

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

**Práticas e aprendizagens
da Viola de Dez Cordas no Rio Grande do Sul**

RENATO CARDINALI PEDRO

Porto Alegre
2019

RENATO CARDINALI PEDRO

**Práticas e aprendizagens
da Viola de Dez Cordas no Rio Grande do Sul**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Música, área de concentração: Educação Musical.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Jusamara Souza

Porto Alegre
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

Pedro, Renato Cardinali
Práticas e Aprendizagens da Viola de Dez Cordas no
Rio Grande do Sul / Renato Cardinali Pedro. -- 2019.
251 f.
Orientadora: Jusamara Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. práticas e aprendizagens musicais. 2. educação
musical. 3. viola brasileira. 4. viola de dez cordas.
I. Souza, Jusamara, orient. II. Título.

Aos violeiros colaboradores da pesquisa

À viola

À Graziela

Ao meu filho Rudá

Agradecimentos

Agradeço à minha família, meus pais Amador e Roseli e minhas irmãs Roberta, Roseane e Regina, e meus sobrinhxs, por me apoiarem por todos estes anos, na caminhada acadêmica e nas mudanças de cidades.

À Alice por todo o carinho, paciência, atenção e apoio nos anos finais da tese, bem como agradeço à sua família!

À minha orientadora, a Prof^a Dr^a. Jusamara Souza, por aceitar orientar esta pesquisa e encantar-se junto comigo pelos depoimentos dos violeiros e pelo som da violinha; pela paciência e apoio nos momentos cruciais deste trabalho e terem sido estes os melhores momentos que vivi em Porto Alegre!

Ao professor e professoras, que compõem a banca de defesa desta tese: Prof^a Dr^a. Lilia Gonçalves e Prof^a Dr^a. Luciana Prass e ao Prof. Dr. Marcos Corrêa.

Aos violeiros colaboradores da pesquisa: Tião Xavante, Zé da Mata e Tião do Mato, Angelo Primon, Rodrigo Ziliotto, Alison Fernandes, João Andrei, Luciano Santos Valdir Verona e Mario Tressoldi, por compartilharem comigo suas vidas e amor pela violinha.

A Estevan por cuidar da minha sensibilidade e por questionar minha racionalidade.

Aos companheiros de sonho e luta Professor Yuri, por me acolher em Porto e divagar comigo sobre a vida, a universidade, a engenharia, a música e “*outras cosas más!*”; Araton, parceiro dos últimos anos, imprescindível para a resolução desta pesquisa; Rainer Miranda violeiro e pesquisador, parceiro de sonhos e sons na violinha. Fernando Galizia por acreditar e apoiar na vida e trajetória acadêmica.

Ao Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS, aos professores, funcionários e pesquisadores alunos pelo apoio, carinho, atenção e convivência.

Aos Colegas pesquisadores do grupo Emco por todo aprendizado e fé na Educação Musical, ao Gustavo Rauber (in memoriam): muito obrigado!

A Graziela pelo anos de partilha e apoio na vida e na academia! Muito obrigado por tudo!

Ao meu filho Rudá por despertar em mim o amor em sua essência!

Ao CNPQ por financiar esta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa objetiva compreender as práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul na segunda metade do século XX e início do século XXI. Como objetivos específicos, buscou-se relatar a presença da viola de dez cordas no estado e esclarecer quais foram os critérios dos músicos para a escolha da viola, identificar as formas de contato com o instrumento, compreender como ocorrem a transmissão e a apropriação do conhecimento musical na viola de dez cordas, identificar as práticas musicais dos violeiros e compreender o ensino e divulgação do instrumento na região. A metodologia adotada foi o estudo de caso. Entre as técnicas de coleta de dados foram utilizadas a entrevista, cadernos de campo, análise de matérias disponíveis na imprensa, na internet e em redes sociais sobre os violeiros e a viola no estado gaúcho, sendo que foram entrevistados dez violeiros locais. Os resultados da pesquisa indicam que os violeiros gaúchos entrevistados tiveram contato com a viola e sua música na infância e adolescência. E a partir deste contato decidem tocar viola posteriormente. A aprendizagem do instrumento pelos violeiros ocorre de diferentes formas, através de professores, violeiros com maior experiência, mídias, sociabilidade, exploração do instrumento autodidatismo e aprendizado em rede. As práticas musicais dos violeiros perpassam pelo repertório da música gaúcha, sertaneja, arranjos, composições, fusões e hibridismos de ritmos e gêneros musicais. Identificamos ainda que o ensino e divulgação do instrumento pelos violeiros ocorre de diferentes formas. A partir da divulgação dos seus trabalhos como músicos e professores, os violeiros colaboram para a difusão, divulgação, ensino e aprendizagem da viola de dez cordas e ainda para a construção da identidade da viola e do violeiro no estado do Rio Grande do Sul.

Palavras Chave: Práticas e aprendizagens musicais; viola de dez cordas; viola brasileira; educação musical.

Abstract

This research aims to understand the Brazilian ten-string viola practices and learning in Rio Grande do Sul, at the early 21st century. The specific objectives were to report the presence of Brazilian ten-string guitar in Rio Grande do Sul, as well as clarify what were the musicians' choice criteria to play the guitar, identify the ways of contact with the instrument; understand how the musical knowledge transmission and appropriation occurs with the Brazilian ten-string guitar, identify the interviewed viola players' musical practice and understand the teaching and dissemination of the instrument at the State. The adopted methodology was the case study. The data collection technique used was the interview, articles available in the press, at the Internet and on social networks analysis concerning viola players and about the viola at Rio Grande do Sul as well as ten gaúcho ten-strings viola players were interviewed. The survey results indicate that the interviewed gaúcho viola players have had contact with the viola and its music in childhood and adolescence. And from this contact on they decided to play the viola. Players learn the instrument in different ways through teachers experienced Brazilian viola players, media, sociability, instrument exploration, self-learning and network learning. The Brazilian ten-string viola musical practices permeate the gaúcho's repertoire, country music, fusion and hybridism between rhythms and musical genres, arrangements and compositions. We also identified that the instrument teaching occurs throughout different forms. From the dissemination of their work as musicians and teachers, the Brazilian ten-string viola players collaborate for the ten-string guitar outspreading, teaching and learning and also contributes to ten-string and guitar player identity construction at Rio Grande do Sul.

Key words: Music Practices and Learning, Brazilian ten string viola, Music Education

Lista de Figuras

Figura 1 - Capa da Revista Enart 2002.....	43
Figura 2 - Foto Entrada do Clube Cultural do Violeiros de Gravataí.....	47
Figura 3 - Aspecto visual da categorização dos dados (2 de 189 páginas).....	58
Figura 4 - Foto Viola de Dez Cordas.....	63
Figura 5 - Foto da placa do antigo Teatro Sete de Abril – Piratini/ RS.....	70
Figura 6 - Capa do CD Grupo Viola Gaucha - 2012.....	73
Figura 7 - Foto Paixão Côrtes, fazendeiro João do Moirão e a viola de 12 cordas (1951).....	77
Figura 8 - Foto Viola Centenário e outros instrumentos.....	77
Figura 9 - Capa do LP Na Beira da Tuia, Continental, 1959.....	78
Figura 10 - Foto da capa do LP <i>Rei do Gado</i> - Tião Carreiro e Pardiniho, Chantecler – 1961.....	79
Figura 11 - Grupo Musical Vacaria com viola de 10 cordas- décadas de 50-60.....	80
Figura 12 - Viola de José Mendes – Memorial José Mendes – Esmeralda - RS.....	81
Figura 13 - Foto LP <i>Paixão Côrtes</i> Continental 1970 - viola de 12 cordas.....	82
Figura 14 - Foto Violeiro Região da Grotta, Vila Oliva. Década de 70.....	83
Figura 15 - Foto Capa do disco Os Tápes, <i>Canto da Gente</i> , 1975.....	84
Figura 16 - Folia do Divino, Criúva – RS, 1981.....	85
Figura 17 - Capa e contra capa LP Festival Música Sertaneja de Alvorada/RS - 1981.....	86
Figura 18 - Pedra Inaugural - Clube cultural do violeiros de Gravataí - 1983.....	87
Figura 19 - Capa do LP <i>Acordes ao Vento</i> - Valdir Verona, 1995.....	88
Figura 20 - Foto da 6ª Oficina de Música Popular Brasileira. 28. Jan. 1998. Ministrada por Roberto Correa em Curitiba -PR.....	125
Figura 21 - Oficina de viola caipira com Roberto Corrêa, Curitiba jan. 1998. Em destaque: 1. Valdir Verona, 2. Rogério Gulin. 3. Roberto Corrêa.....	126
Figura 22 - Salão principal do Clube de Violeiros de Gravataí.....	137
Figura 23 - Capa Revista Melodias Sertanejas nº 8 Tonico e Tinoco.....	147

Figura 24 - Parte interna - Letra da música Bom Jesus de Pirapora gravada no LP Tônico e Tinoco 35 anos em 1977.....	147
Figura 25 - Pasta com Lps de Tião Xavante.....	171
Figura 26 - Tião Xavante e o neto Juliano apreciam as pastas com os LPs.....	171
Figura 27 - Foto Tião Xavante e Antoninho. Década de 70X.....	176

Lista de Quadros

Quadro 1 - Colaboradores e local das entrevistas.....	49
Quadro 2 - Resumo das informações sobre os colaboradores.....	53
Quadro 3 - Informações sobre as entrevistas.....	57
Quadro 4 - Diferenciação de cores e siglas dos entrevistados.....	58
Quadro 5 - Afinação utilizada na Violona de Valdir Verona.....	158
Quadro 6 - Função harmônica dos acordes na tonalidade de E maior.....	207

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SIGLAS	SIGNIFICADOS
CD	<i>Compact Disc</i>
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
DVD	Disco Digital Versátil
EMESP	Escola de Música do Estado de São Paulo
ENART	Encontro de Artes e Tradições Gaúchas
EVAR	Encontro de Violeiros de Ana Rech
FEGART	Festival Gaúcho de Arte Tradição
FEMERGS	Federação dos Municípios do Estado do Rio Grande do Sul
GO	Goiás
GCA	Grupo Chão de Areia
IA	Instituto de Artes
IGTF	Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore
Kbps	Kilobits por Segundo
LP	<i>Long Playing e 78 e 33 rotações por minuto,</i>
MG	Estado de Minas Gerais
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
MP3	<i>MPEG Layer 3</i>
MS	Mato Grosso do Sul
MT	Mato Grosso
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho
NH	Novo Hamburgo
OSRGVCA	Orquestra Sul Riograndense de Viola Caipira de Araricá
OGVCS	Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga
PR	Paraná
RT	Região Tradicionalista
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SP	São Paulo
TV	Televisão
ULM	Universidade Livre de Música
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos
VHS	<i>Videos Home System</i>

Sumário

1 - INTRODUÇÃO.....	17
1.1 - Foco da pesquisa.....	17
1.2 - Interesse pelo tema.....	18
1.3 - Questões e objetivos.....	21
1.4 - Estrutura do trabalho.....	22
2 - REVISÃO DE LITERATURA.....	25
2.1 - Métodos para o instrumento.....	25
2.2 - Produções acadêmicas sobre a viola de dez cordas.....	27
2.3 - Viola de dez cordas e a educação musical.....	32
2.4 - Algumas Considerações.....	36
3 - METODOLOGIA DE PESQUISA.....	39
3.1 - Opção pelo Estudo de Caso.....	39
3.2 - Com o mate e a viola: Os Violeiros Gaúchos.....	41
3.2.1 - Os violeiros do ENART.....	42
3.2.2 - Violeiros da Serra Gaúcha.....	44
3.2.3 - Violeiros das Orquestras Gaúchas.....	45
3.2.4 - A viola litorânea de Mario Tressoldi.....	46
3.2.5 - A viola de Seu Roque.....	47
3.3 - Uma prosa sorvendo o mate: Entrevistas.....	49
3.4 - Roteiro de Entrevistas.....	55
3.5 - No emaranhado das dez cordas: Análise dos Dados.....	56
4 - VIOLA DE DEZ CORDAS NO RIO GRANDE DO SUL.....	63
4.1 - Historiografia da viola no Brasil.....	64
4.2 - Historiografia da Viola de Dez Cordas no Rio Grande do Sul.....	69
5 - APRENDIZAGENS MUSICAIS - APRENDIZAGENS DA VIOLA.....	93
5.1 - Formas de contato com a viola de dez cordas e sua música.....	93
5.1.1 - Presencial.....	94

5.1.2 - Midiático	95
5.1.3 - Familiar	99
5.2 - Porque tocar viola de dez cordas.....	102
5.2.1 - O contato com a viola de dez cordas	102
5.2.2 - Motivos para tocar viola de dez cordas	106
5.3 - Estudos musicais anteriores à viola.....	110
5.3.1 - Iniciação musical e instrumental	110
5.3.2 - Estudos musicais posteriores ao primeiro momento	113
6 - FORMAS DE APRENDIZAGEM	117
6.1 - Aprendizado da Viola de Dez Cordas.....	117
6.1.1 - Tocar ou Aprender viola de dez cordas?	118
6.1.2 - Do violão à viola	121
6.1.3 - Com professores, cursos e outros ambientes	123
6.1.4 - Dedicção a música e ao estudo da viola de dez cordas	129
6.2 - Sociabilidade.....	135
6.3 - Aprendizagem por meio das mídias.....	141
6.3.1 - Televisão/ Audiovisual	141
6.3.2 - Áudios	142
6.3.3 - Impressos (livros, apostilas, partituras, métodos)	145
6.3.4 - Computador / Internet	149
6.4 - Experimentação Instrumental.....	153
6.5 - Autodidatismo.....	158
6.6 - Aprendizado em rede.....	161
7 - O QUE OUVEM, COM QUEM TOCAM, O QUE TOCAM E COMPÕEM:	167
7.1 - Referências musicais: artistas.....	167
7.2 - Com quem tocam.....	174
7.3 - O que tocam: repertório.....	177
7.3.1 - Música Gaúcha	178
7.3.2 - Música Sertaneja	179
7.3.3 - Fusões e hibridismos	183

7.4 - Arranjos musicais.....	185
7.5 - Composições: temas e processo.....	191
8 - ENSINO: A DIÁSPORA DA VIOLA DE DEZ CORDAS.....	201
8.1 - Violeiro professor ou professor violeiro.....	201
8.2 - Professores e divulgadores da e na viola de dez cordas.....	210
8.3 - Profissão: Ser músico - dedicação, transpiração, escolhas e público.....	213
8.4 - Mudanças após o contato com a viola.....	219
8.4.1 - Reconhecimento.....	219
8.4.2 - Transformações após a viola de dez cordas.....	225
9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIAS.....	235
APÊNDICE A – ROTEIRO DE PERGUNTAS.....	247
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO.....	249

1 - INTRODUÇÃO

A viola tem um enfoque diferente. Percebi que era difícil desvincular o instrumento do tocador, assim como separar sua música do universo onde ele vive. E que talvez por isso a gente sinta que a viola tem o dom particular de exprimir os sons do homem junto à natureza.

Violeiros do Brasil, *Myriam Taubkin*, 2008, p. 21

1.1 - Foco da pesquisa

A presença da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul provavelmente remonta a séculos passados, ao processo de catequização indígena e aos processos migratórios de trocas comerciais e culturais bem como à colaboração para a formação da cultura musical gaúcha de outrora. Atualmente, o instrumento e seus instrumentistas são pouco associados à identidade da música riograndense, concebida e representada pelo movimento tradicionalista e nativista, pela música popular gaúcha, pelo rock gaúcho, entre outros, fruto do hibridismo cultural e social ocorrido no estado (RATNER, 2010; STRELOW, 2009; FERRARO, 2013).

Em vista disso, o objetivo da pesquisa é compreender práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul no início do século XXI por meio de entrevistas a violeiros gaúchos que se dediquem ao instrumento seja de modo profissional ou amador. As questões prévias da pesquisa tratam de como os indivíduos tiveram contato com a viola; por que escolheram tocar viola; o que e como tocam e, por fim, a difusão do instrumento no estado e a música gaúcha.

O foco da pesquisa são as práticas de aprendizagens dos violeiros gaúchos, isto é, como praticam, executam, tocam e manuseiam a viola de dez cordas e aprendem de diferentes formas e meios, onde buscam informações e aprendizados sobre o instrumento.

1.2 - Interesse pelo tema

A epígrafe de abertura do capítulo se associa à natureza do violeiro em *estar sendo* no mundo e se desloca assim, da natureza comumente associada à palavra, sobre os quatro elementos. Me proponho a estabelecer o quinto elemento, o ser. Logo não se pode dissociar a viola da natureza do ser violeiro, aqui no caso dos colaboradores entrevistados. As páginas a seguir tratam em um primeiro momento da minha natureza com a viola e em seguida da natureza dos colaboradores da pesquisa com o instrumento. Assim, para mim, a viola tem o dom de exprimir os sons da natureza do violeiro.

Uma parte da minha natureza e a viola de dez cordas é seu formato curvilíneo, suas cordas duplas metálicas unidas que, para soarem harmoniosamente, precisam estar juntas e, logo, não estamos sozinhos. As cordas agudas delicadas nos remetem à sutileza e à leveza que pede a vida; as graves, a força ora necessária para seguirmos firmes no caminhar. A união destes sons e alusões gera um timbre acolhedor, marcante e penetrante que cativa quem ouve e quem toca. Seu bojo colado ao peito, com a boca na posição do coração, remete a de onde deve vir a música. Sua afinação aberta é um convite à invenção e à criação de novas e outras possibilidades. Estes seriam apenas alguns dos elementos da minha natureza em relação com o instrumento. Outra relação alude às memórias da infância, familiares, associadas à chegada de Folias de Reis na pequena propriedade rural familiar e a bailes camponeses, onde passávamos férias, no estado de Minas Gerais. Ali, eu tocava colher ao lado de tocadores populares que animavam bailes em casas simples com assoalho de madeira ou cimento queimado, em que se brindava a vida com dança, bebida e alegria à luz de lampião, noite adentro.

Interesso-me pela música ao me aproximar da segunda década de caminhada. O interesse em tocar um instrumento reporta às memórias apresentadas acima e às memórias de outros instrumentos que ganhei ou tive contato na infância e na adolescência, aos quais não me dediquei naquele momento. As memórias remetem também ao manusear e a o ouvir discos em casa de familiares que possuíam pequenas coleções.

Na busca pelo ensino formal de música entrei em contato com a antiga Universidade Livre de Música do Estado de São Paulo - ULM, atual Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP. Naquele momento a ideia era tocar violão popular e me dedicar ao estudo da música brasileira. No momento da inscrição, devido à alta concorrência, troco a opção para o curso de viola caipira¹. Eu conhecia o instrumento apenas como observador, havia tido contato com a viola pouquíssimas vezes, mesmo assim sem saber fazer nada, porém, conhecia o repertório. Ao chegar à primeira aula, o professor Rui Torneze apresentou as origens do instrumento, trazido pelos jesuítas para a catequização dos indígenas e desenvolvido e disseminado em todo território nacional desde então. Passado este contato inicial interessei-me pelas manifestações populares associadas à viola caipira: folias de reis, congadas, sambas de roda, fandangos caiçaras, cururu mato-grossense, repentistas, entre outras.

Anos depois, quando tomo novamente a decisão de prestar vestibular, já tocador de viola (violeiro), pesquisador autodidata e frequentador de festas populares no interior de São Paulo e Minas Gerais, encontro-me com a educação musical como área de estudo e profissão. Passo a pensar que o conhecimento adquirido durante os estudos musicais e pesquisas informais sobre cultura popular, naquele momento dispersos, poderiam ser aglutinados na área da educação musical, para além da possibilidade de uma qualificação profissional. Ao tomar contato com a área, abriu-se a possibilidade de eu trabalhar com a música de outra forma. Percebo, então, que poderia colaborar e utilizar os conhecimentos adquiridos e por adquirir durante a graduação para a divulgação e o conhecimento de outras pessoas sobre as manifestações musicais brasileiras, que tanto me interessavam.

Nesta perspectiva ingresso no curso de licenciatura em música da Universidade Federal de São Carlos, UFSCar em São Carlos-SP. Outro desejo naquele momento era fazer pós-graduação. Terminada a graduação, inicio o mestrado, cujo tema foi a Orquestra de Viola Caipira “Amigos Violeiros” da cidade de

1. Em estados como São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Paraná, Rio de Janeiro pela influência da cultura caipira, a viola de dez cordas duplas metálicas, separada em 5 ordens, é conhecida como viola caipira. Roberto Corrêa, no livro *A Arte de Pontear Viola* (2000, p. 29), sugere a designação “viola de arame” para qualificar os instrumentos encordados com cordas metálicas oriundas do popular instrumento português do século XV. O autor ainda realiza uma compilação dos diferentes tipos de violas encontradas no Brasil. Apresenta os diferentes nomes pelo qual o mesmo instrumento é conhecido, fazendo referência à sua utilização, qualificação e características próprias: “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).

São Carlos-SP, tendo por objetivo investigar como o envolvimento dos integrantes com a Orquestra ativava aspectos de identificação destes sujeitos com a cultura caipira e a música sertaneja. Durante a pesquisa, chamaram-me atenção os processos de ensino e aprendizagem musical e cultural, associados à música sertaneja e à cultura caipira, realizados pelos integrantes da Orquestra. Desde então, minhas indagações passaram a se direcionar para a possível ocorrência de processos semelhantes existentes em outras formações culturais com configurações próximas à da orquestra pesquisada.

Com esta questão, formulo um primeiro projeto de doutorado cujo interesse consiste em investigar os processos de transmissão de conhecimentos musicais e culturais em grupos não tradicionais que trabalham com a música e a cultura de algumas manifestações de tradição oral brasileira, tais como maracatus, cocos, cacúrias, jongos e cirandas.

Após a aprovação no doutorado e devido às questões políticas e econômicas ocorridas no país nos últimos anos, concluo que o projeto seria inviável devido à necessidade da realização de trabalho de campo em outros estados do país, o que acarretaria num gasto financeiro com o qual eu não poderia arcar .

A partir disso começo a refletir sobre o período do doutorado e então rememoro que desde a chegada em Porto Alegre, ao me apresentar a colegas acadêmicos, uma das perguntas que me ocorria versava sobre qual instrumento me escolheu, sendo a resposta, enfim, a viola caipira (às vezes fazia-se necessário uma explicação sobre as características do instrumento e a maneira de tocar), comentavam, meus colegas, se eu tinha conhecimento do uso do instrumento e instrumentistas na cidade e/ou região. Tinha conhecimento de sua existência, mas não da sua abrangência e sua disseminação no estado. Com estas questões recordei Antônio Cândido em *Parceiros do Rio Bonito* (2003):

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 estados de SP, MG, MS, PR, MT e GO (CÂNDIDO, 2003 p. 45).

Porém, ao deparar-me com essa citação gerou-se outra dúvida. O autor apresenta a região sul como área de influência dos “Bandeirantes”, contudo, delimita esta área de abrangência e não apresenta o Rio Grande do Sul. A partir disso,

passo a refletir: seria o estado gaúcho também influenciado em sua formação populacional por bandeirantes paulistas, os quais autores como Correa (2000), Vilela (2010), Ikeda (2004)², associam às origens da disseminação das violas de arame, na região de influência da paulistânia?

Em pesquisas sobre a história e a formação populacional do estado do Rio grande do Sul, encontro informações que se distanciam da colaboração do bandeirantismo, ao qual autores (JACQUES, 1979; FLORES, 2002) associam a formação do estado a partir da catequização indígena espanhola, de disputas e conflitos territoriais entre espanhóis e portugueses, a indígenas evadidos das missões e negros, a trocas comerciais e culturais com diferentes regiões brasileiras e sul-americanas, ao tropeirismo do século XVII, as charqueadas, para além de diversos povos migrantes e imigrantes de diferentes regiões brasileiras, sul-americanas e da Europa, nos diferentes períodos da história do estado.

1.3 - Questões e objetivos

A partir dessas informações, passo a refletir sobre como a viola de dez cordas estaria presente no Rio Grande do Sul hoje. Existiria uma ligação histórica do instrumento do passado com os instrumentistas atuais? Passo, então, a pensar na possibilidade de uma pesquisa sobre o instrumento no Rio Grande do Sul. Em especial, sobre como ocorre atualmente a transmissão e a apropriação musical do instrumento (KRAEMER, 2000).

Ao apresentar o tema para minha orientadora, compreendemos a possibilidade da pesquisa e o ineditismo do tema. A partir de então, passamos a formular o problema de pesquisa, que tem por objetivo geral:

Compreender as práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, nas primeiras décadas do século XXI.

Como objetivos específicos, a pesquisa pretende:

- Relatar sobre a presença da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul;

2. Estes autores associam a disseminação da viola de dez cordas no território nacional ao período do bandeirantismo, processos migratórios e trocas comerciais.

- Esclarecer quais foram os critérios dos músicos para a escolha da viola;
- Identificar as formas de contato desses músicos com o instrumento;
- Compreender como ocorre a transmissão e apropriação do conhecimento musical na viola de dez cordas;
- Identificar as práticas musicais dos violeiros entrevistados;
- Compreender o ensino e divulgação do instrumento no estado;

1.4 - Estrutura do trabalho

A tese está organizada em nove capítulos. No primeiro, são apresentados a trajetória até a escolha do tema de pesquisa, a delimitação do objeto e os objetivos do trabalho.

No capítulo dois, realizamos a revisão de literatura, os métodos e livros disponíveis sobre a aprendizagem da viola, as produções acadêmicas referentes ao instrumento nas diversas áreas da música e, por fim, os trabalhos na área da educação e da educação musical que tratam da viola de dez cordas.

No capítulo três, discorremos sobre a construção teórico-metodológica da pesquisa e como foram os processos e procedimentos para encontrar os violeiros; fazemos uma breve apresentação dos violeiros entrevistados, a elaboração do roteiro, a realização das entrevistas, análises e pressupostos para a escrita da tese.

No capítulo quatro, apresentamos um breve histórico da viola de arame no Brasil e o levantamento bibliográfico e fonográfico da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul.

No capítulo cinco, apresentamos como os entrevistados tiveram contato com a viola de dez cordas e sua música; a constituição de uma memória musical associada ao instrumento, seus instrumentistas e repertório, bem como por que escolheram tocar viola e os seus estudos iniciais e anteriores ao aprendizado da viola.

No capítulo seis apresentamos, a partir do ponto de vista dos colaboradores, as diferentes formas com que aprenderam a tocar o instrumento, Seja pela sociabilidade em contato com outros violeiros ou instrumentistas, ou também pelo contato com as diversas mídias que vinculam conteúdo sobre a viola. A

experimentação do/ no instrumento, o autodidatismo e, por fim, como estas diferentes formas de aprendizado músico-instrumental se articulam em rede para a aprendizagem da música e do instrumento.

No capítulo sete, discorreremos sobre as práticas musicais dos colaboradores: o que ouvem, com quem tocam, o que tocam e compõem.

No capítulo oito, apresentamos como os entrevistados, a partir de seus diferentes trabalhos com e na viola de dez cordas, colaboram para a disseminação e difusão do instrumento no Rio Grande do Sul.

Nas considerações finais, apresento as contribuições da pesquisa para a minha formação, para o campo da educação musical, para o ensino da viola de dez cordas no Brasil e os possíveis desdobramentos em ambas as áreas.

Quanto à escrita do documento final optei pelo uso da primeira pessoa do plural, pela “consciência do caráter compartilhado do trabalho” (PENNA, 2015, p. 11) procurando incluir a participação sobretudo dos colaboradores entrevistados, sem a qual este trabalho não seria possível. As análises são realizadas sobre pressupostos teóricos e metodológicos, minhas experiências empíricas como pesquisador da cultura popular e da viola de dez cordas em mais de uma década e minhas memórias de vida (HALBWAHS, 2006). No entanto, na parte específica da descrição dos procedimentos metodológicos, optei pela escrita na primeira pessoa do singular.

Sobre a nomenclatura do instrumento, ao longo da tese optamos por tratar o instrumento como viola de dez cordas, pois é assim que pesquisadores gaúchos (CÔRTEZ, 2004; JACQUES, 1979) e os violeiros entrevistados tratam o instrumento. Podendo ao longo do texto também utilizar apenas o termo viola, sem adjetivação, porém tratando-se do mesmo instrumento. Quando o texto tratar da viola caipira, vinculada à música sertaneja esta será apresentada com a adjetivação correspondente. Pode ainda ser o instrumento tratado como viola de arame (CORRÊA, 2000), tratando-se do mesmo instrumento em sua abrangência em todo o país.

Para apresentar e esclarecer termos específicos do universo da viola de arame e do contexto do violeiros e seus artistas, houve a necessidade de notas de rodapé, explicativas e contextualizadoras deste universo a fim de colaborar com a compreensão do leitor.

2 - REVISÃO DE LITERATURA

Devido ao fato de haver poucos estudos sistematizados sobre práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, apoiamos a revisão de literatura em autores que discorrem sobre instrumentos semelhantes, porém com outros nomes, no caso a viola de arame e em especial a viola caipira, sobre a qual a literatura vem crescendo nas últimas décadas. No âmbito da educação musical, a discussão sobre o ensino e aprendizagem do instrumento ainda é incipiente. Assim, a literatura selecionada apresenta quais os estudos disponíveis e de que forma a viola de dez cordas é abordada, nas diferentes áreas da música e nas ciências humanas. A organização do texto é apresentada conforme a ênfase dos conteúdos abordados pelos autores, a saber: métodos sobre o instrumento e produções acadêmicas sobre a viola.

2.1 - Métodos para o instrumento

Primeiramente, vale destacar que a viola possui uma estreita relação com a cultura popular brasileira, inserida desde o seu início no Brasil nas manifestações de devoção a santos católicos e presente ainda hoje em diversas manifestações populares, sendo a sua maneira de tocar transmitida oralmente durante séculos no país. Com o aumento do número de aprendizes nas últimas décadas, formou-se um mercado editorial e audiovisual sobre o assunto, porém, a oralidade se mantém presente no processo de aprendizagem do instrumento.

