1. 2. 6 To

Viola Caipira Regente

8

Vi. Caip. Base

8

Violões

8

Baixo Elétrico

10 7

davezqueeu via java pelaes trada deouro fino De longeeu a vis ta va fi gu ra de - umme

Vi. Caip. Regente

8

Vi. Caip. Base

8

Violões

8

Bx. Elétrico

10 7

APÊNDICE 08

Trenzinho do Caipira

Heitor Villa-Lobos

Arrj: Antonio Carlos Dovigo

V. Caip. Regente

tab. v. caip. reg.

V. Caip. Base

Violão

Baixo Elétrico

Percussion

vio. cai. reg.

tab. v. c. Reg.

V. Cai. B.

Violão

Cb. El.

Perc.

12

vio. cai. reg.

12

tab. v. c. Reg.

A^b

V. Cai. B.

A^b

Violão

Cb. El.

12

Perc.

19

vio. cai. reg.

19

tab. v. c. Reg.

E^b C m G m A^b

V. Cai. B.

E^b C m G m A^b

Violão

Cb. El.

19

Perc.

26

vio. cai. reg.

26

tab. v. c. Reg.

E^b F m E^b

V. Cai. B.

E^b F m E^b

Violão

Cb. El.

Perc.

33

vio. cai. reg.

33

tab. v. c. Reg.

B^b7 C m C m

V. Cai. B.

B^b7 C m C m

Violão

Cb. El.

Perc.

APÊNDICE 9



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Caro(a) Sr.(a) integrante da ORQUESTRA DE VIOLA AMIGOS VIOLEIROS DE SÃO CARLOS.

Meu nome é Renato Cardinali Pedro sou aluno do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Pretendo conduzir uma pesquisa, durante os anos de 2011 a 2013, sobre **ESTUDO SOBRE UMA ORQUESTRA DE VIOLA CAIPIRA DO MUNICÍPIO DE SÃO CARLOS**. O objetivo do estudo é: *compreender de que modo o grupo se configura como um espaço de interação entre seus integrantes. A partir desse enfoque, procuraremos desvendar os sentidos e significados que os violeiros atribuem à Orquestra*. A coleta de dados dessa pesquisa será observações dos ensaios com anotações no diário de campo. Pretendo selecionar integrantes da ORQUESTRA DE VIOLA AMIGOS VIOLEIROS DE SÃO CARLOS e entrevistá-los, como forma de complementação dos dados, além de gravações de áudio e vídeo dos ensaios e apresentações.

Em acordo com meu orientador, venho por meio desse convidá-lo a fazer parte dessa pesquisa. Caso Vossa Senhoria aceite o convite, lhe será enviada uma carta de autorização para a condução da pesquisa e será agendado um local e horário de sua preferência para a(s) entrevista(s). O roteiro de entrevista contém questões sobre: a) história de vida; b) música sertaneja; c) participação no grupo. Seu nome será mantido em sigilo, e na dissertação serão usados pseudônimos, se assim preferir.

Os dados dessa pesquisa poderão elucidar questões importantes sobre a complexidade dos sentidos e significados trabalhados na prática musical e social do grupo. Diagnosticar de que forma as relações internas e externas da orquestra influenciam seu fazer musical. Descrever e analisar essa complexidade pode contribuir para compreensão da música realizada pelas orquestras de violas espalhadas por todo o Brasil, e os sentidos e valores envolvidos na prática da viola caipira na atualidade.

Desde já me coloco à disposição para maiores esclarecimentos através de meu endereço de e-mail: rcardinalipetro@gmail.com, pelo telefone: (16) 9198-7956. Ou via endereço Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Faculdade de Ciências Médicas (FCM) / Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

Tel: 0XX19 – 3521-7187

Campinas – SP

Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126

Distrito de Barão Geraldo

CEP: 13083-887

Muito obrigado pela sua atenção. Atenciosamente,

Renato Cardinali Pedro.



Eu, _____, carteira de identidade número _____ declaro, para os devidos fins, que consenti participar de seções de entrevistas, gravadas em áudio, para pesquisa de mestrado desenvolvida por Renato Cardinali Pedro, carteira de identidade número 32.210.326-5. Da mesma forma, declaro que estou ciente dos procedimentos de coleta de dados a serem utilizados, bem como de que os dados obtidos estarão protegidos por sigilo e minha identidade permanecerá no anonimato.

Data:

Assinatura: _____