Saulo Dias (2010) realiza uma importante exposição e análise dos métodos encontrados no mercado editorial sobre o ensino da viola de dez cordas na região sudeste (viola caipira). O autor apresenta um quadro com 23 títulos de obras didáticas que foram analisadas em sua tese. Os primeiros métodos de ensino do instrumento apresentados pelo autor são de 1959, de autoria da dupla sertaneja

Tonico e Tinoco³ e de 1975, de autoria de Tião Carreiro e Pardinho⁴. Ao analisar os métodos, o autor compreende que tais materiais eram destinados a um público de apreciadores da música sertaneja, ouvintes de rádio e telespectadores, que não possuíam formação teórica sistematizada em música, originários do êxodo rural. Assim estes materiais apresentam ao leitor algumas referências básicas, como a nomenclatura dos dedos para formar os acordes, a harmonia básica das músicas já conhecidas pelos apreciadores e dicionário de acordes (DIAS, 2010, p. 123).

A partir de meados da década de oitenta, professores e pesquisadores que também são violeiros, publicam métodos sobre os instrumentos e livros de partituras com arranjos solos, duos ou trios de músicas do segmento sertanejo ou de domínio público cifradas, entre os quais, Rui Torneze Araújo (1998, 2003, 2004, 2011) e João Paulo Amaral Pinto (2008b), método e composições, Roberto Corrêa (2000, 2004, 2015), Braz da Viola (1999, 2001, 2003, 2004), Ricardo Anastácio (2010), Angelim (2014), arranjos e composições para a viola caipira, Fernando Deghi (2001) e o trabalho etnográfico de Andréa Souza (2005). Atualmente também é possível encontrar na internet, gratuitamente ou para venda, diversos métodos para viola oferecidos por professores violeiros de diferentes regiões do centro-sul. Normalmente estes métodos apresentam o repertório da música sertaneja, com as introduções e acompanhamentos em cifras, partituras e tablaturas⁵.

Dias (2010) ao analisar os métodos citados anteriormente identifica uma mudança de paradigma na abordagem dos métodos para viola das décadas anteriores, os quais estariam, segundo o autor, mais diversificados, associados às transformações da educação musical do instrumento provocada pelos novos violeiros. Além disso, tais métodos não são mais assinados por duplas sertanejas, mas por professores violeiros, que pretendem, também segundo o autor, sistematizar uma técnica de execução da viola do sudeste, com a inclusão de leituras de partituras, tablaturas e o mais interessante, a utilização de símbolos nas partituras, a fim de representar as diversas técnicas utilizadas na viola, como por

3. TONICO [PÉREZ João Salvador] & TINOCO [PÉREZ, José]. *Método Prático para Viola Caipira*. São Paulo: Prelúdio, 1959 apud DIAS, 2010 p. 119)

_____. *Método Prático para Viola Caipira*. São Paulo: Editora Luzeiro, s/d

_____. *A B C da viola e do violão*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1975.

4. TIÃO CARREIRO [José Dias Nunes] e PARDINHO [Antônio Henrique de Lima]. *Método para viola caipira*. São Paulo: Musirama, 1976.

5. Exemplos de livros e métodos a venda ou gratuito na internet disponíveis em :

<https://auladeviola.com/>

<https://primeirosacordes.com.br/viola-iniciante/apostila-de-viola-caipira-gratis>

<https://pt.slideshare.net/ElvisLive/viola-de-ouro-apostila-7467892>. Acesso em 12/10/19

exemplo, a utilização de um “X” para representar a matada seca⁶. O autor chama a atenção que, mesmo com uma apresentação básica de como utilizar os métodos, o público-alvo, ao qual se destina o material, possui um conhecimento musical mínimo, possivelmente já iniciado na música e na leitura de partituras e tablaturas. Destaca ainda o anexo da mídia digital (CD ou DVD), a fim de complementar o aprendizado, para que o aprendiz possa ouvir e/ou visualizar como soa ou produz o som e ainda suprir o que não se pode inserir no material impresso (DIAS, 2010, p, 123).

2.2 - Produções acadêmicas sobre a viola de dez cordas

Nas últimas décadas ocorreu um aumento quantitativo e qualitativo de trabalhos acadêmicos sobre a viola de dez cordas, especificamente sobre a viola caipira, que abordam aspectos técnicos, histórico-musicológicos, repertório e sua relação com os instrumentistas e ouvintes. A produção que remete ao instrumento e à cultura caipira está presente não apenas nas áreas da música - musicologia, etnomusicologia e educação musical – mas, também, nas ciências humanas: na antropologia, na sociologia e na educação. Diante da abrangência de tamanha produção e suas especificidades conceituais, analíticas e metodológicas, o escopo desta revisão bibliográfica foi delimitado. Por este motivo não abordaremos trabalhos que tratam da música sertaneja e suas relações com indivíduos e grupos sociais, pois fugiria do tema da investigação. Concentraremos nos trabalhos sobre a viola de dez cordas e seus estudos sobre o mesmo instrumento ou com nomes diferentes. Além desses, revisamos os trabalhos que versam sobre educação musical e viola. Para isso tomamos como categorias as teses, dissertações e artigos publicados, encontrados na internet e outros adquiridos pelo autor ao longo de seu percurso acadêmico.

Pinto (2008) fez sua dissertação sobre “A viola caipira de Tião Carreiro”, na qual o pesquisador investiga os elementos constitutivos e as características do estilo do artista em dois discos instrumentais gravados em 1976 e 1978. A primeira parte

6. Matada seca – É obtida ferindo-se as cordas de cima para baixo com um ou mais dedos da mão direita, abafando-se o som com a borda interna da mão direita. (CORRÊA, 2000, p. 87).

apresenta os aspectos históricos do segmento instrumental sertanejo do período. Em seguida analisa e identifica uma série de elementos técnicos utilizados pelo artista para construir seus toques e solos, nas diferentes obras:

ligados, arrastes, apojaturas, mordentes, staccatos, pizzicatos, notas percussivas, vibratos extensos, harmônicos, padrões, motivos e arpejos sobre as escalas duetadas, uso do modo mixolídio, cordas soltas de preenchimento, pedais, apoio no grupo de quatro semicolcheias, padrões de arpejos, alternância entre polegar e indicador, variações e improvisos (PINTO, 2008, p. 162).

O destaque do trabalho são as transcrições com as grades completas dos instrumentos (violas, violões e percussão) utilizados na gravação do LP *É isso que o povo quer* (Chantecler-Continental, 1976). A viola também é apresentada em partituras e tablaturas. Com isso, este é o primeiro trabalho de fôlego em que são apresentados os recursos técnicos musicais utilizados na viola caipira. Trata-se de uma contribuição importante para a área da música, sobre o estudo da viola, da música sertaneja e dos aspectos técnicos do instrumento na academia.

Pereira (2011) em sua dissertação intitulada “Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade” investiga a obra do compositor e instrumentista, considerado um dos pioneiros e virtuosos da viola caipira no segmento instrumental sertanejo, na segunda metade do século XX. O autor relaciona a obra do artista como inserida nas transformações formais e estéticas da música popular brasileira do período, tais como o surgimento de fronteiras tênues entre a esfera popular e erudita. O trabalho parte dos dados biográficos do artista, de sua produção fonográfica e procura compreender, segundo o autor, a maneira como Renato Andrade organiza o material musical na viola caipira e como consolida seu idioma composicional. Para isso realiza transcrições completas de algumas músicas, em especial dos dois primeiros LPs do compositor, e as analisa, com base em elementos musicais e técnicos da teoria de análise musical erudita e popular e em trabalhos específicos sobre as técnicas utilizadas na viola caipira. Por fim, procura compreender o performer Renato Andrade, sua atuação nos palcos como virtuose do instrumento e contador de causos, o que colabora, segundo o autor, para a construção do personagem Renato Andrade.

Ferrer (2010) em seu trabalho “A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises”, realiza dez arranjos de Choros para a viola solo. O autor seleciona dois

arranjos e apresenta uma análise musical mais aprofundada em que aborda soluções harmônicas, rítmicas e melódicas a fim de constituir os arranjos. O trabalho inicia-se com um levantamento bibliográfico sobre o desuso da viola na zona urbana, em especial na cidade do Rio de Janeiro, entre os séculos XIX e XX, período associado à constituição do Choro. Conclui após os arranjos e análises que existe uma afinidade musical entre a viola de arame e o gênero musical choro; argumenta, ainda, que a viola não ter sido utilizada como base instrumental do Choro, não está ligada a questões musicais, seja de incompatibilidade estilística ou técnica. E chama a atenção para a conquista de mais uma possibilidade, mesmo funcional, para a viola (FERRER, 2010).

Nogueira (2008) apresenta em sua tese “A viola *con anima*: uma construção simbólica”, uma pesquisa histórica sobre as violas brasileiras e em especial sobre a viola de arame⁷, para isso, utiliza-se de referências textuais e iconográficas ao instrumento musical e à sua utilização, particularmente da segunda metade do século XVIII ao início do XIX, e afirma se tratar da viola barroca ibérica. A primeira parte do trabalho investiga a utilização da viola no Brasil dos idos da catequização indígena até sua consagração como instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso na produção cultural do país. Em seguida analisa, através da musicologia histórica, os códigos de escrita em tablaturas e alfabeto musical. Identifica, também, a linguagem elitista do instrumento à época colonial no Reino de Portugal. A autora, por fim, destaca a falta de documentação brasileira sobre o instrumento que possa legitimar a sua utilização no país no mesmo período, tomando como base as publicações portuguesas da produção musical brasileira. Assim, a autora indica que é:

possível reconstituir modinhas e lundus nesse instrumento, como relatado por inúmeros viajantes, a partir de um mapeamento dos recursos idiomáticos utilizados na Europa Ocidental e, particularmente, em Portugal, expondo a riqueza de linguagem, enquanto instrumento das elites, e seu empobrecimento, a partir do vínculo com o universo rural, [...] sua denominação [...] atualmente na mídia em geral [como] viola caipira ou sertaneja (NOGUEIRA, 2008, p. 4).

Registramos nossa discordância quanto ao empobrecimento técnico instrumental da viola ao ser vinculada ao universo rural e sua musicalidade. São locais e culturas diferentes com características próprias, as quais não são

7. Instrumento em formato de oito, com 12 cordas de cinco ordens: Duas triplas e três duplas.

comparáveis. Feito o registro, o trabalho se destaca por seu ineditismo ao trazer a público o conhecimento sobre o repertório musical e técnico do instrumento antecessor ao repertório e técnicas da viola caipira conhecidas na atualidade.

Um belo trabalho documental sobre a prática e o uso da viola na cultura popular na região centro-sul, é apresentado no livro *Tocadores – Homem, Terra, Música e Cordas*, (MARCHI; SAENGER e CORRÊA, 2002). O livro, um acurado trabalho editorial, com entrevistas, diversas fotos dos entrevistados e de suas regiões, é o resultado da pesquisa realizada em duas regiões do País – Brasil central (entorno do Distrito Federal, Goiás e Minas Gerais) e litoral sul (Santa Catarina, Paraná e São Paulo). O trabalho apresenta entrevistas com 40 músicos das duas regiões. São violeiros, rabequeiros, violonistas, foliões, fandangueiros, construtores de instrumentos musicais e artistas populares, sendo deste total, 33 violeiros. Estes músicos populares são detentores e mantenedores das práticas culturais e musicais de tradição oral do país associados à viola. Além disso, o livro traz versos e catálogos de folia, partituras de fandango, afinações de violas e rabecas. Assim, divide-se em quatro capítulos: o primeiro, intitulado “Homem”, traz textos sobre o encontro com os tocadores, experiências individuais e artísticas, religiosidade popular, expressão artística, continuidade e descontinuidade na música popular tradicional e no fandango paranaense. O segundo capítulo, “Terra”, apresenta fotos das regiões, da flora e de seus moradores intercaladas com letras de músicas, depoimentos e as relações da geografia dos lugares com a memória e a identidade de seus moradores. O terceiro, “Música e Cordas”, apresenta os instrumentos e suas afinações: violas, violões, rabecas, cavaquinhos, caixas, tamancos, sanfonas, etc., as afinações utilizadas com partituras, a construção dos instrumentos, as funções populares ou manifestações culturais de um grupo, ou comunidade. Por fim, o capítulo “Tocadores” traz os depoimentos com fotos e perfil de cada um dos entrevistados, versa sobre a sua vida, sua arte e suas relações com os respectivos instrumentos, histórias de famílias e suas crenças.

Corrêa (2014), em sua tese “Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte” apresenta a historiografia do instrumento, no caso a viola caipira, e constata que apesar da incipiência de documentação há semelhanças nas violas recolhidas no início do século XX no Brasil com as violas portuguesas do século XVI e do século XVIII. Discorre sobre as mudanças na construção do instrumento, a partir da

colaboração de luthiers⁸. Vale destacar a aproximação desta parte do trabalho com os capítulos iniciais do seu livro *A Arte de Pontear Viola* (CORRÊA, 2000). Em seguida o autor apresenta a importância do instrumento na música brasileira a partir da década de 1960. Nele, discorre também sobre o preconceito com o termo “caipira”, a fim de compreender tal situação, reflete junto a estudiosos sobre a cultura caipira, seu passado e seu presente. Ainda sobre a música caipira lança a pergunta: “música caipira – o que é e o que não é?”, a partir das repostas dos diversos agentes culturais entrevistados, destaca a diversidade sobre o entendimento do termo. Em seguida, apresenta o avivamento do instrumento nas décadas finais do século XX, o qual compreende como fruto do trabalho e de estratégias de diversos agentes culturais, mídia e público, envolvidos com a viola caipira. O autor admite, assim, a consolidação do instrumento no cenário que, segundo ele, envolve a escrita da arte, tais como: apresentações artísticas, gravações de discos e vídeos, pesquisas de campo, publicações de livros, métodos de ensino, trabalhos acadêmicos e o ensino da viola em conservatórios e escolas, para além de sua inserção na universidade, a qual o autor entende como a consolidação definitiva da viola caipira na música brasileira na atualidade, tanto nas mãos dos mestres populares como em composições para viola caipira e orquestras sinfônicas.

Através de uma análise crítica da história da viola de dez cordas, Almeida (2013), na dissertação “Viola de dez cordas: Entre a Tradição e a Contemporaneidade”, procura compreender como se formou a tradição caipira do instrumento. A construção de seus significados e ressignificações nos diferentes períodos históricos, até ser compreendida como viola caipira e como essa tradição é entendida e apresentada nos dias atuais. Em seguida o autor passa a discutir como as noções de tradição e contemporaneidade agem sobre a viola, intimamente relacionada ao mundo caipira. Para isso, além da pesquisa historiográfica, realiza questionários com pessoas familiarizadas com o mundo da viola na atualidade, sejam elas profissionais, amadores ou apreciadores do instrumento. Ao final da pesquisa, o autor compreende como as forças de manutenção e modificação do instrumento se retroalimentam na atualidade, como escreve: “Tanto a prática da tradição quanto os novos usos são importantes e agem em conjunto, cada um a seu

8. Luthiers utilizaram técnicas da construção do violão para desenvolver melhorias e técnicas para a construção da viola.

tempo, para que a viola de dez cordas seja mantida viva e atuando no decorrer dos anos” (ALMEIDA, 2013, p. 113).

O trabalho de Almeida (2013), apesar de tratar da manutenção e modificação da viola de dez cordas no universo caipira atual, pode colaborar para esta pesquisa ao compreender o trabalho musical e de transmissão e assimilação da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul através da análise das práticas musicais e de aprendizado dos violeiros gaúchos.

A seguir discorreremos, especificamente, sobre trabalhos que tratam da viola no âmbito da educação musical.

2.3 - Viola de dez cordas e a educação musical

Esta parte da revisão bibliográfica se deterá a apresentar trabalhos acadêmicos publicados que tratem integralmente ou em parte o ensino e a aprendizagem musical do instrumento, realizados em curso de graduação ou pós-graduação em música, educação e educação musical.

Iniciamos com um dos capítulos da minha dissertação de mestrado defendida em 2013, no qual abordamos o processo de ensino e aprendizagem musical ocorrido na Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos. A partir dos depoimentos do regente e dos integrantes entrevistados, observou-se que a formação da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos passa por aspectos da evocação da memória dos integrantes e também pela sua formação educacional musical. Identificou-se que as/os integrantes da orquestra, ao se sentirem pertencentes à cultura caipira, através das memórias individuais e coletivas construídas socialmente, interessaram-se em aprender viola caipira e procuraram a orquestra. Compreendemos que o processo de ensino e aprendizado do instrumento no interior da orquestra se caracterizaria como sendo não-formal e informal (WILLE, 2005 *apud* PEDRO, 2013). Por fim observou-se dentro da prática educacional da Orquestra, 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, ainda não formalizada e a prática formal como restrita aos cursos de bacharelado do instrumento (PEDRO, 2013).

Coelho (2016), em sua dissertação de mestrado “Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares”, não trata especificamente sobre o ensino da viola, porém um de seus entrevistados para o trabalho é violeiro e professor de viola caipira, Eder Da Viola. O trabalho apresenta alguns dos processos de aprendizagem do violeiro que podem colaborar para a compreensão de processos semelhantes nos violeiros gaúchos. Eder relata que aprendeu a tocar sem professor, de maneira informal, a partir da oralidade e da percepção auditiva. Atualmente toca outros gêneros musicais na viola além do repertório sertanejo. Utiliza-se de leituras de cifras na viola. Relata ainda que os meios de comunicação contribuíram para o seu aprendizado ao observar e copiar os movimentos das mãos dos violeiros que assistia pela televisão. Destaca ainda seus artistas de referência: Tião Carreiro, Almir Sater e Renato Andrade. Segundo o pesquisador estes instrumentistas estariam no estudo da viola caipira, localizados na fusão/ modernização/ hibridização (CANCLINI, 2011) do instrumento, onde fundem elementos técnicos tradicionais da viola com técnicas, formas e estruturas de outros gêneros musicais, da música brasileira e internacional. Outro local de aprendizado do violeiro foram as Rodas de Viola que acontecem na cidade de Belo Horizonte, onde um grupo de violeiros e apreciadores se reúnem para tocar e ouvir viola caipira e o repertório sertanejo. Assim o autor compreende a importância das comunidades de prática para a formação musical dos indivíduos, termo cunhado por Jean Lave e Etienne Wenger (1991 *apud* COELHO, 2016).

Sales (2015) na monografia “Tocando viola na escola: O ensino da viola caipira sob a perspectiva de dois professores violeiros” entrevista os professores do Centro de Ensino Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), Roberto Corrêa e Marcos Mesquita, descreve quais os conhecimentos e habilidades estes professores consideram relevantes para o ensino e a performance da viola e identifica quais materiais didáticos, estratégias e repertório são selecionados e desenvolvidos pelos professores. A pesquisa revela que o ensino da viola nesta instituição se encontra em processo de sistematização de conteúdos da aprendizagem informal (oralidade) mesclados com a aprendizagem formal. O autor identifica que os conhecimentos e habilidades relevantes para os entrevistados são diversificados e trabalhados por meio da imitação audiovisual, leitura de cifras, partituras, canto e escuta musical. Prezam ainda os conhecimentos pertinentes ao instrumento, tais como: compreensão teórica de harmonia; formação de escalas;

notação musical (partitura, tablatura e cifras); música e cultura caipira em geral (contexto social, história, principais intérpretes e compositores, classificação de ritmos) (SALES, 2015, p. 40). Segundo o autor, com a escolarização do instrumento, a aquisição de habilidades de leitura de partitura poderá se popularizar e ampliar o acesso ao repertório musical da viola caipira. O autor aponta ainda a necessidade do:

aumento da produção de repertório escrito tanto de novas composições quanto de edições da obra de violeiros consagrados. Faz-se necessário também a elaboração de materiais mais didáticos que possibilitem o acesso ao aprendizado de viola de forma gradativa e sistêmica. Assim, sua difusão pode ser assegurada, dado que, como se percebe com outros instrumentos, é uma forma de divulgar compositores, músicas e técnicas. (SALES, 2015, p. 41).

Para discorrer sobre a escolarização do ensino da viola caipira, o autor chama a atenção para como este processo atual tem promovido e colaborado para a pesquisa, o desenvolvimento técnico do instrumento e a sua utilização em outros gêneros musicais e a divulgação da cultura caipira e do instrumento.

Miranda (2016) em sua dissertação “Roda de viola: jogos musicais no ensino coletivo da viola caipira” investiga como o uso de jogos musicais inspirados na aprendizagem do violeiro da tradição oral podem contribuir para o processo de ensino e aprendizagem coletivos da viola caipira. Para tanto o autor parte da perspectiva pré-figurativa, apoiada nos preceitos pedagógico-musicais de H-J Koellreutter descritos por Brito (2011, 2015). O campo da pesquisa foi as oficinas de ensino coletivo de viola caipira, ministradas pelo autor. A coleta de dados foi por meio de observação, interpretação e análise das experiências didáticas, associados aos jogos musicais criados, inspirados nas rodas de viola presentes na prática do violeiro da tradição oral, divididos em três formas de ação: experimentações, imitações e repetições, sendo que cada um desses procedimentos se relacionou a práticas improvisatórias da didática pré-figurativa. Devido à sua atuação como professor e pesquisador, o autor cria o termo “profesquisador” (MIRANDA, 2016), para descrever suas atuações e reflexões. Como resultado da pesquisa o autor conclui que a perspectiva pré-figurativa pode contribuir para o processo de ensino e aprendizagem coletivos da viola caipira. Chama a atenção, a partir de sua pesquisa, para uma perspectiva diferente para o ensino coletivo da viola, no contexto recente de escolarização:

onde no formato da roda e nos elementos da aprendizagem do tocador tradicional um caminho para o desenvolvimento de uma metodologia singular. A qual o ensino da viola caipira poderia, ser sistematizado – não a serviço exclusivo da educação musical de tradição escrita, mas a partir de uma metodologia comprometida com a dinâmica da oralidade (MIRANDA, 2016, p. 185).

De acordo com o autor, talvez este seja um dos paradoxos do ensino da viola de dez cordas na atualidade: a oralidade *versus* a tradição escrita.

Souza (2002) em sua dissertação de mestrado intitulada “Viola - do Sertão para as salas de concerto - A visão de quatro violeiros” investiga como ocorre a trajetória do ensino e aprendizagem da viola do sertão (oralidade, educação informal) para as salas de concerto (letrada, educação formal). A partir da entrevista com quatro violeiros, Adelmo Arcoverde, Abel Santos, Braz da Viola e Roberto Corrêa, através de seus projetos individuais relacionados à viola, a autora compreende a possibilidade de conhecer e concretizar um projeto coletivo sobre o ensino e aprendizagem da viola no período. Compreende ainda a diversidade de contextos, técnicas e usos do instrumento, considerando a viola instrumental como um tipo de viola que aborda a interação entre a sala de concerto e a formalização do ensino. Sendo assim, compreende que novos códigos, regras e valores estão sendo trazidos para o universo da viola. A autora aborda ainda os processos de enculturação, as modalidades da educação e o transitar pelas modalidades da educação musical como itens que proporcionaram a compreensão do processo de ensino e aprendizagem musical do período. Referente a isso menciona:

Ver, experimentar, registrar e ensinar têm sido etapas frequentes no eixo ensino-aprendizagem para alguns violeiros entrevistados. Diante desse processo, destacamos o método e a forma de registro como um ponto marcante do trabalho e das pesquisas por eles elaboradas (SOUZA, 2002, p. 105).

Souza (2002) ainda relata o trânsito dos violeiros entrevistados entre o ensino formal e informal, em que este transitar, segundo a autora, é oriundo da formação musical dos entrevistados (a família, o ambiente, a pesquisa, o “acaso”), enquanto que suas práticas de ensino são sistematizadas, próprias do ensino formal ou de algum de seus elementos.

Em sua tese de doutorado, Dias (2010) aborda o “Processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventando modas e identidades”. Quase uma década depois do trabalho de Souza (2002) o autor apresenta um período posterior do ensino da viola caipira, Na qual compreende que a formalização de práticas musicais e a sistematização de técnicas de execução do instrumento têm colaborado para “forjar”, segundo o autor, novas identidades culturais de ambos, viola caipira e violeiro. Ao analisar este processo através de entrevistas com violeiros e de análises dos métodos de ensino do instrumento ao longo das últimas décadas, entende que através de “instituições provedoras de cultura e instituições escolares, está sendo gerada o que se pode considerar a técnica moderna de viola caipira.” (DIAS, 2010, p. 8). Compreende, ainda, que este processo seria gerado em função de ações socioculturais de novos violeiros, com sólida formação musical sistematizada na academia ou fora dela, através de processos híbridos associados a técnicas de viola caipira da tradição oral e de outros instrumentos.

2.4 - Algumas Considerações

Ao apresentar o material bibliográfico selecionado e analisado pode-se observar, nas últimas décadas, a construção de um cenário de estudos acadêmicos sobre a viola de dez cordas. Os estudos concentram suas abordagens em diferentes ênfases: técnico musical, histórico musicológico, analítico-musicológico, etnográfico. Um aspecto que merece observação é a presença ou a apresentação da relação entre tradição e modernidade relacionado a viola de dez cordas na atualidade e com isso a relação entre o embricamento e simultaneidade das diferentes modalidades de ensino (formal; informal e não-formal) presentes nos trabalhos que tratam da relação de ensino da viola de dez cordas na atualidade.

Contudo, poucos são os trabalhos que abordam os processos ou discorrem sobre o ensino e aprendizagem musical da viola na atualidade. Os trabalhos indicam estabelecer uma certa distância desta relação, em especial quando o foco estaria no educando, o sujeito que aprende o instrumento. Neste caso, uma contribuição relevante desta pesquisa para a educação musical é compreender como as pessoas

aprendem ou aprenderam a tocar viola no Rio Grande do Sul e quais as particularidades do ensino e aprendizagem deste instrumento na região.

Além disso, o trabalho pode vir a contribuir dentro de uma perspectiva contemporânea da sociedade digital na qual vivemos, ou seja, como ocorre o ensino e aprendizagem de um instrumento, no caso a viola de dez cordas, em regiões onde o processo de transmissão direta entre as gerações foi rompido em algum momento histórico e, conseqüentemente, sua relação cultural. Ao ser retomado nas últimas décadas sob outra ou nova perspectiva, aspectos os quais está pesquisa pretende iluminar.

3 - METODOLOGIA DE PESQUISA

3.1 - Opção pelo Estudo de Caso

Devido às questões de pesquisa e considerando as abordagens qualitativas, o método utilizado na pesquisa foi o estudo de caso, compreendido segundo Yin (1994) como uma investigação empírica que estuda “um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 1994, p. 24). Para Stake (1999) o estudo de caso “é o estudo da particularidade e da complexidade de um caso particular, para compreender a sua atividade em circunstâncias importantes” (STAKE, 1999, p. 11). Na presente pesquisa a metodologia de investigação é compreendida como um Estudo de Caso múltiplo instrumental. Como foi entrevistado mais de um violeiro, a investigação se caracteriza como uma investigação de casos múltiplos, em que mais de um indivíduo ou caso são investigados simultaneamente, a fim de compreender uma questão maior. A expressão instrumental refere-se ao exame de um ou mais casos para se compreender algo mais amplo (VENTURA, 2007).

O estudo de caso é um método de investigação que se utiliza de diferentes tipos de técnicas de coletas de dados (MAZZOTTI, 2006). Nessa investigação as técnicas utilizadas para a coleta de dados foram: entrevistas com violeiros gaúchos, cadernos de campo com apontamentos e anotações sobre os violeiros, materiais na imprensa e levantamento bibliográfico.

Como mencionado, o estudo investigou as práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul. Sendo assim, as questões centrais dizem respeito a como e porquê se pratica e aprende a viola de dez cordas nessa região. Neste sentido as questões “como” e “por quê”, propostas por Yin (1994), como sendo uma característica das questões pertinentes ao estudo de caso, são apresentadas e funcionam como temas geradores dessa investigação.

Um dos pressupostos do estudo de caso segundo Stake (2000 *apud* MAZZOTTI 2006, p. 641), é que o “caso é uma unidade específica, um sistema delimitado cujas partes são integradas.” Considero, pois, como fenômeno e unidade específica a prática da viola no Rio Grande do Sul. O que chama a atenção é que a viola de dez cordas é largamente difundida em diferentes regiões do país, em especial nas regiões sudeste, centro oeste e nordeste, em que é possível, nestes locais, devido sua associação a elementos culturais da região, pressupor um laço histórico temporal contínuo entre a cultura, a prática do instrumento e a música feita com a viola nestas regiões na atualidade. No entanto, sobre o uso da viola no estado gaúcho, não se pode afirmar ou pressupor sua ligação histórico temporal com a cultura ou a música gaúcha da atualidade, pois a viola não é facilmente encontrada nas práticas musicais gaúchas, porém, ainda é praticada. Tais questões levam à reflexão sobre os anseios desta investigação, que são os processos de transmissão e apropriação da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, na atualidade. Assim, o caso delimitado geográfica, cultural e músico-educacionalmente está vinculado ao estado gaúcho, porém, está integrado ao cenário músico educacional da viola de dez cordas⁹ nos demais estados da federação. Esta relação é possível, devido às trocas culturais e musicais entre as diferentes regiões brasileiras no contexto atual, facilitado pelo acesso e pelo consumo dos meios de comunicação e demais tecnologias por parte da população destas regiões.

9. Faz-se entender a prática, ensino e aprendizagens das violas específicas de cada região.

3.2 - Com o mate e a viola: Os Violeiros Gaúchos

Para realizar esse projeto busquei encontrar os possíveis colaboradores. Ao identificar na atualidade o uso da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, entrei em contato, primeiramente, com o músico multi-instrumentista Angelo Primon, então aluno do curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Música Popular da UFRGS, durante a disciplina “Músicas Tradicionais do Brasil”, com a professora Marília Stein, em decorrência de meu estágio docente, realizado no primeiro semestre de 2016. Curioso sobre as origens e toques das dez cordas nesta região, Primon indicou-me o violeiro e violonista Valdir Verona, como um conhecedor e pesquisador das origens do instrumento em terras gaúchas. Antes de aportar em terras sulinas, já havia tomado conhecimento sobre esse músico através de outros violeiros paulistas que, sabendo de minha incursão ao doutorado na UFRGS, comentaram sobre o trabalho e a viola de Verona.

A partir daí, passo então a procurar na internet as violas no Rio Grande do Sul, porém a busca não surte muito efeito, pois o retorno das buscas me levam a concertos com viola de arco, vídeos e reportagens na imprensa sobre Valdir e Angelo.

Em 25 de junho de 2016, Angelo me convida para assistir a apresentação do quarteto “Violas ao Sul” dentro do Projeto Ecarta¹⁰ Musical em Porto Alegre. O grupo é composto por quatro músicos gaúchos que se dedicam à viola de dez cordas no estado: Mario Tressoldi, Oly Jr., Valdir Verona e Angelo Primon. No decorrer da apresentação, me pego na constituição de uma sonoridade diferente das minhas referências associadas às violas do sudeste. Ao fundirem diversos elementos da música gaúcha, latino-americana e de outros gêneros musicais, passo a pensar na tentativa destes músicos violeiros, na busca de uma singularidade idiomática da viola gaúcha. Ao final do show entro em contato com Valdir e Mario, a fim de conhecê-los, apresentar a proposta de pesquisa, trocar contatos e tentar marcar uma conversa *a posteriori*.

Agendo um encontro com Valdir Verona no início de julho de 2016, no Bar 13 no centro de Caxias do Sul, neste momento, em âmbito informal, pois ainda não

10. Fundação Cultural e Assistencial Ecarta é uma entidade instituída pelo Sindicato dos Professores do Ensino Privado do RS (Sinpro/RS). Disponível em <<https://www.ecarta.org.br/>> acesso em 21/11/2019.

havia definido o objeto de pesquisa. Nesta conversa Verona comentou e apresentou uma série de referências bibliográficas que colaboraram para a minha compreensão da historiografia da viola no Rio Grande do Sul. Devido à quantidade e qualidade das informações mencionadas, pedi licença para anotá-las a fim de não esquecer e pesquisá-las ao retornar a Porto Alegre. Com as anotações em mãos ainda no ônibus de volta, releio-as, acrescento outras, ensaio alguns rascunhos de organogramas para organizar as ideias e pensar hipóteses.

Dias após a conversa com Verona em Caxias do Sul, pesquiso os títulos na internet, *sites* das bibliotecas da UFRGS e as bibliotecas estaduais e municipais em Porto Alegre. Com uma seleção de títulos anotados vou à biblioteca do Instituto de Artes (IA), retirar alguns dos livros mencionados por Verona¹¹. Durante a pesquisa na base de dados da biblioteca, os livros selecionados estão catalogados na área de folclore. Neste momento, além dos livros pré-selecionados, separo outros para consultar com calma. Os livros mencionados por Verona e outros selecionados por mim, colaboraram para a constituição e compreensão da historiografia da viola em terras gaúchas.

3.2.1 - Os violeiros do ENART

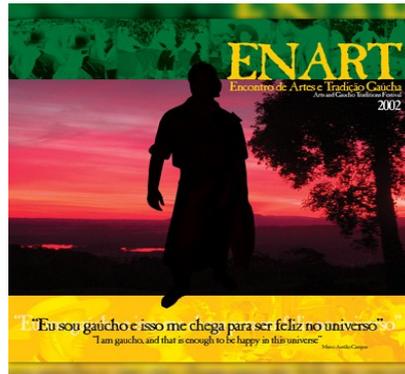
Em pesquisa na biblioteca do IA, chama a atenção em meio a outros livros, um livro com a foto do Laçador¹², com um pôr do sol ao fundo, escrito ENART - Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (2003)¹³,

11. Valdir Verona comentou brevemente sobre Cezimbra Jaques (1979), a tese de doutorado de Roberto Corrêa (2014) e os registros de Viagem do Alemão Avé-Lallemant, (1980)

12. A estátua do Laçador (ou monumento ao Laçador) é um monumento da cidade de Porto Alegre e representa do gaúcho tradicionalmente *pilchado*. Assinada pelo escultor pelotense Antônio Caringi. Foi inaugurada em 20 de setembro de 1958.

13. Tratarei à frente sobre o ENART.

Figura 1 - Capa da Revista Enart 2002.



Fonte: Arquivo pessoal

Ao folhear o livro encontro um pequeno trecho, o qual tratava do retorno da viola de dez cordas e do bandoneon, como modalidades do Encontro. O pequeno trecho me deixa intrigado, o que é o ENART? Porque e como a viola irá retornar ao Encontro? Quando esteve presente?

Dediquei-me ainda como curiosidade a buscar informações sobre o ENART. Em pesquisa realizada na internet descubro que o Encontro é vinculado ao Movimento Tradicionalista Gaúchos (MTG)¹⁴. Ao entrar no site do MTG¹⁵, me chamou a atenção a organização e a documentação histórica e jurídica da associação disponível ao público. A partir das informações armazenadas, pude compreender um pouco mais sobre o Movimento Tradicionalista Gaúcho e também algumas das críticas ao movimento feitas pelos próprios gaúchos, em especial, os músicos, durante conversas informais. Mas, especificamente, as informações encontradas colaboraram para o conhecimento, identificação e compreensão do ENART.

14. Site do Movimento Tradicionalista Gaúchas - <<http://www.mtg.org.br/>> acesso em diversas datas.

15. O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO, [...] é uma associação civil.[...] Possui personalidade jurídica e se caracteriza como de direito privado, sem fins lucrativos, com circunscrição em todo o território nacional [...]

Tem por objetivos:

1º - congregar os Centros de Tradições Gaúchas e entidades afins para constituir uma associação que permite padronização de procedimentos e realização de atividades com abrangência estadual ou nacional das quais participam todos os filiados com interesse no tema;

2º - preservar o núcleo da formação gaúcha e a ideologia consubstanciada nos estudos da história, da tradição e do folclore, além do que constam nos documentos fundamentais, como as teses aprovadas em congressos e a Carta de Princípios que define os objetivos do tradicionalismo gaúcho desde o ano de 1961. (<http://www.mtg.org.br/historico/210> – consultado em 18 de abril de 2017)

O Encontro de Artes e Tradição Gaúcha - ENART, “tem por finalidade a preservação, valorização e divulgação das artes, da tradição, dos usos e costumes e da cultura popular do Rio Grande do Sul.”¹⁶.

Estive no ENART nos anos de 2016 e 2017: na primeira vez para conhecer o evento e a modalidade viola. Na segunda vez, em 2017, fiz contato com os violeiros Rodrigo Ziliotto, Alison Fernandes e Cristian Albarello - que se apresentaram na edição do ano anterior - primeiramente pelo *Facebook* e, posteriormente, por telefone. Durante estas conversas expliquei sobre a pesquisa e questionei se teriam interesse em me conceder uma entrevista no próprio ENART 2017. Ao final Rodrigo e Alison aceitaram participar da pesquisa.

3.2.2 - Violeiros da Serra Gaúcha

Em setembro de 2017 Valdir Verona convidou-me para conhecer os violeiros da Serra Gaúcha. Eram alunos e alunas, ex-alunos seus e violeiros autodidatas da região. Valdir iria renuí-los para fazer a gravação da chamada para rádios e televisões gaúchas, para o Projeto Mil Violas, que seria realizado em 28 de outubro de 2017, na cidade de Uberlândia – MG. O projeto tinha a intenção de reunir mil violeiros de diferentes regiões do país, a fim de formar a maior orquestra de violas caipira do mundo, para ser registrada no livro dos recordes *Guinness World Records*. O evento não chegou aos mil violeiros, entretanto reuniu 661 violeiros que tocaram por 43 minutos estabelecendo o registro do recorde¹⁷. O encontro dos violeiros gaúchos aconteceu em um hotel fazenda em Ana Rech, região administrativa de Caxias do Sul. Subi a serra e me impressionei com o número de pessoas reunidas, a maioria com violas, algumas com violão. Chamou-me a atenção as vestimentas de alguns homens e mulheres presentes, de diferentes períodos da música sertaneja. Alguns exemplos: o estilo chapéu de veludo com abas e copa alta característico de Tião Carreiro. Outros com camisas estampadas, pulseiras e colares

16. REGULAMENTO DO ENCONTRO DE ARTES E TRADIÇÃO GAÚCHA – ENART. Disponível em <<http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/ENART/REGULAMENTO%20%20ENART%20-%20%202015.pdf>>. Acesso em 18/04/17.

17. Disponível em <<https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/494461-largest-viola-caipira-ensemble>>. Acesso em 27/09/19

dourados, próximos ao estilo de se vestir da famosa dupla Milionário e José Rico e outros ao estilo *country* do sertanejo romântico dos anos 80 e 90. Também me chamou a atenção violeiros pilchados, todos(as) muito bem vestidos(as) com uma característica em comum, o uso de botas. Estes violeiros se apresentavam em solos, duplas e pequenos grupos. Chamou-me a atenção a predominância do repertório sertanejo durante as apresentações, pois poucos apresentaram músicas do cancionário gaúcho na viola de dez cordas.

Entre uma apresentação e outra conversei com alguns violeiros. Tocamos viola, ora acompanhando, ora fazendo os solos. Impressionado com a dinâmica do momento e, pensando na pesquisa, comentei com Valdir sobre a possibilidade de pedir o contato de alguns violeiros para uma posterior entrevista. Prontamente Valdir reuniu os violeiros e me apresentou como violeiro e pesquisador, vinculado à UFRGS, com uma pesquisa sobre a viola no estado e passou-me a palavra, pelo que expliquei sobre a pesquisa e o desejo de entrevistar alguns para o trabalho. Em um primeiro momento chamou-me a atenção o Canhoto da Viola, com bastante domínio do repertório sertanejo e gaúcho na viola de dez cordas. Nesse encontro também entrei em contato com a dupla Tião do Mato e Zé da Mata.

Ao entrar em contato por telefone com os três violeiros contactados pessoalmente na Serra Gaúcha, Canhoto da Viola argumentou que não teria muito para contribuir para pesquisa, mesmo com a minha insistência. Senti sua relutância em participar da pesquisa e optei por não entrevistá-lo. Já Zé da Mata e Tião do Mato aceitaram participar da pesquisa.

3.2.3 - Violeiros das Orquestras Gaúchas.

Concomitantemente neste período entrei em contato com os violeiros das orquestras de viola caipira do estado gaúcho. Havia duas orquestras: a Orquestra Sul Rio Grandense de Viola Caipira, fundada em 2004 na cidade de Araricá - RS e a Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga - RS, fundada em 2009. Através de informações encontradas na internet, entrei em contato com Lino, então presidente da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga, pelo *Facebook*, que me convidou para uma visita e me recebeu. Fui até Sapiranga, onde tive contato com o

violeiro e regente do grupo, João Andrei. Na oportunidade assisti a ensaios e conversei com os integrantes sobre a pesquisa, orquestras de viola, violeiros conhecidos em comum, sobre viola e repertório. Ao final destas visitas, decidi entrevistar o regente João Andrei, que aceitou participar da pesquisa.

Em uma visita à casa do colega de doutorado Rafael Silva, tive contato com o CD do Grupo Viola Gaúcha. No encarte do disco havia informações como e-mail e telefone do violeiro Luciano dos Santos, também de Sapiranga. Entrei em contato com Luciano e durante a conversa ele mencionou que o Grupo Viola Gaúcha havia encerrado as atividades e se dispôs a participar da entrevista e relatar seu contato com a viola na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga, grupo do qual fez parte desde a fundação até criar o Viola Gaúcha em 2011.

Como durante o trabalho de conclusão de curso de graduação (PEDRO, 2010) e pesquisa de mestrado (PEDRO, 2013) o meu tema de pesquisa foi sobre a Orquestra de Viola Amigos Violeiros de São Carlos, optei por não investigar novamente estas formações musicais, mesmo consciente de que o tema suscita diversas possibilidades de pesquisas e investigações em diferentes áreas do conhecimento. Optei assim por entrevistar integrantes pontuais destas formações musicais gaúchas, com o objetivo de conhecer suas histórias, aprendizagens e abordagens sobre a viola de dez cordas no Rio Grande do Sul.

3.2.4 - A viola litorânea de Mario Tressoldi.

Em contato com Valdir Verona e Angelo Primon, ambos relataram sobre a viola de Mario Tressoldi, de Tramandaí - RS, sobre seu jeito de tocar a viola do litoral gaúcho com inspiração na cultura açoriana da região, Ternos de Reis e dos festivais de música no Rio Grande do Sul e em outras regiões do Brasil, para os quais Mario continua compondo e tocando com seu grupo "Chão de Areia". Entrei em contato com Mario via *Facebook* e trocamos telefones. Em uma das ligações apresentei a pesquisa, da qual aceitou participar e agendamos uma visita em sua casa e estúdio em Tramandaí.

3.2.5 - A viola de Seu Roque

A partir da transcrição da entrevista de Zé da Mata e Tião do Mato, algo me chamou a atenção: Tião do Mato, em um trecho curto, comenta sobre uma associação de Violeiros em Gravataí. Fui investigar na internet e encontrei uma reportagem do Correio de Gravataí¹⁸ sobre João Roque Cardoso, de 76 anos, conhecido como Seu Roque, de nome artístico Tião Xavante e um vídeo no *Youtube* em que mostrava Tião Xavante e Sargento Élio tocando Viola Divina¹⁹, permeado por imagens e vídeos do Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí²⁰. Entre elas, havia uma fotografia da entrada do clube (Figura 2) onde aparece a data de fundação 20/10/1983. Fui surpreendido com um espaço da década de 80 ainda em atividade, o que não havia sido mencionado antes nas entrevistas. Mostrei os materiais durante uma orientação e compreendi que seria imprescindível entrevistá-los.

Figura 2 - Foto Entrada do Clube Cultural do Violeiros de Gravataí



Fonte: Arquivo da pesquisa

Então comecei a busca para encontrar Sr. Tião Xavante. Tinha o endereço do Clube e os períodos das reuniões: 1ª e 3ª sextas-feiras do mês. Liguei na Prefeitura de Gravataí e pedimos os contatos da Secretaria de Cultura, expliquei para o rapaz que me atendeu, Felipe Jardim, o motivo da ligação e perguntei-lhe se poderia me passar o contato do Sr. Roque do Clube dos Violeiros. Respondeu que não tinha o

18. Disponível em <https://www.correiogravatai.com.br/_conteudo/2017/11/noticias/regiao/2202268-o-roque-e-das-violas.html> acesso em 20/03/2018

19. Viola Divina composição de Tião Carreiro e Lourival dos Santos

20. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yWT93KM7xHw>> Acesso em 20/03/2018

contato, mas que eu esperasse na linha um momento. Entre conversas paralelas com outras pessoas da secretaria, uma destas pessoas passou o contato telefônico da casa de Xavanzinho, frequentador do Clube de Violeiros que poderia me ajudar. Entrei em contato com Xavanzinho, e quem atendeu foi a sua esposa que me fazia muitas perguntas, bastante desconfiada e respondia que ele não estava, que eu ligasse em outro momento. Entre algumas ligações consegui falar com Xavanzinho que me passou o contato da casa da filha do Sr. Roque, onde ele ficava durante o dia e que poderia me atender. Liguei e consegui conversar com o Sr. Tião Xavante. Bastante receptivo, marquei uma visita para nos conhecermos.

Fui a Gravataí conhecer o Sr. Tião Xavante em 8 de maio de 2018. Ele foi bastante receptivo, me atendendo em sua casa onde conversamos sobre viola. Ele, estava curioso para saber como o havia encontrado. Conte-ihe toda a história relatada anteriormente. Nesse encontro, Tião contou como construiu a sede do Clube sem a ajuda do poder público e como aprendeu a tocar viola ainda na adolescência. Ansioso para fazer a entrevista, comentei que a visita era para nos conhecermos e que faríamos a entrevista em outro momento, provavelmente, em uma sexta feira para que pudéssemos participar de um encontro do Clube.

Compreendo a não participação de mulheres violeiras entre os colaboradores entrevistados na pesquisa. Conheci presencialmente apenas uma aluna de Valdir Verona, Sra. Fátima Melo. Também tive contato com o nome da violeira de Sapiranga/ RS Taís Picinini²¹, no momento da pesquisa residente na capital paulista. O registro de mulheres violeiras vem de meados do século XX, entretanto nas últimas décadas adquiriram visibilidade e reconhecimento. Destaco o trabalho das falecidas Dona Helena Meireles²², Inezita Barroso²³ e atualmente Bruna Viola²⁴, Adriana Farias²⁵, Fabíola Mirella²⁶, Laís Assis²⁷, Letícia Leal²⁸, entre outras, além do Encontro Nacional da Viola Caipira Feminina, em sua quarta edição, realizado pela prefeitura da cidade de Jaciara/ MT.

21. Disponível no site <https://www.facebook.com/pg/Ta%C3%ADs-Picinini-166354323523332/photos/?ref=page_internal> acesso em 20/11/2019

22. Disponível no site <<http://dicionariompb.com.br/helena-meirelles>> acesso em 20/11/2019

23. Disponível no site <<http://dicionariompb.com.br/inezita-barroso>> acesso em 20/11/2019

24. Disponível no site <<http://dicionariompb.com.br/bruna-viola>> acesso em 20/11/2019

25. Disponível no site <<http://dicionariompb.com.br/adriana-farias>> acesso em 20/11/2019

26. Disponível no site <<http://www.ranchodosmatutos.com.br/aulas.html>> acesso em 20/11/2019

27. Disponível no site <<https://www.facebook.com/laisdeassisviola/>> acesso em 20/11/2019

28. Disponível no site <<https://www.facebook.com/violeiraleticialeal?ref=hl>> acesso em 20/11/2019

Após todo esse percurso de campo, foram definidos os dez entrevistados apresentados no Quadro 1.

Quadro 1 - Colaboradores e local das entrevistas

Violeiros entrevistados	Local da entrevista
Angelo Primon	Porto Alegre - RS
Valdir Verona	Caxias do Sul – RS
João Andrei	Sapiranga - RS
Rodrigo Ziliotto	Santa Cruz do Sul - RS - ENART
Alison Fernandes	Santa Cruz do Sul - RS - ENART
Luciano	Sapiranga
Mario Tressoldi	Tramandaí
Zé da Mata e Tião do Mato	Caxias do Sul
Tião Xavante	Gravataí

Fonte: Arquivo pessoal

3.3 - Uma prosa sorvendo o mate²⁹: Entrevistas

A partir da identificação dos violeiros em contato presencial e virtual, durante conversa com minha orientadora, passamos a definir os entrevistados e a ida a campo. Os violeiros colaboradores da pesquisa foram sendo encontrados e identificados a partir do contato com os violeiros, um violeiro mencionava, outro que tinha contato e com isso fomos pinçando alguns nomes que poderiam colaborar com a pesquisa. A escolha dos violeiros busca mapear a viola de dez cordas no estado do Rio Grande do Sul, com violeiros de diferentes idades e regiões do estado e suas relações pessoais com o instrumento na tentativa de alcançar uma pluralidade da maneira de tocar, expressar e significar o instrumento no estado gaúcho

Decidi entrevistar Angelo Primon como uma primeira entrevista, devido à aproximação do pesquisador com o entrevistado em conversas informais e verificar como o roteiro iria se adequar durante a entrevista.

Angelo Primon, músico multi-instrumentista de cordofônicos, produtor musical, nascido em Porto Alegre -RS. Na data da entrevista estava com 48 anos de idade e 28 anos de profissão. Atua como músico solista e acompanhador, possui um disco

29. O título faz uma analogia a música: Na Roda de Mate do Grupo Chão de Areia.

próprio, e trabalha no segundo álbum. Concluiu o curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Música Popular da UFRGS em 2018. A entrevista com Angelo foi realizada no dia 11/11/16. Por sugestão do entrevistado marcamos no meu apartamento, no período da manhã. Ansioso com a primeira entrevista, organizei o ambiente para recebê-lo na intenção de torná-lo acolhedor para a entrevista, recebendo-o com café, chá, bolo, salgados e frutas. Angelo chegou pontualmente no horário marcado, conversamos um pouco e, com o gravador e celular carregados e testados, roteiro de entrevista à mão, iniciamos a entrevista.

No dia 13/12/16 agendei uma visita a Caxias do Sul, agora com a intenção de entrevistar Valdir Verona. Nascido em Caxias do Sul, na época da entrevista com 50 anos de idade, músico (violão e viola), professor e produtor musical, 30 anos de profissão, com diversos discos gravados como solista, duos e participação em trabalhos de outros artistas. Marcamos a entrevista na sala onde ele ministra suas aulas particulares de viola e violão, localizada na região central de Caxias do Sul. Uma sala ampla, de mais ou menos quarenta metros quadrados, com uma das paredes em vidro com vista para cidade, um banheiro e alguns quadros com premiações, fotos do Valdir em apresentações e outras imagens.

Na sala havia um computador com acesso à internet, alguns livros (sobre viola de dez cordas, teoria musical, história da música, literatura em geral, entre outros). Em uma das paredes havia instrumentos (violas e violões) pendurados organizadamente, além de um pequeno teclado e algumas cadeiras. Ao entrar na sala após os cumprimentos de Valdir, iniciamos uma conversa rápida sobre a cidade de Caxias do Sul, em seguida sobre futebol e iniciamos a entrevista. Partimos para a entrevista devido ao horário restrito de uma hora e meia, que Valdir estipulou durante o agendamento. A entrevista foi marcada entre uma aula e outra, ou seja, ao término da entrevista, Valdir teria que ministrar aula.

Em novembro de 2016 realizei uma incursão ao ENART em Santa Cruz do Sul, a fim de conhecer o evento, assistir à modalidade viola, identificar e compreender a relação da viola com o Encontro, bem como entrar em contato com os participantes violeiros. Compreendíamos que a ida ao Encontro seria relevante para estabelecer contato com os violeiros presencialmente. Mas, em especial compreender o ENART como ponto de intersecção entre a cultura gaúcha e a viola de dez cordas. A partir desta participação e observação do Encontro, durante o ano

2017 entrei em contato com os violeiros participantes e agendamos as entrevistas no ENART, no dia 19/11/17 com os violeiros Rodrigo Ziliotto e Alison Fernandes

Rodrigo Ziliotto 24 anos, nasceu em Caxias do Sul/RS, atualmente mora em Farroupilha onde trabalha como músico e professor de música. Iniciou seus estudos musicais no violão com o pai. Atualmente seu instrumento é o contrabaixo e toca viola há 4 anos. Participa na modalidade viola no ENART, desde 2014. Alison Fernandes, 22 anos, natural de Júlio de Castilho/RS, músico e zootecnista. Inicia seus estudos musicais no violão como autodidata. Toca viola há 3 anos e participa da modalidade viola cordas no ENART, desde 2015. As entrevistas foram realizadas individualmente, na parte externa do local onde ocorreram as apresentações da modalidade viola, após ambos terem participado.

Com os violeiros da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga, o regente João Andrei e o ex-integrante Luciano dos Santos as entrevistas foram realizadas em momentos diferentes. João Andrei, 23 anos, natural de Campo Bom/RS é músico/ professor de música/ viola de dez cordas, regente e professor na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira - Sapiranga (OGVC). Dedicou-se à viola há 10 anos. Integra a dupla João Andrei e Jardel. Entrevistei-o em 16/11/17, na sala de ensaio da Orquestra, um espaço amplo com cadeiras, violas penduradas na parede ao fundo, um armário embutido com instrumentos e equipamentos., uma mesa de som ao lado esquerdo e uma área de 50m², onde João ficava a frente do grupo e realizava o ensaio. A entrevista foi realizada antes do ensaio da orquestra, marcado para as 19 horas.

Luciano dos Santos, 48 anos, natural de São Leopoldo/RS é professor de educação física, músico e produtor cultural. Aprendeu a tocar viola na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira – Sapiranga (OGVC). Integrou e colaborou para a formação da Orquestra e fundou o Grupo Viola Gaúcha. Atualmente é secretário-geral da Federação dos Municípios do Estado do Rio Grande do Sul (FEMERGS). Toca viola há sete anos. A entrevista foi realizada em sua casa recém construída, em Sapiranga no dia 29/11/17. Como Luciano havia realizado uma cirurgia e estava em recuperação, a entrevista ocorreu na sala da casa, com o testemunho de sua filha e duas violas que se encontravam nos pedestais, uma próxima ao móvel da sala e outra na escala que levava ao piso superior.

Mario Tressoldi, 37 anos, nascido em Osório/RS, atualmente reside em Tramandaí/RS. É músico, compositor, produtor e professor de música. Formado em

violão clássico na UFRGS. Integrante do Grupo Chão de Areia (Tramandaí/RS). Professor particular de instrumento (cordas) e regente de coral, toca viola há 18 anos. Aprendeu a tocar o instrumento na infância com o Sr. Jorge (Capão da Canoa) e, posteriormente, no período da universidade com o livro de Roberto Corrêa, *A Arte de Pontear Viola* (2000). A entrevista foi realizada na sala técnica de seu estúdio, ao fundo de sua casa no dia 30/11/17. Durante a entrevista Mario ofereceu um mate (chimarão), segundo ele, para nos acompanhar durante a entrevista. Conversamos um pouco sobre o estúdio, mostrou o trabalho que realizava naquele momento e seguimos para a entrevista devido a compromissos posteriores que ele teria.

Zé da Mata (José Rafael Trevisan), 78 anos, natural de Maquiné/RS e Tião do Mato (Severino Raimundo Benato), 68 anos natural de São Francisco de Paula/RS, ambos aposentados e moradores há mais de cinquenta anos em Caxias do Sul/RS, se intitulam autodidatas. Aprenderam a viola ouvindo e assistindo a rádios e TV, onde apareciam as duplas das décadas de 50 a 70, com métodos para o instrumento publicados nos anos 70, e também através de pequenos cadernos com as letras das músicas cantadas pelas duplas, publicados no mesmo período. A entrevista foi realizada no dia 08/12/17 na casa de Zé da Mata, construída por ele e sua esposa ao longo dos anos. Uma parte da garagem era sua serralheria que dava acesso à cozinha conjugada com uma pequena sala, onde foi realizada a entrevista. A sala dava acesso a dois quartos e um banheiro. Na parte superior o restante da casa, outra cozinha maior, sala e quartos. Como Zé da Mata e Tião do Mato formam uma dupla. A entrevista com eles foi inspirada pelo trabalho de Jaqueline Soares Marques, sobre socialização músico-profissional nas experiências de profissionalização de duplas sertanejas. Marques (2017) entrevista duplas sertanejas, compreendendo que os dois falam por um só, a dupla (MARQUES, 2017). A autora também argumenta sobre uma interação pré-existente entre a dupla:

De acordo com Morris (2001), o que faz com que a entrevista em conjunto seja diferente de entrevistas individuais é "a interação entre os participantes, que normalmente, já têm uma relação pré-existente" (p. 558). [...] Nas minhas entrevistas é notória essa interação pré-existente. Aconteceram momentos em que um falava pelo outro, especialmente quando contavam sobre o surgimento da dupla. Também, no momento da entrevista, um lembrava de coisas que o outro não sabia, mas que dizia a respeito da dupla, como se cada um tivesse uma versão de como surgiu e ao investigar a formação entrevista em dupla. (MARQUES, 2017, p. 63)

Realizei a entrevista em dupla e a conversa remeteu os entrevistados , no decorrer da entrevista, para seus momentos de aprendizado da viola de dez cordas, suas concepções sobre o instrumento, a música sertaneja, gaúcha e outros temas. A interação entre eles foi interessante, pois houve momentos em que se complementavam, questionavam-se e corrigiam a respostas um do outro.

Outro entrevistado foi Tião Xavante (João Roque Cardoso), 77 anos, natural de Gravataí/RS, aposentado e músico. Possui aproximadamente 60 anos de viola no Rio Grande do Sul. Idealizador do Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí, fundado em 1983. Aprendeu ouvindo e assistindo nas rádios e TV, as duplas das décadas de 50 a 70, e também, através de pequenos cadernos com as letras das músicas cantadas pelas duplas, publicados no mesmo período. A entrevista ocorreu no dia 19/05/18, no Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí, junto a um painel de fotos suas e outros violeiros de diferentes períodos de sua vida.

A apresentação dos entrevistados no trabalho será feita por abreviaturas da primeira letra dos nomes próprios, quando houver concomitância entre a primeira letra de seus nomes como é o caso do Alison e do Angelo, optei pela primeira letra dos seus sobrenomes.

Quadro 2 - Resumo das informações sobre os colaboradores

Nome	Abreviaturas	Idade no momento da entrevista/ cidade de nascimento	Profissão	Breve Histórico Musical	
Rodrigo Ziliotto	Z	24 anos. Caxias do Sul/ RS	Músico/ Professor de Mús.	Inicia seus estudos musicais no violão com o pai. Atualmente seu instrumento é o contrabaixo e toca viola há 4 anos. Participou na modalidade viola no ENART, de 2014 a 2017.	
Mario Tressoldi	M	37 anos Osório/ RS	Músico/ Professor de Mús.	Formado em violão clássico na UFRGS. Toca viola há 18 anos. Integrante do grupo Chão de Areia (Tramandaí/RS). Professor particular de instrumento (cordas) e regente de coral. Aprendeu na infância com Sr. Jorge (Capão da Canoa) e posteriormente no período da universidade com o livro de Roberto Correa – A arte de Publicar Viola (2000)	
Luciano Santos	L	48 anos São Leopoldo/ RS	Professor Ed. Física/ Músico	Aprendeu a tocar viola na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira – Sapiranga (OGVC). Foi um integrante e colaborou para a Formação da Orquestra e do Grupo Viola Gaúcha. Atualmente é Secretário geral da federação dos municípios do estado do RS(FEMERGS). Tocou viola por sete anos.	
João Andrei	J	23 anos Campo Bom/ RS	Músico/ Professor de Mús.	Regente e professor na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira - Sapiranga (OGVC). Se dedica a viola há 10 anos. Integra a dupla João Andrei e Jardel.	
Zé da Mata e Tião do Mato	ZM/ TM	ZM – 78 anos Maquiné/ RS TM – 68 anos São Francisco de Paula/ RS	Aposentados/ Amadores	Músicos	Formam uma dupla em Caxias do Sul. Se intitulam autodidatas. Aprenderam ouvindo e assistindo (rádios e TV) as duplas das décadas de 50 a 70 e com métodos para o instrumento publicados nos anos 70. Também através de pequenos cadernos com as letras das músicas cantadas pelas duplas, publicados no mesmo período.
Valdir Verona	V	50 anos Caxias do Sul/ RS	Músico/ Professor, Musical	Produtor	Músico profissional há 29 anos. Formado em violão clássico. Se dedica a viola a 21 anos.
Angelo Primon	P	49 anos Porto Alegre/ RS	Músico		Músico profissional há 29 anos. Multiinstrumentista, se dedica a viola há 20 anos.
Tião Xavante	X	77 anos Gravataí/ RS	Aposentado/ Músico		Possui aproximadamente 60 anos de viola no RS. Idealizador do Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí (fundado em 1983). Aprendeu ouvindo e assistindo (rádios e TV) as duplas das décadas de 50 a 70. E através de pequenos cadernos com as letras das músicas cantadas pelas duplas, publicados no mesmo período.
Alison Fernandes	A	22 anos Julio De Castilho/ RS	Músico/ Zootecnista		Inicia seus estudos musicais no violão como autodidata. Toca viola há 3 anos. Participou da modalidade viola cordas no ENART, de 2015 a 2017

3.4 - Roteiro de Entrevistas

Com a definição dos entrevistados, passei a elaborar o roteiro de entrevista (APÊNDICE A). O modelo adotado foi a entrevista reflexiva semiestruturada proposta por Szymanski (2002). A entrevista é chamada de reflexiva quando ocorre a interação entre pesquisador e sujeitos e a partir desta relação se dá um componente essencial na produção do conhecimento, um influencia o outro no momento da entrevista, reelaborando o pensamento sobre si e/ou da situação social vivida por ambos (SZYMANSKI, 2002). A partir de um levantamento prévio de informações sobre o tema, o pesquisador gera um roteiro de perguntas pré-determinadas, com o intuito de colher informações sobre os pontos principais elencados. Esse roteiro não é estático, a ordem das perguntas pode ser alterada em função das respostas, além da possibilidade de novas perguntas serem incluídas durante a entrevista. A intenção com as entrevistas é identificar como os violeiros aprendem a tocar o instrumento e como atribuem sentidos e significados à prática do instrumento.

As perguntas do roteiro foram elaboradas para compreender a formação musical dos violeiros no instrumento e suas compreensões sobre a vida e sobre sua inserção na música e cultura gaúcha. Para isso foram elaborados blocos de questões, compostos de subquestões, os quais apresento em seguida:

- Quem são: Nome, idade, profissão e local de nascimento.
- Os contatos iniciais do entrevistado com o instrumento: como e com quem apreenderam a tocar viola de dez cordas;
- Porque tocar viola: identificar os motivos da escolha em tocar o instrumento e os significados atribuídos a esta prática;
- O que tocam e como tocam: quais as características do repertório e técnicas utilizadas no instrumento;
- Por fim, quais mudanças em suas vidas os entrevistados atribuem após iniciarem os estudos do instrumento;

Optei por deixar um momento para uma fala livre, se os entrevistados gostariam de dizer mais alguma coisa que não se sentiram contemplados durante a entrevista, ou se gostariam de tocar algo junto comigo ou sozinhos.

Ainda no roteiro deixei uma parte especificamente para os entrevistados participantes do ENART, em que são questionados sobre o contato com o Encontro, quais significados atribuem a tocar viola no Encontro.

Após a entrevista “piloto” houve uma reorganização da ordem dos blocos de questões e mudanças de algumas questões de um bloco para outro, a fim de facilitar o desenvolvimento e a fluidez da entrevista.

3.5 - No emaranhado das dez cordas: Análise dos Dados

As entrevistas foram gravadas no gravador digital ZOOM H4n em formato MP3 – 320 Kbps e no celular. Caso um gravador tivesse problemas a entrevista não seria comprometida ou perdida. A opção pelo formato em MP3 foi para facilitar o manuseio do áudio e conseqüentemente deixá-los mais leves para uma possível edição. Durante as entrevistas também realizei algumas perguntas sobre temas que foram anexados entre chaves no momento da transcrição da entrevista. As transcrições foram realizadas por mim, pois compreendi que seria um momento propício para revisar as entrevistas. Por meio do processo de transcrição, pude lembrar de momentos das entrevistas que não foram gravados. São movimentos, expressões, etc que colaboram para compreensão da fala do entrevistado. As entrevistas foram transcritas na íntegra, a cada um minuto anotava a minutagem, a fim de facilitar encontrar o trecho da fala, caso fosse necessário posteriormente. Tentei manter o mais próximo possível da fala dos entrevistados e o texto junto com uma coerência e fluidez, mantive gírias, expressões, pausas e cacoetes vocais, dentre outras.

As entrevistas geraram ao todo 11 horas e 22 minutos de gravação. Transcrito e impresso, esse material gerou um documento de 189 páginas, que foram numeradas e mantidos a paginação individual de cada entrevista.

No Quadro 3 apresento as informações sobre as entrevistas em ordem cronológica:

Quadro 3 - Informações sobre as entrevistas

	Colaboradores	Data	Duração	Local da entrevista	Transcrição
1	Angelo Primon	11/11/16	1h:43min	Porto Alegre - RS	21 pp.
2	Valdir Verona	13/12/16	1h:21min	Caxias do Sul – RS	20 pp.
3	João Andrei	16/11/17	42min	Sapiranga - RS	15pp.
4	Alison Fernandes	19/11/17	26min	Santa Cruz do Sul - RS - ENART	16pp.
5	Rodrigo Ziliotto	19/11/17	35min	Santa Cruz do Sul - RS - ENART	15pp.
6	Luciano Silva	29/11/17	1h:11min	Sapiranga - RS	22pp.
7	Mario Tressoldi	30/11/17	1h:59min	Tramandaí	26 pp.
8	Zé da Mata e Tião do Mato	08/12/17	1h:55min	Caxias do Sul	25pp.
9	Tião Xavante	19/05/18	1h:30min	Gravataí	29pp.
Tempo total de gravação			11h:22min	Número total de páginas	189pp.

Fonte: Dados da pesquisa.

A partir do material impresso realizei anotações ao lado dos trechos das entrevistas, a fim de identificar as possíveis categorias de análises. A partir das categorias identificadas, criei um roteiro de escrita com base nas categorias identificadas durante a leitura e o roteiro de perguntas. Identifiquei, então, quatro grandes grupos de categorias:

- 1 . Contato com a viola de dez cordas e sua música
- 2 . Formas de aprendizagem
- 3 . O que ouvem/ tocam/ compõem e com quem tocam
- 4 . Ensino/ divulgação/ difusão/ diáspora da viola de dez cordas

A partir destas grandes categorias criei novos arquivos separados, nomeados por categoria, com base no roteiro de escrita e as anotações feitas no corpo das entrevistas. Nos novos documentos categorizados, agrupei os trechos das entrevistas identificados para cada categoria. Para diferenciar a fala dos entrevistados, atribuí abreviaturas e cores diferentes para cada colaborador. Conforme apresentado no Quadro 4.

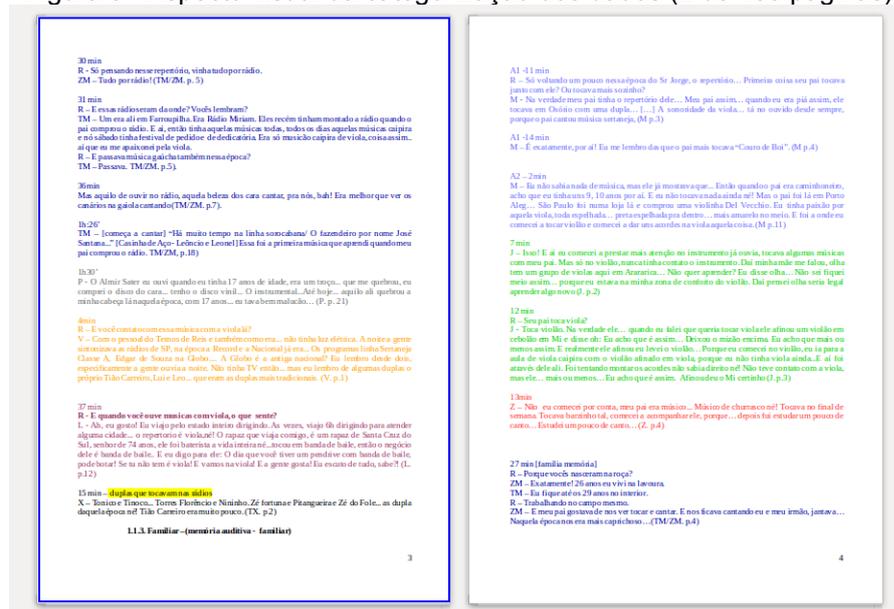
Quadro 4 - Diferenciação de cores e siglas dos entrevistados

Colaborador	Abreviaturas	Cor
Angelo Primon	P	Cinza
Valdir Verona	V	Laranja Claro
João Andrei	J	Verde
Alison Fernandez	A	Laranja
Rodrigo Ziliotto	Z	Vermelho
Luciano Sapiranga	L	Bordo
Mario Tressoldi	M	Azul Claro
Zé da Mata e Tião do Mato	ZM/TM	Azul Escuro
Tião Xavante	X	Preto

Fonte: Dados da pesquisa

Na Figura 3, abaixo, apresento um exemplo de algumas páginas categorizadas seguindo identificação dos entrevistados por cores e abreviaturas:

Figura 3 - Aspecto visual da categorização dos dados (2 de 189 páginas)



Fonte: Acervo da pesquisa.

Com as grandes categorias separadas, realizei uma leitura a fim de identificar subcategorias e agrupar temas semelhantes das entrevistas. Um exemplo é o Capítulo 5 - Aprendizagens Musicais - Aprendizagens da Viola, no qual identifiquei temas semelhantes nas entrevistas como uma memória musical associada à viola, com o contato com a viola de dez cordas e sua música de três formas, uma

“presencial”: na presença com pessoas que tocavam o instrumento, a segunda “midiático”, quando os entrevistados relataram sobre o contato com a música e com a viola através das mídias e a terceira, “familiar”, quando rememoram o contato com a viola e sua música pelas relações familiares. Assim, os trechos das entrevistas identificados eram agrupados seguindo a mesma forma que o agrupamento anterior com cores e siglas; também, neste momento, realizou-se anotações para a escrita final, com comentários e rascunhos de possíveis referenciais teóricos que poderiam ser utilizados para argumentações.

Este trabalho se estendeu para as demais grandes categorias associadas ao rascunho do sumário, que foi sendo reelaborado ao longo da tese à medida que novas subcategorias eram identificadas ou trocadas de lugar. Os sumários eram impressos em espaçamentos de 1,5 entrelinhas, a fim de manter espaço para anotações, marcações e indicações. A partir do momento que o rascunho do sumário estava com diversas anotações, era reformulado e reimpresso. Este processo foi trabalhoso, pois lidava com documentos impressos e virtuais, quando tinha que movimentar os trechos das entrevistas de uma página para outra, em alguns momentos do começo para o meio ou final do texto. Havia muita tensão para não perder os dados e o local de onde seriam retirados e inseridos.

Além das análises das entrevistas, inseri outros dados coletados em buscas na internet sobre a viola no Rio Grande do Sul, sobre os violeiros entrevistados, o ENART e a presença da viola de dez cordas no evento, informações e dados registrados em caderno de campo, gravações e discos (CDs e LPs) dos entrevistados, postagens nas redes sociais dos entrevistados, em especial no *Facebook* e vídeos no *YouTube*.

Uma das inspirações para a escrita da tese foi honrar o fazer de ofício dos meus pais. Minha mãe, comerciante e dona de casa, e meu pai, mecânico. A ideia de como estes indivíduos em seus ofícios seriam artesãos no sentido de juntar matérias e objetos de formas diversas, para construir algo que ao final possui outro sentido e significado. A minha mãe, em sua cozinha juntava ingredientes. Este ofício de escolher a melhor parte da matéria prima, limpar, cortar, separar e misturar, aguardar o momento para acrescentar os temperos e cada ingredientes para o cozimento adequado, para, ao final, apresentar em louça de barro, também escolhida para levar o prato à mesa. Meu pai, um mecânico que junta peças de formas, formatos e matérias diversos, para fazer funcionar uma máquina que pode

não funcionar com a falta de precisão entre as peças, ou causar um funcionamento disforme. Assim, as peças devem ser encaixadas com precisão, para o funcionamento uniforme da máquina.

Para a escrita final da tese, inspirado por estes artesãos, tão próximos e outros que conheci por bibliografia, coloquei-me como um artesão que junta informações e trechos de entrevistas outrora desconexos, que não fariam sentido quando apresentados separadamente, mas que a partir do trabalho do artesanato intelectual (MILLS, 2009), os agrupa para formar, no caso um texto dissertativo analítico, a partir da triangulação entre os objetivos da pesquisa, a análise dos dados e o roteiro de escrita da tese. Vale destacar que a maior parte dos violeiros entrevistados só se encontram e dialogam no interior desta tese. As reflexões suscitadas a partir de suas falas, coexistem quando dialogadas com o objeto da pesquisa.

Ao realizar este trabalho minucioso de apresentar os trechos das falas dos entrevistados cabem alguns esclarecimentos sobre o tipo de trabalho desenvolvido na perspectiva da sociologia da educação musical, com base nas teorias da sociologia do cotidiano, a qual “trata-se de descobrir as formas específicas de práticas músico- pedagógicas cotidianas, ou seja, o que fazemos todos os dias com a música e como fazemos” (SOUZA, 2009, p.11). Neste sentido, uma das características deste tipo de pesquisa, como alerta Souza:

o levantamento de dados empíricos é trabalhoso não apenas porque se levantam indicadores descritivos de um aspecto pedagógico musical, mas também porque se pretende descobrir correlações entre diversos fatos objetivos. Por essa razão, os textos privilegiam a densidade de dados e de descrições (SOUZA, 2009, p. 8).

Assim o texto que será apresentado privilegia a densidade dos dados e as descrições de diferentes formas, dos entrevistados, das situações, das relações, etc. A intenção é que o leitor possa ao longo do texto construir junto com o pesquisador, os entrevistados e as correlações escolhidas para abordar o objeto, compreender as práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul.

Para tanto, em alguns momentos, os conteúdos dos depoimentos poderiam ser apresentados em mais de um subcapítulo, assim, tive que optar onde seriam apresentados a fim de construir um texto com coerência e fluidez. Entretanto, pode

ocorrer de um mesmo trecho ser apresentado em diferentes subcapítulos, fazendo referências diferentes para cada momento da discussão. Outro ponto que merece esclarecimento são os trechos das falas dos entrevistados que quando citadas diretamente não apresentam as abreviaturas de seus nomes no início da fala. Quando houver diálogo durante o trecho da entrevista citado, este será apresentado com as abreviaturas dos nomes dos entrevistados, conforme já indicado nos Quadros 2 e 4.

4 - VIOLA DE DEZ CORDAS NO RIO GRANDE DO SUL

Para tratar de práticas e processos de ensino e aprendizagens da viola de dez cordas do Rio Grande do Sul, faz-se necessário apresentar que instrumento é este. Largamente difundido na região centro-sul e nordeste do país, ao longo de sua história no Brasil, a viola recebeu diversas nomenclaturas associadas aos diferentes nomes pelo qual o instrumento é conhecido, fazendo referência à sua utilização, qualificação, região e características próprias: “viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola sertaneja, viola brasileira, viola campeira, viola de fandango, viola nordestina, entre outros” (CORRÊA, 2000, p. 29). Para o presente texto trabalharei com a designação viola de dez cordas ou apenas viola (Figura 4), porém trata-se, organologicamente, do mesmo instrumento difundido em diferentes regiões do país.

Figura 4 - Foto Viola de Dez Cordas



Fonte: Site Rozini Brasil.

Neste capítulo, apresentaremos, de forma resumida, uma pequena historiografia da viola no Brasil e no Rio Grande do Sul.

4.1 - Historiografia da viola no Brasil

As origens da viola de dez cordas remetem ao *oud*, alaúde árabe de cinco ordens³⁰ (cordas duplas ou triplas) (VILELA, 2010) introduzido na Península Ibérica durante as invasões árabes, do século VIII ao século XV. Este cordofone e outros de origem arábico-persa deram origem às guitarras latinas³¹ na Espanha e Portugal (OLIVEIRA, 2000), utilizadas para o acompanhamento dos cantos dos menestréis e trovadores³² durante os séculos XII e XIV.

Na Espanha, as guitarras latinas de fundo chato deram origem à *vihuela* e, em Portugal, à viola de mão (VILELA, 2010). As violas³³ se difundiram por todo Portugal quinhentista, circulando em diferentes meios sociais, fazendo parte da vida tanto das camadas populares quanto da nobreza lusitana (CAMPOS, 2007, p. 20–23). Ao longo do tempo, as violas de mão foram modificadas e 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).

30. Ordens referem-se à distribuição das cordas no braço do instrumento, as cordas são separadas por sub-grupos, este 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 oitavadas. (PINTO, 2008 p. 14)

31. 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)

32. 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 rabeça, 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)

33. 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.

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 (IKEDA, 2004 p. 143).

Alceu M. Araújo (1964) também faz uma breve argumentação de como as práticas populares portuguesas, de cunho religioso, foram introduzidas no Brasil pelos portugueses:

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 (ARAÚJO, 1964, p.436).

A partir dessas práticas, as violas começaram a se expandir e a se desenvolver em território nacional. A difusão do instrumento nas diferentes regiões brasileiras pode ser associada aos processos migratórios e de colonização territorial em diferentes períodos, como as empreitadas dos bandeirantes (IKEDA, 2004)³⁴ 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, materiais para sua construção 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 nos quais

34. 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.

aparecem informações sobre os valores atribuídos às violas, seus proprietários e datas dos registros, segundo Castanha (2000 *in* CAMPOS, 2007).

Com a chegada da família real portuguesa, 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 sítios 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.

A instalação da corte portuguesa no Brasil gerou uma série de transformações na vida social da colônia, em especial na sociedade urbana, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. O crescimento dos centros urbanos fomentou a difusão de valores da burguesia europeia, bem como as expectativas de progresso e modernização associadas à formação dos ideais republicanos (NOGUEIRA, 2008). Além disso, há o aparecimento de novos entretenimentos urbanos como os circos, teatros e cafés, a adaptação pelos chorões de danças europeias: polcas, valsas, tangos e outros e a introdução do violão e do piano na sociedade brasileira da época. Somados, esses fatos contribuíram para o declínio de divertimentos e ritos cuja viola era instrumento obrigatório, como nas festas do divino de santos reis e danças populares do período. Para além disso, passa a haver 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 sobretudo à imagem e aos moradores das zonas rurais e suas manifestações.

Os moradores da área rural na região da Paulistânia³⁵ eram chamados de caipiras, caboclos ou matutos. 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 sítiantes, 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).

Segundo o autor Cornélio Pires (*apud* BRANDÃO, 1983), a música caipira é composta por elementos dos escravizados africano, do indígena e do português exilado, portanto, de parcelas da população marginalizadas³⁶ 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 Folia 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 Moçambique³⁷ e outras nas quais a viola aparece como instrumento obrigatório (PINTO, 2008).

Preservada pela oralidade e transmitida 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 sertaneja (PINTO, 2008, p. 16).

35. 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 forte influência da cultura caipira e também da viola caipira nesses estados.

36. Compreendemos que as populações marginalizadas apresentadas coexistem em um mesmo período histórico, porém os processos e as consequências de suas marginalizações são diferentes.

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

Em maio de 1929, Cornélio Pires iniciou o projeto para gravar causos, anedotas e manifestações musicais do interior paulista. Com o desinteresse das gravadoras em financiar o projeto. Viabilizou os registros de forma independente, fazendo a gravação, prensagem e distribuição dos discos com recursos próprios. Lançou, assim, no mesmo ano, após negociação com a gravadora Columbia, a “Série Caipira Cornélio Pires”³⁸, composta por seis discos com trinta mil cópias na primeira tiragem (SOUSA, 2005, p. 85). Com a rápida vendagem e aceitação do público as gravadoras da época, Columbia, Odeon e Victor Records, reconhecem este mercado e passam 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).

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, radialistas e produtores musicais³⁹ utilizavam-se de elementos associados às práticas musicais dos caipiras para produzir programas nas emissoras de rádios sediadas em São Paulo. Com a 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 que, por isso, não poderiam ser classificadas como semelhantes. O uso do termo seria consequência da inserção destes dois estilos de

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

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

músicas no mercado fonográfico, a fim de classificá-los 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.

Com isso, a viola, associada a este segmento da música, em um primeiro momento caipira e posteriormente sertaneja, adquiriu os dois adjetivos viola caipira e viola sertaneja, sendo mais comum o uso da primeira.

4.2 - Historiografia da Viola de Dez Cordas no Rio Grande do Sul

Estaria a viola presente em terras gaúchas desde do período de catequização empreendido pelos padres jesuítas? Se sim, porque não a encontramos em grande número na atualidade em todo o estado? Esteve a viola presente em terras gaúchas, porém, entrou em desuso no último século e passa a ser retomada nas últimas décadas? Se sim, esta viola que encontramos nas mãos de poucos violeiros estaria em processo de formação/invenção como por exemplo a transposição de ritmos gaúchos e técnicas do violão para a viola, largamente desenvolvida na região? Porque o instrumento é denominado por seus instrumentistas, apenas como viola sem adjetivação ou qualificação? Para tentar responder a estas perguntas, iniciamos o levantamento bibliográfico sobre o uso e utilização do instrumento em território gaúcho.

Nota-se que os caminhos da viola no Rio Grande do Sul transpassam em alguns aspectos e momentos a historiografia do instrumento apresentada anteriormente.

Em visita ao violeiro Valdir Verona em Caxias do Sul - RS, foram mencionados diversos autores que apontavam para o uso de instrumentos semelhantes e/ou próximos a viola de dez cordas em território gaúcho em séculos passados. Em especial, Verona destaca o levantamento feito por Roberto Corrêa

(2014) em sua tese de doutorado⁴⁰. Com as anotações recolhidas em nossa conversa, passo ao levantamento bibliográfico, realizado em bibliotecas da cidade de Porto Alegre e na internet.

Tempos após nossa conversa, Valdir me enviou uma fotografia da placa do Antigo Teatro Sete de Abril, localizado na cidade de Piratini, sendo a primeira sede oficial da República Rio-Grandense ou República do Piratini, entre os anos de 1836 a 1842.

Figura 5 - Foto da placa do antigo Teatro Sete de Abril – Piratini/ RS



Fonte: Arquivo da pesquisa.

Neste mesmo período João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes (1927-2018) agrônomo, folclorista, compositor, radialista e pesquisador, em seu livro *Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*, de 2004, menciona o estudo do professor Antônio Alvares Pereira Coruja, publicado em 1852, intitulado *Vocábulos e Frases Usadas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul*, o qual define Fandango como:

s.m. (cast. Fandango) Baile campestre, ou antes, usado na gente do campo, em que há arrastado de viola, e também toque rasgado; ao som da viola se cantam várias cantilenas⁴¹ alternadas com **danças sapateadas**, e que se conhecem por vários nomes, como sejam: anu, bambaquerê, benzinho-amor, cará, candeeiro, chimarrita, xará, chico-puxado, chico-da-roda, feliz-meu-bem, João-Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortada,

40. Roberto Nunes Corrêa é violeiro, compositor, autor de diversos livros e pesquisas sobre a viola de 10 cordas em diversas regiões do país em especial no centro-oeste. Sua tese de doutorado "Das práticas populares à escrita da arte" defendida no PPGMus./ECA/USP, no ano de 2014.

41. Segundo Côrtes (2004), Referindo-se aos dicionaristas Tomas Borba e Fernando Lopes Garcia – Cantinela - teve um evolução semântica na área da música através dos tempos, significou "pequena canção leve", "música curta", "algo monótona", "em que entram todos os graus da escala", "a parte solista de uma canção concertada", "**canção instrumental de caráter vocal**". [grifos do autor]. (CÔRTE. 2004, p2)

retorcida, sarrabalho, serrana, tatu, tiranas e outras cujos nomes se ressentem da origem castelhana (CÔRTEZ, 2004, p. 2).

Outro registro de um período próximo é oferecido pelo viajante alemão Robert Christian Barthold Avé-Lallemant (1812-1884) em viagem para Alegrete por volta de 1858. O viajante relata um acontecimento presenciado em uma venda à margem do Toro Passo⁴², quando da chegada de um rapaz com enormes esporas de prata: “Pela porta aberta da venda, que deitava para o interior da casa, vi-o pouco depois sentado aos pés de uma jovem tocando uma guitarra de cordas metálicas, cada corda acompanhada de sua próxima oitava, o que soa muito bem” (Avé-Lallemant, 1980, p. 313-314 *apud* CORREA, 2014, p.37).

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” para qualificar os instrumentos encordados 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, que marcam a sonoridade do instrumento.

Ao relatar as cordas metálicas “acompanhadas de sua próxima oitava” e o período ao qual se passa o relato, tanto o autor como a placa do antigo Teatro Sete de Abril, nos remetem à possibilidade da existência de um instrumento que pode ser uma viola de dez cordas ou um instrumento próximo. Porém, não se pode afirmar ao certo, que seria tal instrumento devido à falta de informações complementares.

Apresentamos uma pequena citação no clássico texto *Viola Cabocla* de Alceu Maynard Araújo (1964), no qual o autor apresenta o testemunho do seu avô materno, Virgílio Maynard, tropeiro por quase 50 anos que desde 1870 tangeu gado entre os estados do Rio Grande do Sul e São Paulo:

Contava que nunca vira seus peões e camaradas viajarem sem sua viola, quase sempre conduzida dentro de um saco, amarrada à garupa de seu animal vaqueano. Não havia pouso que após o trabalho azafamado (muito trabalho) do dia, não tocassem antes de dormir o sono reparador. Quando a zona era infestada por animais ferozes e havia necessidade de dormir com

42. Não obtivemos informações precisas sobre a localização exata do Rio Toro Passo, mencionado pelo autor. A página no facebook Uruguaiana/Museu Estaleiro Martimiano Benites, apresentou uma foto no dia 30 de setembro de 2013, a qual a legenda indica o rio Toro Passo na cidade de Uruguaiana.<<https://pt-br.facebook.com/MuseuMartimianoBenites/photos/a.261999047268349.67501.237199369748317/360968737371379/>>. acesso em 16/01/17

o fogo aceso noite a dentro, o violeiro, no interregno [intervalo] de lançar achas [lenha] ao braseiro, plangia sua viola dolentemente (ARAÚJO, 1964, s.p).

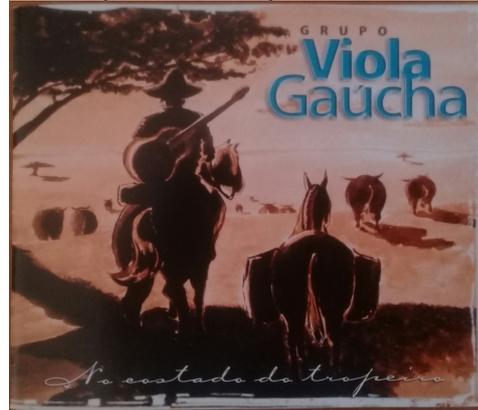
Desta forma as trocas comerciais, no período do Tropeirismo entre os gaúchos e a região sudeste, em especial no período da mineração, podem ter contribuído para uma intensa troca cultural entre as regiões, o que corrobora, por sua vez, a hipótese neste processo da presença da viola na mão de tropeiros, mineradores, estancieiros gaúchos, entre outros.

A palavra tropeiro tem origem em tropa, um grupo de homens que transportava mercadorias de uma região para outra do Brasil, utilizando mulas e gado como meio de transporte. O tropeirismo ocorreu a partir do século XVIII até início do século XX tornando-se uma importante atividade econômica no Brasil. As tropas percorriam longas distâncias, levando animais e produtos para a venda, no caso o transporte e a comercialização de mulas e gado da região sul para sudeste. Assim, esta atividade econômica é associada à formação de diferentes cidades, por onde passavam e pousavam os tropeiros, nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo até a cidade de Sorocaba, onde ocorria o comércio destes animais, posteriormente levados a Minas Gerais, a fim de abastecer a demanda por alimentos e animais para o transporte de cargas nas regiões de minério da região. O tropeirismo deixou marcas na cultura alimentar e rural do centro-sul, com presença, ainda hoje, na cultura caipira (sudeste) e na gaúcha (sul).

A cultura tropeira na cultura gaúcha em especial para a viola pode ser observada na representação da capa do disco do Grupo Viola Gaúcha⁴³ de nome *No Costado da Tropeiro*, o qual reproduz um tropeiro carregando uma viola. Ainda na parte interna do CD, o Grupo agradece “aos Tropeiros, que trouxeram em seus costados a viola, hoje resgatada na música do sul”.

43. A capa do CD do Grupo Viola Gaúcha é a reprodução da pintura do artista Mauro Vila Real, Sapiranga – RS, 2012. Disponível em <<http://maurovilareal.blogspot.com/search/label/Grupo%20de%20Viola%20Ga%C3%Bacha>>. Acesso em 01/10/19.

Figura 6 - Capa do CD Grupo Viola Gaucha - 2012



Fonte: Arquivo da Pesquisa.

Aproximando-se dos autores gaúchos encontra-se o clássico livro *Assumptos do Rio Grande do Sul* de Cezimbra Jacques (1979), no qual o autor apresenta o uso da viola no fandango e as qualidades do violeiro Zeferino Rascada:

Cada uma dança do fandango tinha duas músicas correspondentes: uma que seria para dançar-se e outra para cantar-se nos pequenos intervalos [...]. As diferentes peças eram tocadas na viola, da qual haviam tão bons tocadores que tiravam notas das diversas cordas desse instrumento imitando choros, suspiros e gemidos; [...] destacava-se um célebre Zeferino Rascada (JACQUES, 1979 [1883], p. 75).

O mesmo autor ainda completa uma outra passagem sobre o mesmo violeiro e suas façanhas a viola:

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

Aqui temos uma dúvida pois, Paixão Côrtes (2004) apresenta este mesmo violeiro e história, com o nome de Vitorino Rascada. Segundo o autor a prática de arrebentar as cordas da viola não seria privilégio de quem tocava em palácio, pois do cancionero galponeiro gaúcho, são conhecidas estas quadras (CÔRTEZ, 2004, p. 7):

Duas, cinco oito, dez cordas
 Rebento desta viola
 E continuo Tocando
 Com o mesmo jeito pachola (CÔRTEZ, 2004 p. 7).

Guilhermino César (2006, p. 63) em seu livro *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, menciona a presença de violeiros e cantadores no estado. A partir do próprio Cezimbra Jaques, além de Zeferino Rascada, apresenta outros violeiros: “Em São Jerônimo, notabilizou-se Bernardino Felix; em Upamarotim, Silverio Cardoso; em Uruguaiana, Fidelis Martins”.

Tais relatos associam a possibilidade do uso do instrumento na província riograndense na passagem do século XIX para o século XX. Mais adiante Cezimbra Jaques menciona o abandono ou substituição da viola por outros instrumentos musicais, provavelmente introduzidos na região pelos imigrantes europeus, em meados do século XIX, associando ainda este período ao início do processo de modernização, ao qual se propunha as políticas públicas nacionais do período. Segundo Jacques:

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

César (2006) também colabora com a passagem da viola para a gaita, ao citar autores com Augusto Meyer (1951) e Graciano Azambuja (1896):

Augusto Meyer atribui a mudança a dois fatores: “influência crescente da imigração e do comércio urbano”. Mas o recuo do instrumento vem já de fins do século passado, conforme Graciano Azambuja (citado pelo mesmo autor) em 1896: “A viola, a nossa chorosa viola, ao som da qual a poesia popular progredia, se não morreu de todo, agoniza, enquanto a gaita alemã *farreia [grifos original]*, nos bailes, que a seu turno mataram o fandango gracioso, no qual o espírito dos versos sobrepuja a maestria coreográfica (CÉSAR, 2006, p. 63).

Segundo o relato dos autores, surgem indícios do que pode ter levado ao desuso do instrumento na Província do Rio Grande do Sul, como a entrada de outros instrumentos, no caso a gaita, pelos imigrantes europeus. Vale mencionar

ainda que o violão se disseminava pelo país e junto a isso a má qualidade das cordas, as quais eram usadas pelos demais cordofônicos existentes no período.

Mesmo com o possível abandono e/ou substituição da viola no Rio Grande do Sul, Corrêa (2014) apresenta ainda a nota explicativa do Anuário de Graciano de Azambuja para 1903, a qual a viola é mencionada como instrumento acompanhador do canto gaúcho e a maneira como era tocada na época:

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

Corrêa (2014) ainda destaca as primeiras gravações de viola pela indústria fonográfica realizadas em 1913. Segundo o autor na lista de gravações dos Discos Rio-grandense das Casas Hartlieb & Irmão, aparecem quatro discos do violeiro gaúcho Joaquim Lopes, à época com 72 anos, cantando canções provenientes das marcas (gêneros rítmicos) do fandango, como: *O Monarca*, *A Tirana*⁴⁴, *O Dandão e Maruca*, *Olhai*⁴⁵ (CORREA, 2014).

O autor faz uma breve análise sobre as gravações disponibilizadas no Instituto Moreira Salles. Ao discorrer sobre as composições gravadas, o autor tem a impressão que o instrumento utilizado na gravação seja uma viola de fandango, construída e tocada especificamente no litoral sul do país⁴⁶. Ao analisar as canções, *A Tirana* e *O Dandão* o autor afirma serem marcas de fandango pela divisão rítmica característica do gênero e também pelo soar da batida dos dedos no tampo do instrumento. Corrêa complementa as análises ao apresentar o registro das fichas de apresentação do Instituto⁴⁷, identificadas como chula, o que segundo o autor reforça sua tese de serem ritmos de fandango do litoral sul do país. Para finalizar, o autor

44. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2275>. Acesso em: 8/02/17.

45. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2276>. Acesso em: 8/02/17

46. Região influenciada pela cultura açoriana. Para saber mais vide: site o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)/ Fandango Caiçara disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83/>> acesso em 9/02/17. No livro *Tocadores: homem terra, música e cordas* (MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002).

47. *O Monarca* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.761 - 1913 - (um lado só); *A Tirana* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.762 - 1913 - (um lado só); *O Dandão* - Canção, Joaquim Lopes, Odeon Amarelo 120.763 - 1913 - (um lado só); *Maruca, Olhai* - Canção Gaúcha, Joaquim Lopes (aos 72 anos de idade), Odeon Amarelo 120.764 - 1913 - (um lado só) (VEDANA, 2006, p. 38 *apud* CORRÊA, 2014, p. 112).

argumenta que a má qualidade das gravações dificulta a identificação do tipo de viola tocada por Joaquim Lopes, podendo ser esta viola de cinco ordens, mas não teria precisão sobre qual afinação e o tipo de cordas utilizadas (arame ou tripa). Contudo, para colaborar com sua hipótese, destaca uma outra gravação do mesmo selo, no ano seguinte, 1914, a qual o acompanhamento é realizado com viola, violão e cavaquinho⁴⁸. A partir destes dados compreende-se que o nome viola não seria sinônimo de violão (CORRÊA, 2014, p. 111). Tais gravações seriam as primeiras gravações de viola pela indústria fonográfica no Brasil, quinze anos antes dos registros considerados pioneiros por Cornélio Pires, em 1929, com violeiros caipiras do interior do estado de São Paulo (CORRÊA, 2014, p. 110).

Roberto Corrêa (2014), em contato com o pesquisador Paixão Côrtes, teve a oportunidade de ver uma viola provavelmente do final do século XIX, recolhida pelo pesquisador, porém não apresenta quando e onde o autor obteve o instrumento. Ao analisar o instrumento Corrêa identifica ser uma viola com doze cravelhas, pelas marcas das cordas na pestana superior, detecta que as ordens triplas eram distribuídas, como nas violas de Queluz⁴⁹, na quarta e quinta ordens (Corrêa, 2014, p. 35).

Valdir Verona mencionou em um de nossos encontros, sobre a existência de uma possível foto deste instrumento, enviada posteriormente, a qual apresentamos na Figura 7. A foto do instrumento está no livro *Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*, (CÔRTEES, 2004, p. 6), a qual aparece o pesquisador Paixão Côrtes junto com o fazendeiro João do Moirão (83 anos), com a seguinte legenda:

Raríssima e autêntica viola de 12 cordas, de artesanal feitura. Confeccionada no séc. XIX (com mais de cem anos) que integra nosso acervo documental. Na foto Paixão Côrtes com o fazendeiro João do Moirão (83 anos) quando preparava as cravelhas de sua viola, com que alimentou seus cantares e dançares no tempo de moço pelos campos de Vacaria e Bom Jesus (Pesquisa 1951) (CÔRTEES, 2004, p. 6).

48. *Lembrança do Morro Negro*, canto gaúcho. Zeca Vidal com gaita (Moysés Mondadori), violão, viola e cavaquinho. Disco Gaúcho 563 - 1914.

49. Queluz, cidade no interior de MG, onde eram fabricadas as violas, em meados do século XIX e início do século XX. Para saber mais sobre as violas de Queluz vide: disponível em: <<http://www.maxrosaguitars.com/acervo.php>> acesso em 13/03/17.

Figura 7 - Foto Paixão Côrtes, fazendeiro João do Moirão e a viola de 12 cordas (1951)



Raríssima e autêntica viola de 12 cordas, de artesanal feitura, confeccionada no século XIX (com mais de cem anos) que integra nosso acervo documental. Na foto Paixão Côrtes com o fazendeiro João do Moirão (83 anos) quando preparava as cravelhas de sua viola, com que alimentou seus cantares e danças no tempo de moço pelos campos de Vacaria e Bom Jesus (Pesquisa 1951).

Fonte: Côrtes, J. C. Paixão (2004). *Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*, p. 6

Neste mesmo livro há uma foto detalhada de uma “viola centenária”, segundo o autor, junto a outros instrumentos. Não podemos afirmar que a viola da Figura 7 é a mesma viola de João do Moirão.

Figura 8 - Foto Viola Centenário e outros instrumentos.



Famosa "gaita" marca Accordeon, fabricada pela Honner no último quartel do século XIX, na Alemanha e que pertenceu a nosso avô João Pedro Rodrigues D'Avila. Com ela, ele grava as festas campestres no Rincão do Serro Chato, sede de uma de suas estâncias em Livramento. Tal peça faz parte de nosso acervo particular; rabeça de 3 cravelhas; viola centenária e autêntica espora nazarena, esta que repinçou no chão bruto de fandangos antigualhos (foto Carlos Paixão Côrtes).

12

Fonte: Côrtes, J. C. Paixão. *Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*, 2004, p.12.

Não encontramos nas décadas seguintes ocorrência de registros fonográficos de viola dez de cordas gravadas no Rio Grande do Sul. O que vale destacar neste período é a relação próxima entre a música sertaneja e a música gaúcha. Sejam com letras sobre o cotidiano rural, aspectos como bravura e religiosidade do homem do campo e a humanização dos animais. na música sertaneja, o boi (SANT'ANNA. 2009, p. 352, 392) e na música gaúcha, o cavalo⁵⁰. Uma hipótese ainda a ser estudada sobre este período, é o contato entre músicos gaúchos e sertanejos, em especial nas gravadoras da época localizadas nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Quanto a esta hipótese, também a corroboram as turnês destes artistas em ambas as regiões e como compositores e instrumentistas de ambos os gêneros musicais se inspiraram mutuamente.

Esta aproximação é observada nos trajes das duplas sertanejas em meados do século XX, com lenço no pescoço, bombachas e botas. Como exemplo são as fotos das capas dos LPs *Na Beira da Tuia* (1959) da Tônico e Tinoco de 1959 (Figura 9) e a foto do primeiro LP da dupla Tião Carreiro e Pardinho de 1961, na qual os artistas vestem bombachas e botas.

Figura 9 - Capa do LP *Na Beira da Tuia*, Continental, 1959



Fonte: Site Recanto Caipira⁵¹

50. “Associado à força quase indômita do cavalo, companheiro por excelência do gaúcho campeiro, o humano funde-se imaginariamente com o animal, apropriando-se da figura mitológica do centauro, que cavalga pelo pampa” AGOSTINI, Agostinho Luís (2005, p. 37).

51. Disponível no site Recanto Caipira

<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tonico_tinoco/tonico_e_tinoco.html> Acesso em 04/10/19

Figura 10 - Foto da capa do LP *Rei do Gado* - Tião Carreiro e Pardinho, Chantecler – 1961



Fonte: Site Recanto Caipira⁵²

Devido o escopo da pesquisa não iremos nos estender nas relações entre a música sertaneja do sudeste, em especial paulista gravada em meados do século XX e a música gaúcha do mesmo período. Entretanto sinalizamos a possibilidade e necessidade de pesquisas que possam compreender as relações de aproximação, intersecção e inspiração entre os dois gêneros musicais.

Em foto apresentada por Valdir, publicada no Blog de Léo Ribeiro, dedicado a cultura gaúcha, apresenta-se um grupo musical da região de Vacaria, possivelmente das décadas de 50 ou 60 onde três músicos empunham seus instrumentos: um acordeon, um reco-reco e uma viola, na qual conseguimos identificar, ao ampliar a foto, as cinco ordens e o número de tarraxas, dez. Entretanto não podemos afirmar ser uma viola de dez cordas, porque a maneira como as cordas são dispostas no instrumento e o número de cordas utilizadas pelo músico pode variar. Mas podemos indicar a proximidade com a mesma.

52. Disponível no site Recanto Caipira
<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html>
Acesso em 04/10/19

Figura 11 - Grupo Musical Vacaria com viola de 10 cordas- décadas de 50-60



Fonte: Acervo Blog de Léo Ribeiro 2019⁵³.

Já no Rio Grande do Sul temos o compositor, violonista e ator José Mendes (1939 -1974), que obteve grande sucesso nas décadas de 60 e 70 quando grava algumas músicas com viola de dez cordas. Na música *Andarengo*⁵⁴ (José Mendes e Antônio Augusto Fagundes) que dá nome ao disco, há a presença explícita da viola. No ano seguinte, em 1970, grava o disco *Mocinho do Cinema Gaúcho* (1970), no qual a viola está presente na música de sua autoria *Gaúcho Aventureiro*⁵⁵ (José Mendes). Entretanto, José Mendes teve contato com artistas sertanejos quando, em 1962, decide gravar seu primeiro disco em São Paulo e, na cidade, entra em contato com os artistas: Pedro Bento, Zé da Estrada, Zilo Zalo, Palmeira, então diretor artístico da gravadora Continental e Biá⁵⁶. Na cidade de Esmeralda - RS, há um memorial sobre sua vida e obra, onde está exposta uma viola de dez cordas utilizada por José Mendes.

53. Link do blog de Léo Ribeiro Disponível no site:

<<https://blogdoleoribeiro.blogspot.com/2019/10/serrano-sim-senhor.html>> Acesso em 02/11/19

54. Música Andarengo disponível no YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=SzomhtbBHbY>> Acesso em 05/10/19.

55. Música Gaúcho Aventureiro (José Mendes) disponível no YouTube

<<https://www.youtube.com/watch?v=rwKLvvAetuQ>> Acesso em 05/10/19.

56. Informações disponíveis nos sites: <<http://dicionariompb.com.br/jose-mendes>> e

<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/jose_mendes/jose_mendes.html> Acesso em 05/10/19

Figura 12 - Viola de José Mendes – Memorial José Mendes – Esmeralda - RS



Fonte: internet⁵⁷

Em 1970 o pesquisador Paixão Côrtes lança pela gravadora Continental o LP *Paixão Côrtes*, no qual aparece na capa com trajes, e segundo o autor do Gaúcho Gaudério, segurando uma viola de 12 cordas (Figura 13). O disco apresenta duas músicas com viola, *Fandango* e *Tirana do Ombro*, caracterizadas no disco com danças. A primeira recolhida e adaptada por Côrtes, a segunda recolhida e adaptada por Côrtes e Mario Vieira. Não encontramos informações sobre quem gravou as violas e também se a viola da foto foi usada na gravação.

57. Disponível no site <<https://viajandocommarcosh.com/2018/04/04/memorial-do-cantor-jose-mendes-2/>> Acesso em 05/10/19.

Figura 13 - Foto LP *Paixão Côrtes Continental* 1970 - viola de 12 cordas



Fonte: fotos da internet⁵⁸

Também deste período Valdir Verona nos enviou registros fotográficos de populares portando violas ou instrumentos muito próximos de uma viola. A primeira com um grupo de pessoas fotografada pelo fotógrafo amador Paulo Andreis na região de Grota em Vila Oliva, distrito de Caxias do Sul. Segundo Valdir Verona a foto fornecida por uma antiga vizinha, seria de meados dos anos 70. O violeiro (no centro da Figura 14) é o Sr. Nazário Elias de Moura.

58. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1164377991-lp-paixao-cortes-hino-ao-rio-grande-continental-1970--_JM> Acesso em 10/10/2019

Figura 14 - Foto Violeiro Região da Grotta, Vila Oliva. Década de 70

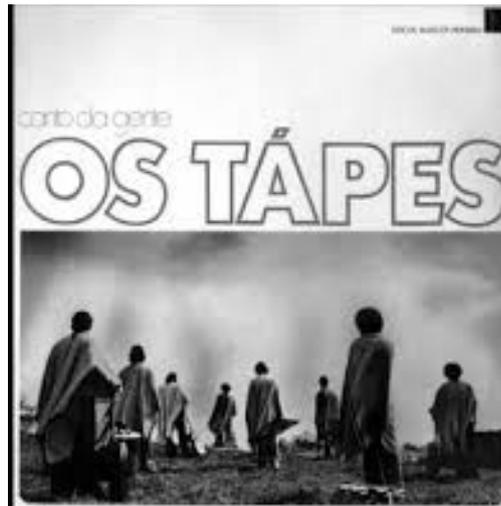


Fonte: Acervo pessoal pessoal Valdir Verona, 2019

Os próximos registros encontrados do uso da viola no Rio Grande do Sul, são do grupo vocal e instrumental Os Tápés. Criado em 1971, na cidade de mesmo nome no litoral gaúcho, o grupo realiza gravações para o selo Discos Marcus Pereira, com composições próprias sob influência da música regional gaúcha, popular, regional brasileira e latino americana (ROSA, 2016). Suas criações perpassam por milongas, lendas pampeanas e missioneiras, ritmos das danças tradicionais gaúchas como bugio, vanerão, trovas, cantigas do quicumbi, cantigas do maçambique, entre outros de quem dois de seus integrantes José Waldir S. Garcia e Acy Terres Vieira⁵⁹, utilizam a viola e outros instrumentos assim como o canto, para a criação de suas composições, interpretações e arranjos. O grupo, além das participações na série de quatro volumes para o mesmo selo intitulado Música Popular do Sul, gravou apenas três discos. Não encontramos, entretanto, imagens dos integrantes com a viola de dez cordas, apenas com violões.

59- Os Tápés – Dicionários Cravo Albim Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/os-tapes>> Acesso em: 21/02/2017

Figura 15 - Foto Capa do disco Os Tâpes, *Canto da Gente*, 1975



Fonte: Google fotos

Rosa (2016), em pesquisa realizada sobre o grupo Os Tâpes, apresenta passagem sobre o uso do instrumento pelo grupo, como instrumento de resistência da música popular gaúcha:

[Em] Não tá morto quem peleia (1980) versava sobre a resistência da música popular gaúcha...diante da música imposta pelo mercado...pelo mercado consumidor das grandes multinacionais do disco...nessa parte então, nós recolhemos uma série de gaiteiros e de músicos populares de todo o litoral do Rio Grande do Sul...onde se via que muitíssimas pessoas de idade resistiam...um pouco escondendo... meio clandestinamente suas gaitas... suas violas, mas muito das músicas compostas por eles sobreviveu a toda essa pressão. (Claudio, digitalização do show de 1981/1982, São Marcos, RS *apud* ROSA, 2016, p. 48).

Rosa acredita que o uso da viola de dez cordas, nessa e em outras canções do grupo, pode ser entendido como um marcador dos trânsitos sonoros, do qual Os Tâpes faziam uso junto a outros grupos e artistas, com os quais se identificaram e também os influenciaram (ROSA, 2016, p. 58).

O uso da viola como um caráter de resistência e resgate apresentado acima pode ser compreendido segundo o autor, como uma iniciativa de distanciamento da música tradicionalista gaúcha. Um exemplo disso seria o *pot-pourri* de danças gaúcha para o selo Marcus Pereira, onde o acordeom não está presente, quando em tais danças o instrumento é “central” (ROSA, 2016, p 110). O uso da viola nesta faixa, poderia ser ainda associado ao texto de Cezimbra Jacques (1979 [1912], p. 47) sobre o desuso da viola e a inserção do acordeom na música gaúcha.

Em busca bibliográfica sobre as manifestações populares gaúchas, encontramos no livro *Folia do Divino* de Paixão Côrtes (1983) uma fotografia onde o autor registra Devotos do Divino, durante o levantamento do mastro (fincação do mastro), em 1981, na cidade de Criúva – RS, região serrana ao norte do estado (Figura 16). Observa-se na foto dois dos foliões, em trajes típicos gaúchos, empunhando violas de dez cordas, ambas aparentemente de produção industrial, à época, possivelmente, seriam das marcas, Del Vecchio, Gianinni ou Violas Xadrez. Destacamos ainda, a maneira como os instrumentos são acomodados ao corpo, com finos cordões presos próximos ao cravelhal e na parte inferior do instrumento, o que remete a músicos populares, com os quais, possivelmente, o ensino ocorreu de maneira informal. No registro é possível ver uma caixa clara (canto esquerdo) e outro instrumentista de cordas, porém não é possível visualizar se seria um violão ou uma viola.

Figura 16 - Folia do Divino, Criúva – RS, 1981.



Fonte: CÔRTEES,1983. p. 38)

Em 1981 ocorre o 1º Festival de Música Sertaneja de Alvorada – RS, cidade da grande Porto Alegre. Realizado pelo Programa Canta Sertão da TV Band – RS, apresentado por Beijamin e Rosinha. Enviamos diversos e-mails e telefonemas para a emissora, entretanto não tivemos retorno.

Figura 17 - Capa e contra capa LP Festival Música Sertaneja de Alvorada/RS - 1981



LADO A		TEMPO
BENJAMIM E ROSINHA		
1	— CORAÇÃO IGUAL AO TEU	3'30"
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	
2	— AMOR IMIGRANTE	3'04"
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	
3	— AMARGA DOR	2'48"
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	
4	— DÚVIDAS DE AMOR	3'33
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	
5	— TUA AUSÊNCIA	3'30"
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	
6	— GAUCHO MOÇO	3'03"
	Composição e Interpretação: Benjamin e Rosinha	19'28"
LADO B		TEMPO
FESTIVAL ALVORADA		
1	✕ ALTO DA COLINA	3'12"
	autores: Benjamin e Maximo Rute Cosque	
	intérpretes: Florestina e Folgazão	
2	— NÃO CONHECI MAMÃE	4'00"
	autor: Ailton Ferreira da Silva	
	intérpretes: Ailton Ferreira e Zé Pinheiro	
3	— NAS CURVAS DA SIMPATIA	3'19"
	autores: Nestor Abel dos Santos Silveira e Alceu Drostes Alves	
	intérpretes: Saira e Sabiá	
4	— HOMEM DA ROÇA	3'49"
	autor: Carlos Ritter	
	intérpretes: Trio Alvorada, Carlos, Alice e Alfredo Ritter	
5	✕ CARREANDO UM SONHO	2'36"
	autores: Candido P. da Rosa e Inês da Rosa	
	intérpretes: Tião Xavante e Zé do Campo	
6	✕✕ CABOCCO BRASILEIRO	2'45"
	autores: Benjamin e Almericio Luciano Rosso	19'38"
	intérpretes: Tião Xavante e Zé do Campo	

FICHA TÉCNICA:
 PRODUTOR FONOGRAFICO: ANHEMBÍ GRAV. EDIT. PROM. PUBL. IND. E COM. LTDA.
 DIREÇÃO GERAL: OSCAR MARTINS
 PRODUÇÃO: ALZIRO DE CASTILHOS (PINGO)
 SUPERVISÃO GERAL: FERNANDO MARTINS
 TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: ALFEU
 MIXAGEM: ALFEU E FRANCISCO DE CASTILHOS
 ACORDEON: ALBINO MANIQUE
 VIOLÕES: JORGE FAGUNDES E OSCAR SOARES
 BAIXO E CAVACO: FRANCISCO DE CASTILHOS
 GRAVADO EM 8 CANAIS NOS ESTÚDIOS EGER - PORTO ALEGRE RS

Fonte: Arquivo da pesquisa

O disco apresenta dezesseis faixas, seis no lado A, composições e interpretações de Benjamin e Rosinha (Figura 17, superior direito), apresentadores do programa. No lado B, as demais faixas são com composições e interpretações de convidados, entre eles, está Tião Xavante, (colaborador desta pesquisa) com seu parceiro na época, Zé do Campo (inferior direito) que interpretam duas faixas a primeira *Carreando um Sonho*⁶⁰ (composição de Candido P. da Rosa e Inês da Rosa) e *Caboclo Brasileiro*⁶¹ (composição Benjamin e Almericio Luciano Rosso). As duas músicas possuem características marcantes da música sertaneja. *Carreando um Sonho*, uma toada rápida, descreve uma carreta (carro de boi) abandonada pelo tempo, quando no passado era importante. Perde o valor com o progresso da cidade grande, faz referência ao pai carreiro, um homem rude que realizou seu trabalho com honra e amor. *Caboclo Brasileiro* com inspiração na dupla Tião Carreiro e Pardinho, é um Cururu (ritmo da música sertaneja), e trata de um caboclo que

60. Gravação de Carreando um Sonho. Disponível no *YouTube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=xRQt7wyvBNI>> acesso em 27/02/2019.

61. Gravação de Caboclo Brasileiro. Disponível no *YouTube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9JLxNVle7c>> acesso em 27/02/2019.

construiu uma casa na beira de uma cascata, utilizando-se de materiais da própria natureza como taquara e palhas secas e o próprio chão batido. A letra argumenta que, neste local, o caboclo não encontra tristeza, pois canta e toca modas sertanejas.

Sr. Roque – Tião Xavante - inaugura em 1983 o Centro Cultural dos Violeiros de Gravataí, com a finalidade de reunir violeiros da cidade e da região para tocaram músicas sertanejas e gaúchas, na viola, violão e/ou gaita. Segundo Tião Xavante, a prefeitura de Gravataí na época chegou a doar um terreno para a construção do clube, porém com a demora na construção o terreno foi invadido. O Clube teve outras sedes na cidade, até que ele resolveu fazer por conta própria em sua chácara, mesmo sob resistência de alguns colegas. O terreno, na época, situava-se afastado do centro da cidade, atualmente é um bairro residencial. A figura 18 traz uma imagem da inauguração da pedra fundamental para a construção da sede do Clube no terreno cedido pela Prefeitura de Gravataí. Na foto identificamos a bandeira do Clube com a sigla CCVG e Tião Xavante de terno cinza ao microfone:

Figura 18 - Pedra Inaugural - Clube cultural do violeiros de Gravataí - 1983



Fonte: Acervo pessoal Tião Xavante

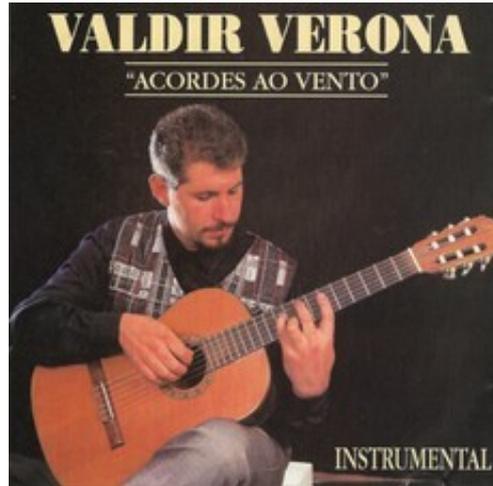
Apresentaremos maiores informações sobre o Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí, ao longo da pesquisa.

Com o apoio de Tião Xavante e demais violeiros da região, a Associação dos Violeiros de Cachoeirinha – RS, cidade vizinha a Gravataí é fundada em 1987, e permanece em atividade até hoje (2019).

Em 1990, músico e compositor João Chagas Leite, de Uruguaiana, lança o disco *Ave Sonora*⁶², no qual há a presença da viola de dez cordas, conforme é apresentado na contracapa do disco, a música é tocada pelo músico Oscar Alves Soares (Oscarzinho), instrumentista recorrente em gravações de diversos artistas da música regional gaúcha.

Valdir Verona lança pela gravadora Studio Master o LP *Acordes ao Vento* em 1995, um disco de interpretações de música clássicas ao violão e composições próprias. No álbum Valdir apresenta a música *Grotas*⁶³, um duo violão e viola de 10 cordas, cujos dois são gravados por Valdir. Em conversas informais com o músico, ele comentou que a música seria um estudo de harmonia e improvisação, e alguns trechos foram improvisados no momento da gravação.

Figura 19 - Capa do LP *Acordes ao Vento* - Valdir Verona, 1995



Fonte: Arquivo da pesquisa

Luiz Carlos Borges, um dos ícones da música gaúcha com mais de cinquenta anos de carreira e trinta e seis discos gravados, em seu disco *Campeiros 1* de 1999. grava, composição sua e Mauro Ferreira, a música *Montado nas Saudades*⁶⁴, com a

62. Ave Sonora de João Chagas Leite. Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTYa0WtKcBY>> Acesso em 06/10/2019

63. Música Grotas de Valdir Verona. Disponível em <<https://soundcloud.com/viola-sul-produ-es/07-grotas>> acesso em 07/10/19.

64. Música Montado na Saudades de Luiz Carlos Borges, CD *Campeiros 1* (1999). Disponível no YouTube em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y1gMEYYJ82M>>. Acesso em 08/10/19.

participação de Almir Sater, na voz e viola. Esta é a única música gravada com viola em toda a sua carreira.

Sobre a prática da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, atualmente um determinado grupo específico que merece atenção são as orquestras de viola caipira. Em levantamento para o mestrado e revisão dos dados para a atual pesquisa, identificamos duas orquestras de viola caipira no Rio Grande do Sul (PEDRO, 2013, p. 73): A Orquestra Gaúcha de Viola Caipira, fundada em 2002 na cidade de Sapiranga - RS e a Orquestra Sul Rio Grandense de Viola Caipira, fundada em 2009, na cidade de Araricá - RS. Ambos os grupos tiveram a colaboração direta do maestro Rui Torneze da Orquestra Paulistana de Viola Caipira (São Paulo - SP). Em depoimento ao pesquisador, em 2013, durante a realização do mestrado, o maestro relata que a formação da Orquestra Sul Rio Grandense, foi iniciativa de um grupo de indivíduos, cujos integrantes gostariam de realizar um trabalho social aberto a população e crianças em situação de risco ou vulnerabilidade social, associado ao ensino e aprendizagem musical através da viola caipira. A Orquestra Sul Rio Grandense seria uma dissidência da Orquestra Gaúcha. Estes dois grupos reúnem ao todo aproximadamente noventa pessoas em torno da viola de dez cordas. Torneze relata, ainda, que no período (2013) frequentava, anualmente, a Orquestra Sul Rio Grandense, em caráter de manutenção, e que o regente da orquestra gaúcha também visitava anualmente a sede da orquestra paulistana. Ao analisar sites e vídeos das orquestras, nota-se que o repertório dos grupos perpassa pela música sertaneja de diferentes períodos do século XX e músicas do cancionero gaúcho e música popular gaúcha. A importância destes grupos em parcerias com as prefeituras colabora para o ensino e aprendizagem da viola de dez cordas nos municípios e região.

Sobre a modalidade viola no ENART, faz-se necessário apresentarmos a origem do encontro. O Encontro tem sua origem na década de 70, na parceria entre o Movimento Brasileiro de Alfabetização - MOBRAL⁶⁵, o MTG e o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore - IGTF⁶⁶. Esta relação, além de promover o combate ao analfabetismo no estado, procurava “divulgar a cultura como forma de elevar a autoestima da população e oportunizar o surgimento de novos valores artísticos⁶⁷.” A

65. O MOBRAL - Empenhava-se em combater o alto nível de analfabetismo no país.

66. Disponível em < www.igtf.rs.gov.br > Acesso em 18/04/17.

67. Informações retirada do site sobre o Histórico do ENART – Disponível em < <http://www.mtg.org.br/enart/332> >, Acesso em 18/04/17.

partir desta diretriz, criam o Festival Estadual de Arte Popular e Folclore, que se popularizou nos anos seguintes como Festival Estadual do Mobral. A ideia do festival era ser itinerante, realizado anualmente, sendo cada etapa final em uma cidade do estado. A primeira edição aconteceu em 1977, com a final realizada na cidade de Bento Gonçalves. Passando por diversas outras cidades nos anos subsequentes, até se fixar no ano de 1986, na cidade de Farroupilha, com o nome - Festival Gaúcho de Arte e Tradição – FEGART. O festival se manteve nesta cidade até 1996, quando no ano seguinte passou a ser realizado na cidade de Santa Cruz do Sul. Em 1999, por questões jurídicas relacionadas a direitos de propriedade intelectual com relação ao nome do festival, passou a se chamar ENART, realizado desde então na cidade de Santa Cruz do Sul, onde, em 2018, foi realizada a 34ª edição do Encontro.

A partir da busca no *site* do ENART, foi possível localizar os vencedores finalistas de cada edição do Encontro desde sua primeira edição, em 1986⁶⁸. Ao analisar as listas disponíveis no *site*, foi possível identificar que a modalidade viola⁶⁹ foi introduzida em 1995, como modalidade de participação especial. No ano seguinte (1996) não houve a modalidade viola, ela retornou como participação especial de 1997 a 1999. No ano 2000 também não ocorre a modalidade viola e nos anos subsequentes de 2001 a 2003, retorna ao Encontro, com o indicativo nas listas, de participação e ou participação especial. De 2004 até a atualidade a modalidade viola se consolida no Encontro. Segundo Valdir Verona a modalidade viola careceu nas primeiras edições de participantes, nos anos que não houve modalidade viola foi devido a falta de participantes naquela edição e a categoria participação especial ocorre quando há apenas três participantes, segundo ele neste caso não há competição. Vale ressaltar também que a modalidade viola só ocorre na etapa final, os concorrentes são indicados pelos próprios CTGs para etapa final, isso ocorre devido ao pouco número de participantes nessa modalidade. Na Edição de 2016 eram seis (6) concorrentes para a modalidade viola na final, dos quais

68. Vencedores do Festival por edição. Disponível em <<http://www.mtg.org.br/enart/335>>. Acesso em 19/04/17

69. Segundo as Diretrizes Musicais de 2016, redigida pela Diretoria de Música – MTG. O instrumento viola pode ser de 10 ou 12 cordas de afinação livre conforme texto abaixo:

“Somente serão permitidos, nos concursos, quer sejam individuais ou coletivos, o uso dos seguintes instrumentos musicais: violão, *viola (10 ou 12 cordas)*, viola de arco, violino, rabeca, gaitas, bandoneon e pandeiro. [grifos do autor] A afinação utilizada para os instrumentos é livre. A finalidade do instrumento será harmônica e melódica. (p.2)”.

compareceram quatro. No ano de 2017 eram cinco (5) finalista e todos compareceram. Em 2018 foram dois finalistas⁷⁰.

A partir do levantamento histórico bibliográfico sobre a presença da viola de dez cordas em terras gaúchas, concluímos que há a presença da viola de dez cordas ou instrumentos semelhantes à viola no Rio Grande do Sul, porém, os dados encontrados contém lacunas históricas. Neste sentido não é possível traçar uma trajetória linear do uso e prática do instrumento no estado. Sugerimos a necessidade de mais pesquisas sobre a presença do instrumento no estado e suas relações com a música gaúcha do passado e atual. Pesquisas futuras poderão sanar tais lacunas e colaborar para uma melhor compreensão da prática do instrumento em terras gaúchas ao longo do tempo.

Outros aspectos históricos da viola no Rio Grande do Sul serão apresentados ao longo do texto, implícitos e ou explícitos nos depoimentos dos colaboradores.

70. Disponível em <http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/VENCEDORES%20ENART%202018%20%28correto%29%281%29.doc>> Acesso em 09/10/2019

5 - APRENDIZAGENS MUSICAIS - APRENDIZAGENS DA VIOLA.

Este capítulo descreve como os entrevistados tiveram contato com a música de viola e com o instrumento. Para isso, serão analisados trechos das entrevistas, em que os entrevistados depõem sobre estes momentos. O capítulo está dividido em três partes. A primeira versa sobre o contato dos colaboradores com a viola de dez cordas e sua música. Ao rememorarem estes momentos guardados em suas memórias musical e social, associadas à viola de dez cordas, compreendemos, pois, que estão vinculados ao contato presencial com o instrumento, entendido o contato direto com o instrumento, através de familiares e/ou pessoas próximas que tocam, bem como das mídias, rádios, televisão, disco e o contato familiar que perpassa os anteriores. Na segunda parte intitulada “Por que tocar viola”, os entrevistados descrevem como tiveram contato com o instrumento e que motivos os levaram a tocar. A última parte aborda as aprendizagens musicais anteriores à aprendizagem da viola de dez cordas pelos entrevistados. Para isso, discorreremos sobre os seus primeiros aprendizados músico-instrumentais e a sequência destes aprendizados antes do contato com a viola.

5.1 - Formas de contato com a viola de dez cordas e sua música

Os violeiros gaúchos entrevistados possuem diferentes idades, distintos aspectos socioeconômicos e estabelecem contato com a música de viola de dez cordas/caipira e o instrumento de forma diversificada. Porém, todos relataram contato com a música de viola na infância e/ou adolescência. Vale chamar atenção para o fato de que este período está associado aos contextos sociais e meios de acesso a bens materiais e de consumo, aos quais podiam aceder os colaboradores e seus familiares.

A partir dos relatos dos colaboradores identificamos diferentes formas de contato com a música de viola e o instrumento. São elas: presencial, midiática e familiar. Este contato não ocorre apenas por uma dessas formas, mas por mais de

uma e/ou as três formas concomitantemente. Apresentamos a seguir, detalhadamente, as formas de contato com a música de viola e o instrumento.

5.1.1 - Presencial

A forma presencial é compreendida quando os colaboradores tiveram contato com pessoas que tocavam o instrumento, sejam membros da família, amigos, conhecidos e outros. Mario Tressoldi relata que o seu primeiro contato com a viola de dez cordas foi na infância, por intermédio de um amigo da família:

Eu conheci a viola pelo Sr Jorge, lá de Capão da Canoa [RS], quando eu era pequenininho. [Ele] era compadre do meu pai. Meu pai tocava violão... e eu gostava de ir na casa do Jorge, porque eu gostava de ouvir ele tocando viola. Apesar de gostar de ouvir meu pai tocando. Mas eu gostava era de ouvir o Jorge tocando a viola dele. E aí depois eu comecei a tocar... (M., p.16)

Mario relata que seu pai ouvia e tocava no violão “basicamente mais o sertanejo. O gaúcho... basicamente era Teixeira⁷¹. [...] Era mais Tonico e Tinoco⁷², Tião Carreiro e Pardinho⁷³ (M., p. 3)”. Conta ainda que acompanhava o pai nos momentos de serenatas que fazia com o Sr. Jorge e amigos.

71. Victor Mateus Teixeira (1927 – 1985). Cantor, compositor e ator gaúcho, com nome artístico de Teixeira. Obteve grande sucesso entre as décadas de 60 e 70. Gravou mais de 60 discos e possui cerca de 700 composições. Está entre os artistas de maior vendagem de discos no Brasil. É considerado um ícone da música tradicional gaúcha. disponível em <<http://dicionariompb.com.br/teixeirinha/dados-artisticos>> e <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Teixeirinha>>. Acesso em 13/09/19

72. João Salvador Perez, Tonico (1917 – 1994), José Salvador Perez, Tinoco (1920 – 2012), Foi uma das mais importantes duplas sertanejas, com grande vendagem de disco e sucesso ao longo de 60 anos de carreira. São considerados ícones da música sertaneja do séc.XX. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco>> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonico_%26_Tinoco>. Acesso em 13/09/19.

73. José Dias Nunes, Tião Carreiro (1934 – 1993) e Antonio Henrique de Lima, Pardinho (1932 – 2001). Ambos cantores e compositores, formaram a dupla de 1954 a 1978, se separaram e retornaram entre 1981 a 1993. É considerada a principal dupla da música sertaneja e a que mais inspirou outros artistas à cantarem ao seu estilo. Gravaram aproximadamente 30 LPs, todos remasterizados em CDs. Tião Carreiro junto a Lorival dos Santos são considerados como os criadores do ritmo pagode de viola, ritmo da música sertaneja, o qual trataremos posteriormente em maiores detalhes. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro-e-pardinho>> e em <<http://tiaocarreiro.com.br/biografia/>>. Acesso em 13/09/19.

Já Valdir Verona relata situação semelhante do seu contato com a viola na infância, ao assistir aos Ternos de Reis⁷⁴ que aconteciam na região da Serra Gaúcha, na zona rural das cidades de Gramado e Canela:

V – [O contato] Com a música da viola, é na infância ainda, vendo o pessoal dos Ternos de Reis na região. Eu nasci mais perto de Gramado e Canela. Lá em... Gramado e Canela acontece Terno de Reis...

R – Era área rural ou não?

V- Era área rural! Interior de Caxias [do Sul]... Mas isso só acontece nessa parte de Caxias, pela proximidade com Canela e Gramado, o pessoal tinha os familiares dos dois lados do rio [Caí]. Caxias não tem muito esse histórico, é mais a parte do interior.(V., p. 2)

5.1.2 - Midiático

Outra forma de contato com a música de viola e o instrumento ocorre através das mídias. Compreendemos este tipo de contato quando os colaboradores tomam contato com a música de viola e o instrumento por meio das diferentes mídias⁷⁵ a que tinham acesso.

Apresentaremos a seguir nossa compreensão do termo e como se apresenta nas falas dos entrevistados.

Como os colaboradores possuem faixas etárias diversas, vale ressaltar que o contato com as mídias, seus formatos e meios de reprodução, também são diversos e estão diretamente ligados ao desenvolvimento tecnológico das últimas décadas. Conseqüentemente, as relações de consumo e de apropriação dos colaboradores com as mídias são diversificadas.

Ao narrarem suas experiências de contato com a música de viola e sua sonoridade, os violeiros mencionam diversas mídias: programas de televisão e de

74. Terno de Reis como é conhecido no sul do país, é uma manifestação cultural religiosa com base no catolicismo popular. Nela, um grupo de populares, entre eles músicos tocadores, visitam as casas dos devotos e anunciam cantando, o nascimento de Jesus, durante o período natalino. O grupo arrecada doativos para a festa de Santo Reis, comemorada no dia 6 de janeiro, data quando os três reis magos: Baltazar, Belchior e Gaspar, encontraram o menino Jesus. Largamente difundida em outras regiões do país com os nomes de Folia de Reis, Reizados, com diversas formações instrumentais, organizacionais e teatrais.

75. Mídias: “Conjuntos dos meios de comunicação (jornais, revistas, rádios, televisão, etc) para atingir o público. (AMORA, 1998)” complementado por Jusamara Souza (2009): “[...] quando falamos de mídia, reportamo-nos a aparelhos técnicos com dispositivos para armazenar, reproduzir ou transmitir conteúdos e informações. Porém é necessário lembrar que cada mídia possui locais específicos onde é utilizada e que necessidades sociais responde.” (Souza, 2009, p.9).

rádio⁷⁶, discos (LPs de 78 e 33 rpm, CDs e DVDs), de diversos artistas de diferentes gêneros musicais que utilizam a viola em seus trabalhos. Tais artistas não o são necessariamente do gênero sertanejo, o qual historicamente é reconhecido pelo uso do instrumento. Os violeiros citam ainda a internet, por meio de sites e redes sociais de violeiros e/ou com conteúdos sobre o instrumento.

Os colaboradores com maior idade, como a dupla Tião do Mato (68 anos) e Zé da Mata (78 anos) e o violeiro Tião Xavante (77anos), relatam que suas experiências se deram através do rádio, meio de comunicação predominante quando jovens, através do qual tiveram contato com artistas conhecidos do público em geral bem como com novos artistas lançados pelas gravadoras e disseminados pelas rádios do período, no caso das duplas sertanejas⁷⁷. Zé da Mata comenta esta relação: “Porque nós não tinha outra coisa... só tinha o rádio. E tu não via mais nada (TM/ZM; p. 4)”. Questionado como tomava contato com o repertório de músicas com viola, o mesmo afirma: “Tudo por rádio!” (TM/ZM, p. 5). Tião Xavante menciona quem eram os artistas do período “Tonico e Tinoco... [Raul] Torres & Florêncio e Nininho⁷⁸. Zé Fortuna & Pitangueira e Zé do Fole⁷⁹... as dupla daquela época, né! Tião Carreiro era muito pouco (X; p. 2)”.

Tião do Mato rememora o momento em que tomou gosto pela viola de dez cordas, associado ao contato com as duplas sertanejas do período através do rádio:

TM – Mas o primeiro rádio, que o pai comprou foi em [19]62. E aí começou aquelas músicas, Jacó e Jacozinho⁸⁰.

76. Transmitidos por emissoras gaúchas, de outros estados e/ou nacionais.

77. Não pretendo, neste momento, discutir questões associadas à sociologia da música, sobre a relação entre música sertaneja, indústria fonográfica e meios de comunicação em massa, pois foge do escopo da pesquisa. Para saber mais sugiro Martins (1975); Zan (1995); Caldas (1979), entre outros.

78. Raul Montes Torres, o Raul Torres (1906 – 1970), João Batista Pinto, o Florêncio (1910 - 1970) e Nininho, Sanfoneiro. Formaram um trio chamado na época Os Três Batutas do Sertão. Junto com João Pacífico, Raul Torres compôs grandes sucesso tais como: Cabocla Tereza(1944) Moda da mula preta (1945), entre outras. A dupla gravou cerca de 80 discos. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/torres-e-florencio>> consultado em 14/09/19.

79. Os irmãos José Fortuna, o Zé Fortuna (1923 - 1983), Euclides Fortuna, o Pitangueira (1928 - 2013), Antenor Vicente, o Zé do Fole (1931). Em 1947 Zé fortuna e Pitangueira formam trio com diferentes acordeonistas, até que em finais dos anos 50, encontram Zé do Folé, que passou a integrar o Trio “Os Marcanãs até a sua dissolução, em 1973. Ao longo dos anos 1950 e 1960, apresentaram-se nas principais rádios do Brasil. Gravaram cerca de 40 LPs e diversos discos em 78 rotações. O repertório do trio constituía-se, principalmente, de tangos, valsas, guarânias e canções humorísticas. A maior parte das gravações do trio eram composições dos irmãos José Fortuna e Pitangueira. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-fortuna-pitangueira-e-ze-do-fole>> acesso em 14/09/19.

80. Antonio Jacob, Jacó (1942 – 1981) e Amado Jacob, Jacozinho (1944 – 2001). Fizeram bastante sucesso nas décadas de 60 e 70. Foi a dupla que mais inspirou Chitãozinho e Xororó, que eram seus fãs. Gravaram cerca de 200 músicas. Disponível em<<http://dicionariompb.com.br/jaco-e-jacozinho>> acesso em 14/09/19

ZM – Tonico e Tinoco

TM – Zé Carreiro e Carreirinho⁸¹, o Zé Batuta e o Batutinha⁸², tinha aquelas violas bem tocadas, mas aí eu me apaixonei pela viola (TM/ZM., p.5).

Complementa versando sobre como as rádios gaúchas da época colaboraram para sua formação musical e apreço pela viola:

Uma [rádio] era ali em Farroupilha. Era Rádio Miriam. Eles recém tinham montado a rádio quando o pai comprou o rádio [aparelho]. E aí, então tinha aquelas músicas todas. Todos os dias aquelas músicas caipira e no sábado, tinha festival de pedido e dedicatória. Era só música caipira de viola, coisa assim... aí que eu me apaixonei pela viola (TM/ZM; p. 5).

Tião Xavante descreve ainda como seu grupo social da época se relacionava com as músicas transmitidas pelo rádio:

Até nois se reunia lá fora... Numa casa particular... Então as músicas que dava pra dançar... Tinha moda do Tonico e Tinoco, que não dava, né... moda de viola... Mas tinha moda que dava pra dançar, nós dançava. [Pergunto qual rádio era.] Rádio Progresso de Novo Hamburgo (X; p. 2).

Valdir Verona comenta também sobre sua experiência como ouvinte de rádio, outra forma de contato com a música de viola, além do relatado acima através dos Ternos de Reis:

[...] não tinha luz elétrica. À noite a gente sintonizava as rádios de São Paulo, na época a Record e a Nacional... Os programas *Linha Sertaneja Classe A* e Edgar de Souza⁸³, na Globo [São Paulo] [...] Não tinha TV ... mas eu lembro de algumas duplas o próprio Tião Carreiro, Lui e Leo⁸⁴... que eram as duplas mais tradicionais (V; p. 1).

81. Adalto Ezequiel, o Carreirinho 1921 - 2009 e Lúcio Rodrigues - Zé Carreiro 1922 – 1970). Iniciaram a dupla em 1950, mantiveram-se juntos por 12 anos e gravaram 110 discos em 78 rpm e quatro LPs. Considerada a maior dupla de Moda de viola (canto duetado acompanhado ou não a viola que aparece momentaneamente, apenas para manter a afinação dos cantores). São autores de músicas clássicas do repertório sertanejo entre elas "Canoeiro" de Zé Carreiro, e "Ferreirinha", de Carreirinho. Ambas do disco de estreia de 1950. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-carreiro-e-carreirinho>> acesso em 14/09/19

82. José da Silva Martins, Zé Batuta (1930) e João Leme Teixeira, Batutinha (s. d. - 1994). A dupla formou-se em meados dos anos 1960. A composição de maior sucesso de Zé Batuta foi "Abre a porta Mariquinha", gravada inicialmente por Zé do Rancho e Mariazinha, e em 1994 regravada por Sandy e Júnior. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-batuta-e-batutinha>> acesso em 14/09/19

83. Edgar de Souza, radialista (1932 -2007) Apresentou por mais de vinte anos diariamente, pela Rádio Globo paulista, o Programa Edgar de Souza voltado para a divulgação da música sertaneja. No final da década de 1970 e início da década de 1980. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/edgar-de-souza/biografia>> acesso em 27/04/17

84. Os irmãos Lincoln Paulino da Costa, Liu (1934 — 2012) e Walter Paulino da Costa, Leo (1937 - 2019). São irmãos dos famosos Zico e Zeca, e primos de Vieira e Vieirinha. Uma das duplas com a carreira mais sólida da música sertaneja com 50 anos de carreira e mais de 50 discos lançados. Disponível em <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/liu_leu/liu_leu.html> acesso em 14/09/19

Angelo Primon relata que um dos contatos foi por meio do LP, *Instrumental 1*, de Almir Sater (1985) e revela o impacto que o disco lhe causou:

O Almir Sater eu ouvi quando eu tinha 17 anos, era um troço que me quebrou, eu comprei o disco... tenho o disco vinil... O *Instrumental*[1]... Até hoje... aquilo ali quebrou a minha cabeça lá naquela época, com 17 anos... (P; p. 21).

Outro contato com a viola, segundo Angelo Primon, seria por meio de programas televisivos: “televisão, primeiro! Que vinha através dos programas da TV Cultura, por exemplo: *Viola Minha Viola...* e *Empório Brasileiro*⁸⁵, antes do *Sr. Brasil*. [...] essa coisa da mídia aberta... (p. 2)”.

Os entrevistados mais jovens, por sua vez, destacam o contato com a sonoridade da viola de dez cordas e sua música através de outras mídias e suportes técnicos, diretamente associados ao desenvolvimento tecnológico do período. Rodrigo Ziliotto (24 anos) comenta como a gravação do músico Zoca Jüngs⁸⁶ de Farroupilha/ RS, o impressionou:

O Zoca ele teve uma música no CD do [Grupo] Canjerana⁸⁷, que ele gravou em viola. [...] Acho que é *Piazito* ou *Pia...* Não me lembro. Mas no caso ele gravou em viola e aquele som de viola, a primeira vez que eu ouvi esse som... Bah! (Z; p. 1).

João Andrei comenta sobre o seu primeiro contato visual com o instrumento:

Olha, inicialmente eu já ouvia [Músicas com viola] [...] E a molecada... o próprio Lyan [da Dupla Mayck e Lyan⁸⁸] foi o primeiro cara que eu parei⁸⁹.

85. O programa *Empório Brasileiro* foi apresentado por Rolando Boldrin, em 1984 na TV Bandeirantes, depois passou a se chamar *Empório Brasil* com o mesmo apresentador no SBT, em 1989.

86. Zoca Jüngs (1970), Guitarrista e violeiro. Formado pelo conservatório de Tatuí, desenvolve uma pesquisa sobre a improvisação com base na música gaúcha de raiz. Como professor atua na região dos vales e serra gaúcha (RS), com ênfase na música Brasileira. Integrante dos projetos Quinteto Canjerana e Zoca Jung Quarteto. Disponível em <<http://www.canjerana.com.br/#!/integrantes>> 10/09/2018

87. Quinteto Canjerana disponível em <<http://www.canjerana.com.br/#!/up>>. Acesso em 10/09/2018

88. Wilson José de Meira Junior (1989) Mayck, e Wylilian José Travagni de Meira (1991) Lyan. Dupla começo a fazer sucesso ainda crianças e impressionam o público e critica pela qualidade vocal e instrumental. Atualmente é considerada a dupla que transita com propriedade entre o sertanejo antigo e atual. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mayck_%26_Lyan> acesso em 14/09/19

89. João Andrey ao dizer: “[O] Primeiro cara que eu parei”. Compreendemos como: assistir e ouvir com atenção.

Eu vi o DVD deles... o primeiro DVD que eles gravaram. Então eu ali tive o primeiro contato visual (J; p.2).

Alison Fernandes nunca teve contato presencial com pessoas tocando viola, e argumenta que na sua cidade não há violeiros. Comenta que seu contato com a viola ocorreu por meio de artistas reconhecidos do grande público (Tião Carreiro e Almir Sater) através de discos (LPs/ CDs) e vídeos disponibilizados no *Youtube* (A; p.1).

Além do contato com a música de viola e o instrumento, através das mídias, os colaboradores mencionam a importância de familiares que contribuíram com uma ou outra forma de contato.

5.1.3 - Familiar

Essa terceira forma de contato identificada é a “familiar”, por meio de familiares que apresentavam as músicas com viola, o instrumento e incentivavam os colaboradores a tocá-la.

Angelo comenta sobre uma “memória auditiva da infância”, através do pai de origem italiana: “volta e meia apareciam umas músicas com viola[...] Tião Carreiro e tal. Misturada com as coisas italianas [...] sulistas [...] e mexicanas também” (p. 2) e por parte de sua mãe, nascida na fronteira com a Argentina, Angelo conta: “[ela] gosta muito de milonga [...] bolero, tangos e essas coisas todas. Então, era isso que a gente ouvia, quando era na primeira infância (P; p. 2)”. Não fica claro em seu depoimento se tais músicas eram ouvidas através das emissoras de rádios da época, em discos existentes na casa ou ambas situações.

João Andrei também diz ter ouvido músicas de viola “em casa mesmo”, seu pai tinha “discos, fitas” e ele “ouvia junto...” (J; p. 2). Mario Tressoldi rememora: “lembro que o pai mais tocava [era a música] *Couro de Boi*⁹⁰ (M; p. 4)”. Revela, ainda, como seu pai colaborou para a sua formação musical e seu interesse pela música de viola:

90. A toada *Couro de Boi*, parceria de Palmeira e Teddy Vieira, foi lançada em 1954 por Palmeira e Biá e se tornou um grande sucesso. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/teddy-vieira/dados-artisticos>> Acesso em 24/09/2018.

Meu pai assim... quando eu era piá [criança], ele tocava em Osório [RS] com uma dupla... [...] Então tem essa coisa... A sonoridade da viola tá no ouvido desde sempre, porque o pai cantou música sertaneja (M; p.3).

Outros colaboradores relatam como familiares os incentivaram a tocar viola. Zé da Mata comenta: “Meu pai gostava de nos ver tocar e cantar. E nós ficava cantando, eu e meu irmão...” (TM/ZM; p. 4). Já João Andrei relembra quando sua mãe comentou sobre as aulas de viola de dez cordas oferecidas em uma cidade vizinha:

Comecei a prestar mais atenção no instrumento; já ouvia, tocava algumas músicas com meu pai. Mas só no violão, nunca tinha contato com o instrumento [viola de dez cordas]. Daí minha mãe falou: *olha tem um grupo de violas aqui em Arararica [RS]... Não quer aprender?* Eu disse: *olha... Não sei. Fiquei meio assim...* porque eu estava na minha zona de conforto do violão. Daí pensei: *olha, seria legal aprender algo novo* (J; p. 2).

E complementa como seu pai, com o conhecimento musical adquirido com o violão, contribuiu para seu primeiro contato com a afinação da viola de dez cordas:

Quando eu falei que queria tocar viola ele afinou um violão em Cebolão em Mi⁹¹ e disse: *oh, eu acho que é assim...* Deixou o mizão em cima. *Eu acho que mais ou menos assim...*[...] Porque eu comecei no violão, eu ia para a aula de viola caipira com o violão afinado em viola, porque eu não tinha viola ainda... E aí foi através dele ali. [...]. Afinou, deu o Mi certinho (J; p. 3).

Mario Tressoldi rememora quando seu pai, que era caminhoneiro, lhe presenteou com uma viola, quando ele tinha “uns 9, 10 anos”:

Eu não tocava nada ainda, né? Mas o pai foi lá em Porto Alegre... São Paulo, foi numa loja lá e comprou uma violinha Del Vecchio. Eu tinha paixão por aquela viola, toda espelhada... preta espelhada pra dentro... mais amarelo no meio. E foi aonde eu comecei a tocar violão e comecei a dar uns acordes na viola, aquela coisa (M; p.11).

De acordo com os relatos, é possível ver que, além das memórias associados ao contato com a música de viola, o gosto pela música de viola se formou nos integrantes dentro do âmbito familiar e também a partir do contato com as diferentes mídias e meios de comunicação que veiculavam artistas e conteúdos sobre o instrumento. Segundo Halbwachs (2006), o grupo familiar é o primeiro local onde se

91. Afinação Cebolão em Mi. 1 ° - Mi; 2 ° - Si ; 3 ° - Sol#; 4 ° - Mi ; 5 ° – Si.

constroem as memórias do indivíduo. Estas memórias ao serem ativadas 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. Ao relatarem seus contatos com as músicas de viola de dez cordas/caipira, seja por contato presencial, midiático e/ou familiares, estabelecem uma relação de apreço pela música, pelos artistas e pelo próprio instrumento. Assim, seus gostos musicais são formados por artistas da música sertaneja ou artistas que utilizam o instrumento em suas obras. Ou seja, a formação do gosto musical dos colaboradores é compreendida como formada “socialmente”. Segundo Viana (2014):

O gosto dos indivíduos é formado socialmente, mas como os indivíduos possuem uma singularidade psíquica (VIANA, 2011a; VIANA, 2013), uma história de vida única, então as chamadas idiosincrasias são elementos diferenciadores na constituição do gosto. No caso do gosto musical, deixando de lado as diferenças individuais, que existem, mas que não são coisas metafísicas, são elas mesmas produtos sociais, é possível entender a sua formação num nível mais geral, no caso dos grupos sociais (VIANA, 2014, p.1).

Conseqüentemente, a formação do gosto musical, associado à sonoridade da viola de dez cordas e sua música, irá colaborar para o interesse dos colaboradores em aprender viola de dez cordas em um período posterior de suas vidas. Conforme relata Angelo Primon:

Todas essas coisas que eu procuro fazer como músico, elas de uma forma ou de outra, fizeram parte como ouvinte em um momento da minha infância... da minha pré-adolescência, etc. E, a viola, ela tem exatamente isso (P; p. 6).

A memória sonora e musical associada ao instrumento que Angelo e demais entrevistados mencionam, seria um dos motivos para, posteriormente, se interessarem a aprender o instrumento.

Em seguida, apresentamos quando e como foi este contato e quais motivos colaboraram para aproximação e apropriação do instrumento pelos colaboradores.

5.2 - Porque tocar viola de dez cordas

5.2.1 - O contato com a viola de dez cordas

Pretendemos discorrer neste capítulo como os entrevistados se interessaram pela viola de dez cordas, associado às suas memórias sonoro-musicais e suas aprendizagens músico-instrumentais.

Os entrevistados comentam que além de suas memórias musicais e referências de artistas associadas ao instrumento, se interessam pela viola, ao verem outras pessoas tocarem o instrumento. Tião relata, ao ser questionado quando teve contato com a viola:

X - Eu tinha... doze...quatorze anos.... Primeiro foi pandeiro, depois foi violão e depois viola. Viola eu tinha... tô com 77 [anos] agora... Eu tinha uns dezesseis, quinze anos. Aí peguei dupla com um primo. Aí eu formei dupla primeiro com meu irmão, era gaita e violão. E aí tá tocando baile... naquele tempo sem aparelhagem!

R – Tudo no gogó?

X – É. (X; p.1)

[...]

X - Primeiro foi violão, o pai me deu um violão. Eu fui a Novo Hamburgo [RS] e comprei o violão com o meu cunhado. E eu tocava pandeiro. Mas tinha um neguinho que tocava com nois. E eu gostava muito de violão e viola e nós tocando. Eu cantando com meu irmão em baile e eu vendo ele sempre tocar (X; p. 1).

Tião do Mato também conta que seu contato com a viola ocorreu há pouco mais de trinta anos e comenta como e porque trocou o violão pela viola:

TM – Eu tocava violão, mas depois eu vi o cara tocando viola, gostei muito da viola, vendi o violão e comprei a viola.

R – E esse cara era da onde?

TM – Era músico, ele fazia parte de uma dupla.

R – Como ele chamava, você lembra?

TM – Os irmão Silveira⁹² (TM/ZM; p. 1).

92. A dupla Silveira e Silverinha da Serra Gaúcha foi mencionada pelos entrevistados Tião do Mato e Tião Xavante, entretanto não encontramos maiores informações a respeito da dupla. As buscas encontraram a dupla homônima do estado de Minas Gerais.

O desejo em aprender viola, para Zé da Mata, se aproxima do relato anterior, uma vez que ele já tocava violão quando se interessou pela viola e comenta como foi para adquirir uma viola:

ZM - Ele [não deu maiores detalhes de quem seria] tocava violão e viola pra caramba. Não sei onde ele aprendeu, era muito inteligente! Mas eu disse: *que coisa bacana a viola*. E passei a gostar da viola. Vou ter que achar uma dessas.

R – Foi logo na sequência do violão, então?

ZM – Sim! Daí eu fiquei com o violão e comprei uma viola. Aí apareceu um cara lá que tinha uma viola para vender... fui longe de bicicleta buscar a viola... E comprei a viola. Era boa a viola. Mas acabei, sei lá, estragando a viola. Aí eu fui servi [servir o Exército]. Aí comprei um violão lá no quartel. E o violãozinho era ruim também. E vim embora, mas aí eu quero é uma viola... Acabei comprando uma, fui a Santo Antônio da Patrulha, que tem umas violas lá. E comprei uma viola. Não queria nem saber se era boa ou ruim, mas comprei (TM/ZM; p. 2).

Angelo teve seu primeiro contato com a viola na adolescência, por intermédio de amigos que participavam de um grupo religioso de jovens, onde também havia a prática musical. Apareceu uma viola neste grupo e os amigos, desconhecendo o instrumento, deixaram com ele por um período. Vale chamar a atenção que os jovens do grupo religioso desconheciam e não tocavam a viola, diferente dos depoimentos anteriores quando os entrevistados tiveram contato com pessoas que tocavam o instrumento. Angelo conta como lidava com a viola no início já que seu conhecimento musical vinha do violão: “botei afinação do violão e começava a tocar [...] Eu chamava de violão... de dez cordas”, e conclui: “dessa primeira fase⁹³ o que eu tinha era... um instrumento alienígena na mão, a completa ignorância de não saber como afinar e uma memória auditiva” (p. 2). Naquele momento, por não ser seu o instrumento, teve que devolvê-lo precocemente.

No primeiro contato com a viola de dez cordas, os entrevistados mencionam como afinaram o instrumento. Rodrigo Ziliotto foi conhecer outras afinações para viola de dez cordas posteriormente, e descreve seu primeiro contato com o instrumento:

Z - Peguei a viola e fiz uma afinação, que o pessoal usa, que é a mesma de violão. A mesma afinação de violão, sem o mizão, de cima, da sexta corda... e me atraquei pra... suprir essa necessidade que eles tinham...

R - Que ano que era isso mais ou menos?

93. Angelo compreende seu processo de contato e aprendizado com a viola em três fase/ momentos. Apresentaremos a primeira fase e na sequência do trabalho as outras fase. As quais serão mencionadas as demais fases quando apresentadas.

Z – Isso aí, faz uns três anos (2014), faz três anos que eu... E há um ano então, eu passei a estudar entre aspas, a explorar a viola na afinação Cebolão em Mi! (Z; p. 1).

Para Valdir Verona: “1995 é o marco que eu pego e passo a tocar [viola]! (V. p.2). Explica que foi a partir da gravação de seu primeiro disco *Acordes ao Vento* (1995), composto de interpretações de obras do repertório do violão clássico e composições próprias, como comenta: “a viola é só em uma faixa, eu estava buscando uma sonoridade diferente” (p. 1). Neste propósito compôs a música *Grotas*, um duo de viola e violão com “a viola fazendo mais à frente... a linha melódica” (p. 2).

Seus processos associativos para compor a música *Grotas* na viola, perpassam sua formação no violão e repertório do “folclore sul-americano”:

[...] eu já tinha hábito de algumas composições do violão, de baixar um tom na sexta corda em Ré. Principalmente quando eu toco as músicas em Ré... Inclusive por conta do folclore sul-americano. Quando eu pego a primeira viola. Eu afino igual violão, natural. Mas a primeira música [...] surgiu em Sol, e a primeira coisa que eu fiz, intuitivamente foi baixar a quinta ordem para Sol⁹⁴, para aproveitar... Então ela ficou com aquele pedal solto o tempo todo, na música *Grotas* (V; p. 3).

Os três violeiros anteriores - Angelo, Rodrigo e Valdir - ao entrarem em contato com a viola de dez cordas, trazem aprendizagens do violão, assim, por processos associativos, afinam a viola com afinação de violão sem a sexta corda Mi grave. Esta forma de afinar a viola também ocorre em diversas regiões do Brasil, porém com outros nomes, tais como: natural, comum, goiano, paulista, oitavada, paraguaçu (CORRÊA, 2000, p. 34).

Mario Tressoldi comenta como o incentivo e o apoio do pai que lhe presenteou com uma viola ainda na infância (conforme apresentamos no capítulo 5.1.3 - Familiar) e também o contato com o Sr. Jorge, amigo da família que tocava viola, lhe favoreceu a aprendizagem dos primeiros acordes na viola junto ao seu aprendizado no violão:

Comecei a tocar violão e comecei a dar uns acordes na viola aquela coisa. Daí o Sr Jorge me passou isso: *Oh! isso daqui é Mi maior, isso daqui é Sí...* e o pai tentava fazer alguma coisa em casa não conseguia. Até porque ele não tinha tempo, ele viajava muito, né! Ele tentava fazer eu olhava ele fazendo. [...] Eu lembro... Essa viola está até hoje na casa no meu [pai] velho... Virou um... ela não tinha alma, né! [...] Mas era uma coisa que me

94. A afinação utilizada por Valdir neste momento seria: 1ª - Mi; 2ª – Si; 3º – Sol; 4ª - Ré; 5ª – Sol.

atraía... eu levava a viola lá, o Sr Jorge afinava... [...] Mas foi o primeiro contato que eu tive com a viola... coisa bem autêntica mesmo (M; p.11).

João Andrei também comenta da influência de terceiros que colaboraram para seu contato com a viola de dez cordas. Apesar de algum contato com a música de viola em casa, por influência familiar, seu contato físico com a viola aconteceu através do professor que ministrava oficinas de música em sua escola e era regente e professor na Orquestra Sul Riograndense de Viola Caipira (OSRGVC), do município de Ararica no Rio Grande do Sul:

A viola caipira eu conheci através do meu professor que dava aula aqui nesse mesmo grupo antes de mim, na cidade de Arararica. Ele começou... na própria escola mesmo, eu tive contato com o grupo. Ele trabalhava nas escolas fundamentais, tinha oficina de música... Aí ele nos acompanhava com a viola caipira. Aquilo ali me despertou atenção, porque até então eu tocava violão... a partir dos seis, isso foi com doze anos. E aí ele nos acompanhava no coral com a viola caipira, aquilo ali tava me chamando atenção. Então, eu tinha doze anos... e nesse mesmo mês eu ingressei na Orquestra de Viola Caipira de Ararica. O grupo começou lá, com a Orquestra Sul Riograndense de Viola Caipira. [...]. foi lá que eu tive o primeiro contato. (J, p.1) [...] Aí eu tive o contato e foi meio que... predestinado com a viola, com o professor que era da [Orquestra] Viola Caipira de Ararica. Fiquei curioso, pedi pra ele se podia pegar o instrumento... Eu lembro era de um luthier aqui de Cachoeirinha o Seu [Sr.] Hary. Ele faz umas violas bem macias... porque meus violões sempre foram, altos de tocar... E por ter contato com uma viola boa, um som bacana me despertou um grande interesse de aprender a tocar (J; p. 2).

Luciano, ao se interessar por aprender um instrumento musical para tocar com seus alunos, entra em contato com o mesmo professor de João Andrei:

Foi meu primeiro contato com uma viola! Esse professor esteve na minha casa e, ao invés de me dar aula de violão, me deu aula de viola, pra que eu pudesse, no futuro, fazer parte de uma orquestra de viola que tinha em Ararica, e eu começo a fazer aula com ele. (L. p.1) [...] Eu cheguei na viola por acaso! Caí de paraquedas na viola e me lambuzei! Que a viola é uma coisa que apaixonou a gente! (L; p.3).

Alison começou a tocar viola por iniciativa própria, questionado sobre como foi este processo, responde: "Foi agora [responde rápido] Faz uns dois anos... em 2015... Eu comprei a viola... e tive este primeiro contato com ela (A; p. 2).

5.2.2 - Motivos para tocar viola de dez cordas

A intenção deste item é compreender o que ou quais os motivos levaram os entrevistados a tocarem viola. Apresentaremos trechos de suas falas, as quais relatam essas motivações. Alison ao ser questionado sobre o que o levou a tocar viola, comenta:

O som! O som... é diferente. O desafio de aprender a tocar um instrumento novo, ainda mais a viola... um desafio também. Me instigou. Mais por isso! Por gostar, por achar bonito, achava bacana! (A; p. 2).

O desafio em aprender “um instrumento novo, ainda mais a viola” de dez cordas, mencionado por Alison, como sendo de difícil execução e domínio técnico é recorrente no universo musical. Tal ponto de vista pode ter sido colaborado durante séculos pela relação do instrumento com a cultura popular e a oralidade. E ainda outras crenças, tais como: a de que para ser violeiro ou nasce com o dom ou faz-se o pacto com o diabo para se tocar bem o instrumento; a transmissão oral que durante séculos manteve o instrumento na relação mestre-discípulo, em que cada mestre violeiro escolhia a quem iria transmitir seus conhecimentos. Os escassos materiais de estudos e métodos sobre a técnica do instrumento, a afinação aberta, o que dificultaria e/ou limitaria a execução de temas musicais realizados em outros instrumentos, em especial por conta da repetição de notas em oitavas diferentes. Essas são algumas hipóteses sobre o tema, existem outras, as quais compreendemos como construções sociais que perpassam o instrumento e que mereceriam investigações aprofundadas no futuro.

Alison também discorre sobre a sonoridade diferente da viola. Vale destacar que o entrevistado também toca violão. Comenta ainda, sobre o gostar do instrumento, achar bonito; adjetivações que aparecem nas falas de outros entrevistados como Tião do Mato, ao relatar que se apaixonou pelo instrumento, ao ouvir músicas com viola no rádio (TM/ZM; p. 6). E complementa:

O que me levou a pegar a viola, foi pelo som dela e também pra tocar. Eu tenho violão lá em casa. Depois que eu comprei a viola, não peguei mais o violão. Porque... o violão, não tem som, perto da viola, não tem! (TM/ ZM; p. 7).

Zé da Mata também argumenta sobre o gosto pelo som da viola associado ao rádio:

O que estimulou foi o gosto da gente pelo som da viola. O gosto pelo som da viola. Tu ouvia na rádio ali. Tonico e Tinoco tocava aquele som da viola. Liu e Léo, Zico e Zeca...⁹⁵ aquele som da viola lá. Que dava para notar a diferença do violão e da viola, naquela época. (TM/ZM ; p. 7)

Tião Xavante segue a mesma argumentação associada aos artistas que ouvia no rádio e à substituição da viola pelo violão. Expõem que o que o levou a tocar viola foi: “Tião Carreiro e Pardinho! Tonico e Tinoco, e gostava de ouvir viola! Até por sinal peguei a viola e larguei o violão pra tocar viola!” (X; p. 3).

João Andrei remete ao protagonismo da viola, às músicas que ouvia e ao desejo de tentar encontrar a sonoridade da viola nas músicas que tocava no violão.

Olha, eu acho que dentro das músicas que eu já ouvia, ela [a viola] tem um protagonismo muito grande, porque eu sempre escutei muita música do gênero mais caipira, mais raiz. Tentava buscar aquela sonoridade... E com a viola consegui buscar esse [som] que eu tentava fazer, mas não se assemelhava muito, então... todo o protagonismo que a viola tem com a música caipira, acho que foi isso mesmo (J; p. 2).

Mario teve contato com a viola ainda na infância e na adolescência, porém se dedicou ao estudo do violão a partir de 1995/96, e em seguida à viola em meados de 1999/ 2000, quando “começou a compor para viola e também para tocar com grupo de dança [tradicionais gaúchas] [...] Em 2002 a gente montou o Grupo Chão de Areia [GCA], que foi aonde eu me atirei mais de cabeça na viola” (M; p. 2). Discorre ainda que o seu gosto musical por artistas que utilizavam a viola de dez cordas vem da infância:

Sempre gostei muito de Almir Sater. Principalmente Almir Sater, Tião Carreiro a gente ouvia muito... Porque nas primeiras idas da gente para São Paulo e Minas era de carro, a gente não ia de avião. Então a gente ia escutando... (M; p. 6).

95. Antônio Bernardes Paulino da Costa, Zico (1931 – 2007) e Domingos Paulino da Costa, Zeca (1932 – 2013). São irmãos da dupla Liu e Léo e primos de Vieira e Vieirinha. Começaram a cantar ainda meninos e ao longo de mais de cinquenta anos de carreira gravaram 36 discos de 78 rpm, 38 LPs, 3 CDs de lançamento e vários CDs de coletânea. Suas músicas que mais fizeram sucesso são "A Caneta e a Enxada" e "Dona Jandira". Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/zico-e-zeca>> acesso em 14/09/19.

Esses artistas inspiraram o trabalho do Grupo chão de Areia (GCA), quando passaram a compor para grupos de danças gaúchas em CTGs, festivais de música, primeiramente no Rio Grande do Sul e, posteriormente, em outros estados:

Porque daí a gente começou a formar uma ideia de tocar nos festivais de São Paulo e Minas Gerais... Paraná. A gente começou a viajar para fora do estado para tocar, e as nossas músicas todas... com base a viola. Então nos tocamos no “Viola de Todos os Cantos”, Festival de Tatuí, Festival de Avaré... Festival Nacional da Canção... (M; p. 2).

Segundo Mario, por causas destas referências, as composições do GCA na época eram para violeiros tocarem e justifica seu retorno à viola:

E comecei a compor para festivais de música e foi aí que eu voltei para a viola. A gente começou a compor músicas para violeiro tocar. Como não tinha violeiro... Então vou ser o violeiro e vou estudar a viola pra tocar né?! A partir daí comecei a tocar viola para os grupos de dança... que também não tinha violeiro na época que tocava para os grupos de dança... (M; p. 1).

Necessidade semelhante à da relatada por Rodrigo Ziliotto, que identifica em um período anterior dos seus primeiros acordes na viola, a possibilidade do CTG que frequentava querer colocar a viola no grupo musical:

Cara, na real foi muito em função da necessidade, o primeiro contato com a viola, foi mais por uma necessidade. Porque tinha um CTG que eu tocava e queriam colocar a viola no grupo musical... E eu, na verdade, tinha comprado uma há muito tempo, de um colega. Até porque eu sabia que essa necessidade poderia surgir e quando surgiu... eu...[...] atraquei pra... suprir essa necessidade que eles tinham... (Z; p. 1).

Valdir Verona conta que o que lhe levou a tocar viola foi um processo natural, durante a gravação do seu primeiro disco. Quando sentiu a necessidade de criar algo novo, não tradicional e da “busca da própria identidade musical (V, p. 9)”. Acrescenta que a sonoridade da viola o fez lembrar da fase inicial, associada à memória de quando ouvia e assistia Ternos de Reis no interior de Caxias do Sul:

Cara, eu acho que foi natural, porque como eu vinha estudando bastante o violão e normalmente o material, o que mais tinha do violão eram aqueles métodos tradicionais, [...] E chegou um ponto que eu tava...é... havia uma necessidade, e, principalmente, quando eu passo a compor, a necessidade de criar algo, algo próprio, algo novo, mas que tenha, que seja mais... E a viola com aquela sonoridade me fez lembrar justamente essa fase inicial. Mas eu buscava fazer ela também de uma forma não tradicional. Eu estava

querendo criar algo novo. E com a viola eu consegui configurar melhor um trabalho que me representasse melhor! (V; p. 8)

Para Angelo, a viola chegou pelo meio profissional, pois já era músico profissional na época em que teve contato com o instrumento. Também por seu contato com a sonoridade do instrumento, associado à sua memória da infância e à sua inquietude e investigação musical:

Veio a partir dos meios profissionais, entende. As informações vieram a partir do meio profissional, porque já estava inserido e dentro desse prisma... Pela minha inquietude resolvi buscar esse instrumento... em função das coisas que eu ouvia antes lá na infância. Então esse tipo de coisa já... direcionou... para esse lado (P; p. 6).

Já Luciano traz como suas motivações iniciais se modificaram ao longo do processo de aprendizagem com a viola:

Eu queria tocar um instrumento para abrir um leque de opções nas aulas. No fim é engraçado falar isso! Toquei eu acho umas 8 vezes nas escolas, pra show nas escolas! Não toquei pra aluno nenhum [durante as aulas]! No fim fui pra Orquestra Sul Rio-Grandense, depois criamos a Orquestra Gaúcha [de Viola Caipira], depois montei o Grupo Viola Gaúcha e fomos mundo a fora tocando viola e cantando e pra aula, não usei droga nenhuma! (L, p.3).

Os motivos apresentados e identificados para os colaboradores tocarem a viola de dez cordas são diversos: desde o desafio da aprendizagem, o gosto pela sonoridade do instrumento, o apreço pelo trabalho de artistas que tocam e/ ou utilizam o instrumento em seus trabalhos, questões relacionadas a necessidades profissionais, quando na intenção de buscar uma identidade para seu trabalho profissional e pessoal associado às memórias da infância e adolescência.

Em seguida apresentamos como os colaboradores descreveram seu contato com a música e instrumentos musicais antes da viola.

Pretendemos discorrer neste capítulo como e de que forma os entrevistados começaram a aprender música e instrumentos musicais. Apresentaremos com base em seus depoimentos, como se deram os primeiros ensinamentos musicais e instrumentais, anteriores ao contato com a viola de dez cordas.

5.3 - Estudos musicais anteriores à viola

5.3.1 - Iniciação musical e instrumental

Os entrevistados são unânimes ao afirmarem que iniciaram sua formação musical e instrumental na infância e/ou pré adolescência. Alison Fernandez relata que seu aprendizado iniciou com instrumento de sopro aos 12 anos, (não especificou qual seria o instrumento de sopro) por meio de um programa da prefeitura de Júlio de Castilhos, no Rio Grande do Sul, cidade onde mora até hoje. Concomitante, ele se interessou também por violão, ao ter contato com o instrumento através de seu “instrutor de banda⁹⁶”. Porém, seu aprendizado no violão foi autodidata⁹⁷:

A – Primeiramente, eu tocava sopro e aí depois de uma data, eu comecei a ter interesse no violão, por ver meu instrutor de música... da banda tocar violão, que me deu aquela... *Bah! Legal tocar violão!* Mas aprendi sozinho também violão.

R - E o sopro você começou com que idade?

A - Bah! Eu tinha uns 12 [anos]

R - Pela escola?

A - Não pela prefeitura.

R - E o violão foi mais ou menos que época?

A - Foi mais ou menos por aí também. Tudo meio junto. (A; p. 1)

Mario também teve seu contato com instrumentos musicais na mesma faixa etária que Alison, entre 12 e 13 anos, porém com o acordeon, “nos ternos de reis” com seu pai. Porém, abandona o instrumento quando passa a tocar violão:

Meu primeiro instrumento foi o acordeon... Comecei a tocar acordeon, quando criança... ali pelos 12 ou 13 anos que eu saía nos ternos de reis com o meu pai. Mas também foi só aquele contato com a acordeon... um ano ali... um ano, um ano e meio, depois abandonei total... quando comecei a tocar violão mesmo. (M; p. 1)

96. Banda não sabemos ao certo se seria um Banda de Sopros (Metais), ou Banda: como conjunto musical.

97. Sobre Autodidatismo/ Autoaprendizagem trataremos em subcapítulo posterior.

Rodrigo, no momento da entrevista com 24 anos, tocava violão há 15 anos, iniciou sua formação musical aos nove, por influência do pai: “Comecei por conta do meu pai que era músico... Músico de churrasco, né? Tocava no final de semana, barzinho tal e comecei a acompanhar ele” (Z; p. 4).

Zé da Mata começou também nesta idade, porém no cavaquinho: “Olha eu comecei tinha 13 anos, comecei com cavaquinho. Eu via aquele coisinho e achei bonitinho, achei bacana, comecei lá, fazendo barulho” (TM/ZM; p. 2). Por sua vez, Tião Xavante nos explica como foi sua sequência de instrumentos que tocou antes de aprender a viola: “Eu tinha... doze... quatorze anos.... Primeiro foi pandeiro, depois foi violão e depois viola” (X; p. 1).

Chamou-nos a atenção a diversidade de instrumentos com os quais os entrevistados iniciaram seu contato musical. Compreendemos que esta diversidade de acesso a diversos instrumentos musicais, aos quais os entrevistados tiveram contato ainda na infância e pré-adolescência, está associada às relações sociais e econômicas que os entrevistados e suas famílias e/ou familiares tinham no período.

Porém, após este primeiro momento, é recorrente em seus depoimentos o contato subsequente com o violão, como conta Mario Tressoldi:

M – Em casa também! A primeira música que eu aprendi a tocar no violão ... Foi ... [Canta] *Toda vez que eu viajava... né!*

R – Sim. *Menino da Porteira!*

M - *Menino da Porteira*, o meu primeiro contato com a música foi com *Menino da Porteira...* (M; p. 3)

O aprendizado da música o *Menino da Porteira* (Teddy Vieira e Luisinho, 1955) pode ser consequência do seu contato e principalmente do contato de familiares com a música sertaneja, difundida nos meios de comunicação e em contato com pessoas próximas que tocavam este repertório. Chamou-nos a atenção que, em um trecho posterior da entrevista, Mario relata que esta mesma música também foi aprendida no cavaquinho:

Na época era piá, eu me lembro que... daí ele [seu pai] me atirava um cavaquinho na mão, né? Me ensinou dois ou três acordes no cavaquinho e eu ficava tentando acompanhar ele... brincando, aquela coisa de brincadeira mesmo. Mas foi o primeiro contato que eu tive com a música! A primeira música foi o *Menino da Porteira*, no cavaquinho! (M; p. 11).

Zé da Mata conta também do seu contato com o violão, através de um tio que tinha um violão e tentou ensiná-lo:

Depois, meu tio tinha um violão antigo, um caixão, bom pra caramba aquele violão... nem sei que marca era. *Ah! vou te ensinar a tocar violão...* Mas nem ele sabia tocar. Aí ele, me emprestou o violão dele, e comecei lá no violão dele. Mas eu disse, *Pô! Mas vou ter que comprar um violão pra mim.* Mas eu já tinha 15,16 anos, só sei que acabei comprando com 17 [anos] meu violãozinho. E eu comecei... ouvia o rádio e queria a aprender a tocar (TM/ZM; p. 2).

Sua forma de aprendizado musical foi por meio das músicas que ouvia no rádio, as quais tentava reproduzir ao violão, em método de tentativa e erro, comparando a sonoridade ouvida no rádio com a que reproduzia no violão.

Tião Xavante inicia seu aprendizado musical também na mesma faixa etária dos entrevistados acima. Primeiro no pandeiro e em seguida no violão, em contato com outro músico que via tocar o instrumento, na época em que tocava em bailes com seu irmão (X; p.1).Entretanto, dedicou-se ao violão pouco tempo, “uns dois anos” (X; p. 3); logo no início do seu aprendizado musical diz: “Formei dupla com meu irmão primeiro, era gaita e violão. E aí tá! Tocando baile... naquele tempo sem aparelhagem” (X; p. 1).

Valdir começou a tocar violão aos 12 anos. Tocou durante oito anos “como autodidata” e seguida decidiu: “Eu vou estudar música, já quando eu tinha 20 anos, quis levar isso adiante, pensando já profissionalmente” (V; p. 3).

A partir dos dados apresentados, destacamos o incentivo de familiares e/ou pessoas próximas que colaboraram com os aprendizados iniciais dos entrevistados, seja ensinando, tocando junto, e/ou ainda presenteando-os com seus primeiros instrumentos; para além disso, o contato com o rádio, seja como veículo de ensino, como relatou Zé da Mata, seja enquanto fonte de inspiração do repertório, como descreveu Mario e, no caso de Tião Xavante, na formação da dupla com seu irmão.

O contato com o violão subsequente aos primeiros aprendizados musicais, pode estar associado à popularidade do instrumento, em especial na música popular brasileira, e ainda como um instrumento harmônico, de preço acessível para o aprendizado musical em contraposição ao piano. No caso específico do Rio Grande do Sul, tem a ver ser o violão, ao lado da Gaita (acordeon⁹⁸), representante do que é

98. A Gaita ou acordeon foi instituída pela Lei no 13.513/10 como instrumento musical símbolo do Rio Grande do Sul.

considerado tradicionalmente gaúcho em termos de música (ALVARES, 2017, p. 45).

Em seguida, discorreremos sobre como os entrevistados passam após este contato inicial com a música e diferentes instrumentos, a se dedicarem ao aprendizado musical.

5.3.2 - Estudos musicais posteriores ao primeiro momento

Após os primeiros aprendizados musicais e contato com instrumentos musicais, os entrevistados passam a investir tempo e dedicação em sua formação musical. Apresentaremos, a seguir, como alguns dos entrevistados relatam esta etapa e de que forma realizaram essa formação.

Rodrigo Ziliotto toca contrabaixo, aproximadamente, há dez anos e violão, há quinze. Quando resolveu dar prosseguimento aos seus estudos musicais, procurou professores de música, como conta:

Depois fui estudar um pouco de canto... Estudei um pouco de canto... E nessas aulas de canto tive um professor que tocava muito bem o violão... E nessas aulas ele me passava alguma coisa de acorde, de harmonia, acordes invertidos e tal! (Z; p. 4)

Acrescenta ainda como o contato com o músico, cantor, compositor e professor de violão Lúcio Yanel⁹⁹ foi importante para sua formação musical e instrumental.

Depois fui estudar com Lúcio Yanel. Um ano que estudei com ele... Eu digo na questão do violão, um divisor de águas, o cara que me abriu a mente pra dezenas de coisas! Questão da técnica... conseguiu, em outras palavras, tirar toda a tensão que eu... em partes. Conseguiu me fazer enxergar... a forma mais correta de se tocar o instrumento (Z; p. 4).

99. Lucio Yanel-Federico Nelson Giles – é violonista, cantor, compositor, ator e folclorista argentino. Nasceu em Corrientes, Argentina em 1946, é radicado no Brasil, no Rio Grande do Sul desde 1982. Para saber mais ler: SANTOS, José Daniel Telles dos. Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil. 2012.

Mario, ao se direcionar ao estudo de violão, procurou escolas especializadas de música em sua região, até chegar a universidade, onde se formou Bacharel em Música com ênfase em violão clássico:

Fui estudar violão. Fui fazer aula de música, na academia de Música Rima¹⁰⁰, em Osório. Fui aluno do Carlos Catuípe, e do maestro Paulo de Campos¹⁰¹. E daí foi tocar violão e fazer faculdade de Música... (M, p.1)
[...] Daí [19]97 eu já fazia universidade de música. Comecei a fazer universidade de violão, porque eu entrei em [19]97, na UFRGS (M; p. 2).

Valdir também estudou violão clássico, apesar de não mencionar onde e com quem estudou. Discorre como eram seus estudos no instrumento e o método de ensino na época:

Eu vinha estudando bastante o violão e normalmente o material, o que mais tinha do violão eram aqueles métodos tradicionais, envolvendo os compositores europeus, como Carcassi, Fernando Sor, depois... os brasileiros era o Villa Lobos, alguma coisa, João Pernambuco. Mas a maior parte do material que a gente encontrava era isso. As peças do violão erudito mesmo! (V; p. 8).

Ambos, Valdir e Mario, relatam o estudo musical cotidiano com maior disciplina e dedicação no passado e ponderam como atualmente esta regularidade não é focada no estudo do instrumento, mas associada às suas práticas profissionais como músicos.

M – Claro que, antigamente, eu parava e passava o dia tocando violão, viola aquela coisa toda, mas hoje é difícil mesmo. Porque é muito a coisa do imediato (M; p. 7).

V - Eu não tenho uma atividade regular, a cada dia é uma história, quando me vejo, passaram algumas horas que eu tô tocando. Tinha uma fase que tinha, principalmente quando eu estudava violão erudito, eu tinha um cronograma de estudos. Agora não. (V; p. 10)

100. Academias de Música Rima-Aperfeiçoamento, com sedes em Porto alegre e Osório. Fundada em 1989 Uma Escola Particular de Ensino Fundamental plenamente constituída, com Cursos Profissionalizantes de Prática e Técnica Instrumental, Técnica e Expressão Vocal e de Linguagem e Estrutura Musical. Disponível em: <www.rima.art.br/r/historiarima.html> acesso em 24/08/18

101. Carlos da Silva Catuípe (1945 – 2014) Músico, compositor e pesquisador das manifestações culturais de origem afro-açoriana. Paulo Cesar Campos de Campos Maestro, Bacharel em Composição e Regência, Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Música e Pós-Graduado em Folclore pela Faculdade de Música Palestrina. É músico, compositor, crítico musical e integrou durante 28 anos a Coodenação Pedagógica da Academias de Música Rima-Aperfeiçoamento,

Como consequência de seu estudo de violão, em 1995, Valdir lança o álbum (LP) de estreia *Acordes ao Vento*. O álbum possui dez faixas instrumentais, solos, duos, sendo cinco composições próprias, uma em parceria com Cezar Genro Antunes. A faixa *Grotas* foi composta para duo de viola de dez cordas e violão, a qual toca ambos os instrumentos. As outras três faixas são interpretações de outros compositores: Raul Ellwager, Villa Lobos, Fernando Sor.

Assim, o processo de aprendizagem dos violeiros gaúchos entrevistados possui um momento antecedente ao aprendizado da viola de dez cordas. Dos onze entrevistados apenas Luciano Santos iniciou seus estudos musicais diretamente na viola de dez cordas, o restante iniciou em outros instrumentos, tais como pandeiro, cavaquinho, violão. Porém, todos passaram pelo aprendizado do violão, alguns com maior dedicação e tempo de estudo e outros com menos. Este aprendizado ao violão, anterior à viola, pode ter colaborado para o aprendizado da viola de dez cordas, até porque os instrumentos são, organologicamente próximos, ou seja a maneira de tocar é semelhante, porém, possuem diferenças- tais como a afinação, modificando a formação de acordes e escalas, o violão é de cordas simples, normalmente de *nylon* e a viola com cordas duplas metálicas- além de técnicas específicas do próprio repertório do instrumento.

Em seguida nos debruçamos em detalhes sobre como os colaboradores relatam as diferentes formas de como aprendem a viola de dez cordas.

6 - FORMAS DE APRENDIZAGEM

Este capítulo pretende discorrer sobre as diferentes formas de aprender viola de dez cordas que os colaboradores relataram. O capítulo está dividido em seis partes. A primeira parte, sobre o “Aprendizado da viola de dez cordas”, traz uma breve discussão sobre tocar ou aprender a viola, a passagem dos entrevistados do violão para a viola, o aprendizado com professores e em outros ambientes e a dedicação para tocar o instrumento. A segunda parte apresenta o aprendizado dos colaboradores na interação com outras pessoas em diversos lugares. A terceira parte diz respeito ao aprendizado através da mídia: televisão, áudios, documentos impressos e, por fim, computadores e internet. A quarta parte trata das experimentações no instrumento durante o processo de aprendizagem, enquanto que a quinta parte remete à fala dos entrevistados quando mencionam que são autodidatas no instrumento. A sexta e última parte, o “Aprendizado em rede”, refere-se à integração de mais de uma forma de aprendizado músico-instrumental.

6.1 - Aprendizado da Viola de Dez Cordas.

O aprendizado da viola de dez cordas, instrumento secular em território nacional, reconhecido desde muito como um instrumento de transmissão oral entre gerações, transpassa por muitos pontos de vista e questões. Segundo Saulo Dias (2013), a relação ensino-aprendizagem da viola, no processo de transmissão oral, tem como método a “observação, memorização e repetição do conteúdo musical” (DIAS, 2013, p. 1). Somente a partir de meados do século XX são publicados os primeiros métodos para a aprendizagem do instrumento, vinculados ao repertório sertanejo, assinados pelas duplas que faziam sucesso na época, tais como: Tonico e Tinoco (1959, 1975, 198?,) Tião Carreiro e Pardinho (1976 *apud* DIAS, 2010, p. 119 – 120), entre outros.

Outro ponto bastante difundido para a aprendizagem da viola entre os violeiros é a realização do pacto¹⁰² com o cramunhão, o dito, aquele, o do pé redondo, o tal! São diferentes nomes difundidos na cultura popular para mencionar o nome do diabo. Existem diversas receitas de como realizar o pacto e a partir de sua realização tocar viola com primazia. Porém, o violeiro Paulo Freire¹⁰³, ao instigar Seu Manelim (Manoel de Oliveira), com quem aprendeu a tocar viola e é considerado entre os violeiros um mestre do instrumento, ao questioná-lo como fazer o pacto com o diabo para aprender a tocar viola rapidamente e com destreza, tinha como resposta de seu Manelim a recomendação de não realizar o pacto do pacto mais sim o conselho: “Usa e serás mestre¹⁰⁴”. A afirmação remete à prática e à dedicação para dominar o instrumento, em associação direta: quanto mais praticar, melhor ficará!

Assim apresentamos como ocorreram estas práticas/aprendizagem em diferentes contextos e formas por parte dos violeiros entrevistados. Para tanto abrimos com uma indagação surgida a partir do depoimento do colaborador Zé da Mata.

6.1.1 - Tocar ou Aprender viola de dez cordas?

Em um dos trechos da entrevista com o colaborador Zé da Mata, ele nos apresentou a dicotomia entre tocar e aprender, a partir de sua compreensão:

Eu digo, hoje, pros cara... Mas como é que o cara faz para aprender a viola? Primeiro tu vai aprender a tocar viola. Não faz que nem eu... [Risos]. Eu quis cantar, ao invés de aprender a cantar, eu quis tocar e não aprender a tocar... A diferença é grande! Concorda comigo? Eu acho que é grande. Porque tu tocar... Se tu não saber, como é que tu vai tocar? (TM/ZM; p. 2).

102. Cf. FREIRE (1995); DIAS (2010. p. 23); VILELA (2011 e 2004); CORREA (2000); ARAÚJO (1964); PERREIRA (2014), entre outros.

103. Ouvi o violeiro Paulo Freire em diversas ocasiões contar causos sobre como fazer o pacto. Um exemplo pode ser visto no Documentário *Intergerações Viola Paulista* no YouTube, no capítulo intitulado Pacto Cobra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KjCm5m1LeHA>>. Acesso em 28/08/2018.

104. A frase “usa e serás mestre” é um provérbio português.

Compreende, ainda, que tocar bem viola, estaria associado a um dom inato do indivíduo, o qual teria facilidade para aprender a tocar o instrumento e, assim, reforça a dicotomia entre aprender e tocar:

ZM- Eu penso o seguinte, tudo é daum [dom]. Aí quando meu irmão saiu para mudar um pouquinho, eu acabei! Aí minha cunhada tinha um acordeon, oitenta baixo, na época. Mas ela não aprendeu nada também. Comprou pra aprender e não aprendeu nada, queria era tocar. Como eu te disse, invés de aprender, queria tocar. E aí eu acabei comprando essa gaita da minha cunhada, e daí eu comecei lá, um *nheco-nheco* também... Depois eu perdi essa gaita. Mas aquele negócio, se tu não estudar, tu não aprende. Tem cara que pega um instrumento e vai desmanchar.

TM – Tem facilidade para aprender.

ZM – Eu naquela época, podia ter aprendido. Se tivesse alguém que me dissesse... tem que fazer assim, que tu vai aprender...(TM/ ZM; p. 5)

Assim Zé da Mata não tendo contato na juventude com quem pudesse aprender a tocar viola, quando adulto, procura Valdir Verona, que na época já ministrava aulas de viola de dez cordas, na cidade de Caxias do Sul¹⁰⁵. Argumenta sobre a dificuldade, em um primeiro momento, de encontrar professor de viola na região. Posteriormente, encontra um professor, porém, devido a suas condições financeiras na época, conclui que teria dificuldades para arcar com aulas de instrumento, como lembra:

ZM – Daí surgiu aquela, *tu tem que aprender a tocar viola*. Aonde é que eu vou aprender? Aí, apareceu [de ouvir] falar do tal de Verona. Aí eu vou... Mas aí ele cobrava. Eu não tinha como pagar naquela época... pagando aluguel ainda. Mas eu fui em umas aulas com ele... Mas eu queria tocar! Eu sempre disse: *tu quer tocar, mas não quer aprender*... O negócio é aprender. Só sei que daqui a pouco eu larguei de mão... Pra mim e pro meu gasto dá! [risada]. Então tu vê, eu podia ser um violeiro de saber tocar, de conhecer. Eu não conheço o braço da viola

ZM - Que nem nós dois, nós não conhecemo, mas fazemos nosso barulho por aí! (TM/ZM; p. 3).

Relata, então, que após um período abandonou as aulas e argumenta que o que sabia: “Pra mim e pro meu gasto dá!”. Porém, lamenta não ter o conhecimento técnico instrumental e musical que deseja.

Os depoimentos de Zé da Mata expressam sobre a dicotomia entre tocar e aprender a tocar, o que estaria associado a um aprendizado sistematizado, periódico, conhecimento sobre as notas no braço do instrumento, escalas, ritmos, entre outros. Diferente de tocar, que seria executar o instrumento de forma não

105. Valdir Verona ministra aulas de viola de dez cordas em Caxias do Sul há, aproximadamente, vinte anos.

sistematizada, intermitente, desconhecendo a relação entre teoria musical e prática instrumental.

Segundo o dicionário, tocar significa: “1. Pôr a mão em; apalpar. 2. Ter contato com: 3. Tirar sons [de instrumento musical]. 4. Executar [uma música ou melodia]” (LAROUSSE, 2004, p. 742). Com isso, compreendemos que tocar é um conceito mais amplo associado à atividade com o instrumento musical, pois envolve os momentos em que se faz som com o instrumento, ou seja, quando tocamos uma música, escala, exercícios técnicos, etc. com a intenção de tirar som, executar a música do início ao fim, de uma maneira talvez não reflexiva, desatenta quanto aos aspectos teóricos e sonoro musicais. Nesse sentido, o próprio Zé da Mata comenta: “como tocar, se você não sabe?”

Entretanto, segundo o mesmo dicionário, o conceito de aprender significa: “1. Adquirir o conhecimento (de), a partir de estudo; instruir-se. 2. Tornar-se apto, capaz, em consequência da experiência e observação” (LAROUSSE, 2004, p. 49). Logo, o conceito de aprender está associado a adquirir o conhecimento, compreender como é realizada a execução da viola de dez cordas e os conteúdos intrínsecos à música e à prática musical, decorrente de estudo atento e dedicação, com a intenção de aprender de forma disciplinada.

Porém, vale destacar que, não necessariamente, as pessoas, em especial as que se dedicam a instrumentos associados à música popular, aprendem unicamente desta forma. A própria música popular possui diversos exemplos de músicos e compositores que aprendem a fazer e a se relacionar com a música de maneira informal. A própria área da educação musical tem dedicado parte de suas discussões a esta reflexão. Autores como Lazzarin e Alvares (2014), Lima (2010), Penna (2003) e Luedy (2006 e 2009), Souza, (2000), entre outros, discutem uma formação musical além do letramento musical realizado por instituições formais de ensino musical e/ou professores particulares adeptos a esta forma de ensino. Os autores e autoras mencionados defendem uma formação através da prática profissional, do contato cotidiano com a música e ainda, por via de práticas musicais informais, as quais colaboram para a formação de músicos, estudantes de música e ouvintes.

Além disso, o próprio conceito de aprender/ aprendizagem é abrangente e abordado por diversas áreas do conhecimento. Conforme a perspectiva teórica da educação musical, o estudo da aprendizagem de um determinado assunto/conteúdo

utiliza os conhecimentos e teorias das diferentes áreas do conhecimento, como educação, psicologia e pedagogia. Em nosso caso, a área de educação musical se apropria dos conhecimentos destas áreas e colabora com a discussão a partir de sua abordagem na perspectiva musical com estudos sobre psicologia da música, didática da música, pedagogias musicais entre outros (KRAEMER, 2000).

Contudo, nota-se em seu depoimento o quanto Zé da Mata valoriza o aprendizado musical e os conhecimentos musicais, os quais compreende como necessários para tocar bem o instrumento. Valoriza ainda o papel do professor, ou de um músico/ violeiro com maior experiência no instrumento para lhe transmitir estes conhecimentos.

No decorrer deste subcapítulo apresentaremos as diversas formas como o próprio Zé da Mata e os demais entrevistados relataram suas diferentes formas de aprendizagem musical e instrumental da/ na e com a viola de dez cordas.

6.1.2 - Do violão à viola

Os processos e procedimentos de aprendizagens relatados pelos entrevistados perpassam por diversas situações e momentos. Entretanto, uma situação em especial compreendemos que facilitaria a aprendizagem da viola de dez cordas. Com exceção de Luciano Santos, que teve contato com o violão de forma rápida na juventude, sem dar continuidade aos estudos, os demais entrevistados já possuíam algum tipo de conhecimento musical adquirido com o violão quando iniciaram suas aprendizagens na viola. Porém, o nível deste conhecimento musical instrumental adquirido no violão pelos colaboradores é variável, alguns com maior dedicação, tempo e habilidade do que outros.

A viola de dez cordas e o violão, instrumentos com semelhanças organológicas, em especial na forma de tocar, possuem diferenças quanto à quantidade e material das cordas, afinação, técnicas de execução, etc. Acreditamos, no entanto, que mesmo com estas diferenças, o contato com o violão por parte dos entrevistados tenha facilitado a aprendizagem da viola de dez cordas. A passagem de violonistas para viola ou instrumentistas que tocam ambos os instrumentos é comum no universo da viola (CURY, 2016; DIAS, 2010; SOUZA, 2002). Porém, uma

nova geração de violeiros tem se formado na última década ao se dedicar apenas à viola de dez cordas, sem, necessariamente, ter estudado violão anteriormente, como observa Rogério Gulin, Curitiba/ PR, em entrevista ao violeiro Cacai Nunes para o projeto *Um Brasil de Viola - Tradições e Modernidades da Viola Caipira* em 2010¹⁰⁶. Como conta Tião do Mato, ao passar do violão para a viola teve que aprender tudo de novo e compreender a diferença dos instrumentos:

TM – Depois eu vendi o violão e comprei a viola. E me arrependi porque eu não consegui fazer as notas da viola e tive que aprender tudo de novo, porque... Porque é diferente (TM/ZM; p. 3).

Já Rodrigo Ziliotto, ao ser questionado como faz para aprender uma música nova na viola, apresenta este processo associado ao violão:

Normalmente... essas músicas eu já toco no violão. Então tendo a pensar. Bah! No violão é aqui... Então na viola posso pensar assim, mas é dessa forma. Eu acho que assim vai ficar legal... e vou tirando assim. Mas eu digo que muito eu tiro de ouvido na viola (Z; p. 5).

Ao ser questionado se realizava um estudo conjunto, ora com o violão e em seguida com a viola ou vice-versa, comenta: “Não! Na verdade quando eu estudo viola, o violão está ali do lado sempre. Mas nunca parei pra fazer este estudo” (Z; p. 5). Compreendemos a partir de seu relatos que existe uma associação auditiva com a estrutura musical, a qual possui correspondência no violão, porém com execuções que são independentes.

Já Mario argumenta sobre uma prática a qual intitula “aprender por necessidade”, quando já toca uma determinada música no violão e se propõe a tocá-la na viola:

No show do Chão de Areia eu levo o violão, um violão e duas violas. Às vezes... eu gosto até de me esquecer do violão... às vezes! Porque daí me força a tocar viola na música que eu tocava violão. Basicamente é isso, né? Às vezes... a gente aprende com a necessidade daquela hora e isso que é legal... (M; p. 9).

Valdir Verona ao rememorar o início de seus estudos na viola de dez cordas remete, como apresentado anteriormente, à gravação do seu primeiro disco *Acordes ao Vento* (1995). Observa-se em seu depoimento que seu estudo no violão clássico,

106. Entrevista com Rogério para Projeto Um Brasil de Viola Tradições e Modernidades da Viola Caipira. Disponível em <<http://umbrasildeviola.blogspot.com/2011/10/rogerio-gulin-curitiba-pr.html>>. Acesso em 20/09/19

seus estudos de harmonia e improvisação colaboraram para o seu aprendizado na viola de dez cordas, e para a criação musical. Ao compor a música *Grotas* sob o hábito de baixar um tom na sexta corda do violão, em especial quando tocava o repertório do folclore sul-americano, “intuitivamente, abaixou a quinta ordem [da viola] para Sol¹⁰⁷, para aproveitar... Então a música *Grotas*, ficou com aquele pedal solto o tempo todo” (V; p.3).

A partir dos depoimentos apresentados pelos colaboradores, nota-se que a formação e/ou o conhecimento musical adquirido no violão colabora de algum modo para a aprendizagem da viola de dez cordas, o que se expressa seja pela semelhança na forma de tocar ambos instrumentos, seja na arte da composição, na feitura de um arranjo e até pelo desafio em aprender um novo instrumento musical.

6.1.3 - Com professores, cursos e outros ambientes

Em relação aos seus modos de aprender viola, alguns dos colaboradores relatam sobre como foi o processo de aprendizagem do instrumento. A partir de seus relatos e da leitura dos autores Maria da Glória Gohn (2001, p. 97 - 101), da educação, Saulo Dias (2010, p. 45 - 47), sobre os tipos de escolarização da viola caipira, e Regiana Blank Wille (2005), sobre educação musical formal, não formal ou informal, compreendemos que as formas de educação relatadas pelos colaboradores estão dentro de uma perspectiva da educação não formal e informal do ensino do instrumento. Nossos colaboradores não passaram, no caso do aprendizado da viola, por instituições formais de ensino de música.

Para apresentar nossa compreensão sobre a educação não formal e informal, faz-se necessário, mesmo que de forma resumida, apresentar a educação formal: compreendida como desenvolvida em instituições de ensino, com conteúdos previamente demarcados e com intencionalidade do ensino.

Já a educação não-formal ocorre via processo de compartilhamento de experiências, em espaços diversos do cotidiano, podendo ser estruturada, semiestruturada ou não estruturada, com ou sem a intencionalidade do ensino,

107. A Afinação utilizada por Valdir naquele momento seria: 1º ordem em Mi; 2º- Si; 3º – Sol; 4º – Ré e a 5º em Sol. Semelhante à afinação comumente usada no violão com a quinta ordem um tom abaixo.

principalmente em espaços e ações coletivas corriqueiras. Por sua vez, a educação informal ocorre durante o processo de socialização do indivíduo em suas relações familiares, amizades, clubes etc. Este tipo de ensino não é estruturado, não tem a intencionalidade e é compreendido dentro de uma perspectiva sociocultural das normas sociais.

A aprendizagem da viola por nossos colaboradores não ocorre nos mesmos moldes da educação musical realizada em escolas regulares, caracterizada como educação formal, dotada de intencionalidade, sistematização e formalização (LÍBANO 2000 *apud WILLE, 2005*). Compreendemos como educação formal em música os cursos universitários e técnicos de viola dez de cordas e instrumentos semelhantes com nomes diferentes¹⁰⁸. Identificamos, então, que o processo de ensino e aprendizado da viola de dez cordas relatado pelos colaboradores se caracterizaria como sendo não-formal.

Um exemplo do modelo não-formal é quando professores e/ou violeiros mais experientes oferecem cursos (de curta, média e longa duração), aulas de instrumento particular, individuais ou coletivas e ou em outros ambientes, dedicados ao ensino e aprendizagem da viola (DIAS, 2010. p. 60). Além deste modelo, outra forma de aprendizagem musical constatada durante os relatos se dá pela observação de outros violeiros mais experientes, seja no momento da ação ou através de recursos audiovisuais em que se identificam movimentos e posições. Assimilam e associam, pois, estes movimentos e posições a suas execuções. Assim, essa prática da observação e da imitação de movimentos é uma das características da educação informal, caracterizada como um processo educativo não intencional (LÍBANO 2000 *apud WILLE, 2005*) quando não há a intencionalidade do ensino.

Observamos dentro das práticas educacionais relatadas (também, de forma geral, no ensino de viola de dez cordas na atualidade), a passagem do ensino informal, outrora pertencente à viola quando nas mãos dos violeiros tradicionais

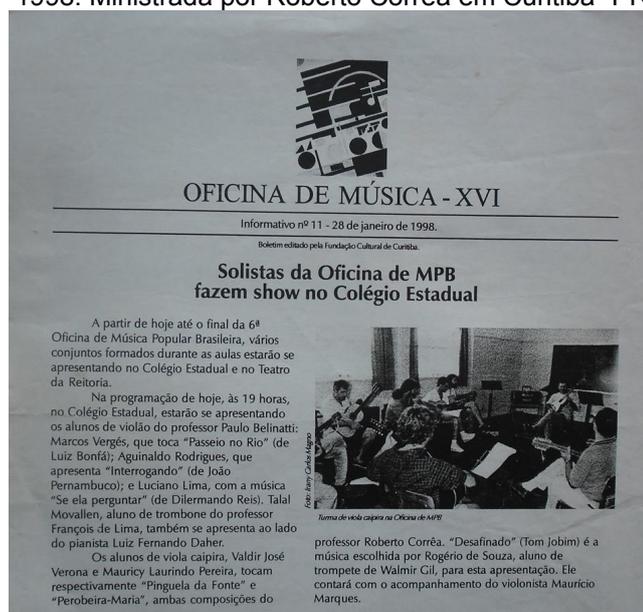
108. Dias, (2010, p. 57 a 65). realiza uma compilação da institucionalização de cursos de viola no país. Destacamos os quais consideramos mais relevantes com os anos de início dos cursos:

- Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília – DF, 1985.
- Conservatório de Música e Artes de Brasília – DF, 2008.
- Conservatório de Música Popular Brasileira Curitiba - PR 1994.
- Conservatório Brasileiro Música – Rio de Janeiro – RJ, 2006.
- Universidade de São Paulo – Campus: Ribeirão Preto - SP 2005, São Paulo – SP, 2009.
- Faculdade Cantareira São Paulo – SP, 2005.
- Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá -MT, (viola de cocho), 1993.
- Conservatório Pernambucano de Música – Recife -PE, (viola nordestina), 2001.

imersos no mundo da oralidade, para uma prática com intencionalidade e certa sistematização, porém, ainda não formalizada.

Valdir declara que após seu contato com a viola, em 1995, participou da 6ª Oficina de Música Popular Brasileira na cidade de Curitiba-PR, em janeiro de 1998, no curso de Viola Caipira, ministrada pelo professor e violeiro, Roberto Corrêa. As Figuras 20 e 21 apresentam duas fotos do acervo pessoal de Valdir, um informativo editado pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) sobre o evento [Figura20] e outra foto da sala de aula do Curso de Viola Caipira [Figura 21].

Figura 20 - Foto da 6ª Oficina de Música Popular Brasileira. 28. Jan. 1998. Ministrada por Roberto Correa em Curitiba -PR



Fonte: Acervo pessoal Valdir Verona.

Figura 21 - Oficina de viola caipira com Roberto Corrêa, Curitiba jan. 1998.
Em destaque: 1. Valdir Verona, 2. Rogério Gulin. 3. Roberto Corrêa



Fonte: Acervo pessoal Valdir Verona.

Em 2018, vinte anos após a participação de Valdir, foi realizada a 35ª edição da Oficina de Música de Curitiba¹⁰⁹. O evento tornou-se uma referência, por reunir músicos/ professores renomados do cenário nacional e internacional e atrair músicos de todo o país e do mundo, a fim de trocar conhecimentos em diversas áreas da música. Nas últimas edições a oficina ofereceu cursos nas áreas de Música Popular Brasileira, Erudita, Antiga, Musicalização e Música e Tecnologia.

Na imagem da sala do curso de viola (Figura 21) chamamos a atenção para a participação do violeiro Rogério Gulin¹¹⁰ (destacado na imagem com o nº 2), músico, compositor e professor de viola, reconhecido no meio dos violeiros por seu trabalho de música instrumental na viola e por seus estudos sobre o Fandango Caiçara, da dita viola caiçara ou viola branca. Além dele, Mauricy Laurindo Pereira que junto com Valdir interpretou *Pinguela da Fonte* e *Perobeira-Maria*, ambas composições de Roberto Corrêa, na ocasião da apresentação dos participantes da Oficina para o público em geral, conforme é mencionado no informativo (Figura 20).

109. A Oficina de Música Popular Brasileira de Curitiba ocorre dentro da Oficina de Música de Curitiba, por este motivo não seguem edições de valor semelhante. A de MPB teve início em 1993, por este motivo quando Valdir Verona participou era a 6ª edição. Informações sobre a história da Oficina de Música de Curitiba estão disponíveis no site <<http://www.oficinademusica.org.br/conteudo/historico/4>> Acesso em 08/09/2018.

110. Rogério Gulin é natural de Curitiba-PR. Violeiro, compositor e professor de viola caipira e violão. Integra os grupos: Viola Quebrada, Terra Sonora e 3 de Paus. Possui diversos discos gravados com destaque para CD *Tempestade* (2003) e CD *Orvalho* (2009) – Consultado no dicionário Cravo Albin - disponível em <<http://dicionariompb.com.br/rogerio-gulin>>. Acesso em 8/09/2018

João Andrei e Luciano descrevem seu aprendizado de maneira semelhante, isto é, a partir de cursos de introdução à viola de dez cordas, oferecidos pela Orquestra de Viola Caipira de Ararica - RS. Vale destacar o formato também de aulas coletivas e o uso de materiais impressos trazidos pelo professor em tablaturas e cifras. Como relata João Andrei quando perguntado onde aprendeu a tocar viola:

J – Viola foi na Orquestra mesmo! A gente tinha aulas em grupo de viola, as terças de tarde... eu lembro, né! E era em grupo.

R – E quantas pessoas mais ou menos tinham?

J – Em média de oito a dez pessoas.

R – E ele trabalhava com cifras? Tablatura? Partituras?

J – Tablatura e cifra, foi sempre...

R – E ele apresentava no caderno? Trazia papeis com...

J - Trazia papeis... e trabalhava muito com a percepção... a gente também olhava, mostrava alguma coisa assim bem visual assim (J; p. 1).

Já Luciano nos dá maiores detalhes sobre o seu aprendizado.

L - Esse professor esteve na minha casa e, ao invés de me dar aula de violão, me deu aula de viola, pra que eu pudesse, no futuro, fazer parte de uma orquestra de viola que tinha em Ararica, e eu começo a fazer aula com ele. (L. p.1)

R - Você aprendeu a tocar por?

L - Aprendi a tocar com aula de viola. Ele ensinava ritmo, acordes, todo instrumento, aquela coisa toda. Apresentou o instrumento, onde ficam as cordas. Quais as...

R – E você não teve contato anterior com nenhum instrumento?

L - Cara, eu tinha tocado violão quando eu era criança.

R - Mas não era recente.

L - Não, não era recente! Fui aprender velho já, eu tinha. 2007 isso, dez anos atrás, eu tinha, 38 anos.(L. p.1)

R - E onde faziam os encontros?

L - Esse aprendizado era na Casa de Cultura de Ararica, em grupo... Na época que eu comecei eram 6 a 7 crianças...e dois adultos fazendo aulas juntos. [Ele] ia passando de um por um, ensinava uma técnica de um a um! Ele tinha um método dele, de ensino, e a gente começava essa aprendizagem e ia evoluindo nossa aprendizagem! (L; p. 1).

Ao observarmos a fala de João Andrei e de Luciano e à Figura 21 - na qual destacamos o número de participantes do curso em Curitiba, aproximadamente nove pessoas - merece atenção o caráter coletivo das aulas de viola, cujo professor/violeiro ministra aula para mais de um aluno/ violeiro ao mesmo tempo. Compreendemos que nas últimas duas décadas esta seria uma característica do ensino da viola, em especial quando oferecido em formato de cursos de curta, média e longa duração em ONGs, associações de classe, escolas especializadas, entre outros, como observou Saulo Dias (2010, p. 42 a 47). Acompanhando o ensino da

viola de dez cordas neste período, entendemos que, atualmente, essa característica está em transformação. Identificamos cada vez mais violeiros/professores e alunos/violeiros se direcionarem ao ensino particular individual do instrumento, com práticas coletivas periódicas, entre violeiros de um mesmo professor, seja em escolas especializadas de música, seja em espaços oferecidos pelo professor/violeiro.

Um indicativo deste tipo de ensino é mencionado por Rodrigo Ziliotto, quando manifesta seu desejo e interesse em aprender o instrumento e comenta sobre a possibilidade de procurar Valdir para colaborar com este aprendizado. Reafirma, neste caso, além do desejo de se aprofundar na viola de dez cordas, a necessidade de contato direto com um violeiro professor, em aulas individuais de instrumento:

Z - Cara, hoje eu tenho uma curiosidade muito grande de conhecer o instrumento e estudar... Estudar a viola... tanto que eu te comentei, que o ano que vem [2018] quero ver se consigo, iniciar as aulas com o Verona. Hoje eu tenho um gosto muito grande e esse desejo de estudar a viola (Z; p. 6).

Por fim, Saulo Dias (2010) argumenta sobre a característica multifacetada da educação musical da viola:

Há de se observar que, dada a conjuntura da educação musical da viola ser multifacetada, o processo de escolarização da viola é bastante plural. O fluxo do ensino de viola é um contínuo que perpassa pelas modalidades de educação formal, não-formal e informal, ciclicamente, sem a interrupção de uma ou outra, ou seja, as três modalidades coexistem e se influenciam constantemente (DIAS; 2010, p. 44).

Ao admitirmos a característica multifacetada do ensino da viola de dez cordas em âmbito nacional na atualidade, cabe aos professores e estudantes violeiros e pesquisadores da música e da educação musical observar, registrar e compreender estes processos no presente, a fim de acompanhar como se relacionarão no futuro com o ensino e a prática da viola de dez cordas.

Contudo, a relação entre ensino-aprendizagem e educando-educador, ambos violeiros, ainda não exclui ou sobrepõe a dedicação e o embate com as dificuldades de se tocar um instrumento musical, no nosso caso a viola de dez cordas.

6.1.4 - Dedicção a música e ao estudo da viola de dez cordas

Além do contato de alguns violeiros entrevistados com professores ocorre ainda a dedicação à prática do instrumento, relatada por nossos colaboradores sob diversas formas, seja no processo de execução e de estudos do próprio instrumento, na memorização das músicas as quais desejam tocar, na manutenção dos instrumentos, na organização do material de estudo, na motivação para aprender a tocar o instrumento e, conseqüentemente, na dedicação para suprir alguma necessidade, seja profissional, pessoal e/ou musical. Com isso, o processo de aprendizagem da viola de dez cordas passa pela tomada de consciência da necessidade de dedicação para aprender uma determinada música, trecho musical, técnica e ou repertório. Também a dedicação à viola se aplica às questões sociais e cotidianas dos entrevistados.

A relação de dedicação para o aprendizado do instrumento é variada e relativa entre os colaboradores. Assim, alguns se dedicam mais que outros conforme determinados momentos de suas vidas e trajetórias musicais.

Alison, ao ser questionado no momento da entrevista sobre o quanto vinha se dedicando ao estudo da viola, comenta: “Bem pouco, muito pouco, pouco mesmo!” (A; p. 2). Zé da Mata também revela um “desânimo” em alguns momentos para tocar o instrumento: “Mas, às vezes, tu pega a viola, toca uma, duas e largo... dá um desânimo. Ah... hoje eu não quero mais tocar viola” (TM/ ZM; p. 19). Não ficou claro, no momento de sua entrevista, quais seriam as causas deste desânimo e/ou da falta de motivação. Tião do Mato conta como é, em determinados momentos, sua dedicação à prática do instrumento: “Mas eu não sou de pegar a viola todos os dias. Às vezes eu chego em casa guardo a viola, só pego quando eu saio para ir tocar [novamente]” (TM/ZM; p. 4).

Já outros entrevistados relatam uma dedicação conforme necessidade e/ou demanda do que tem que ser tocado no momento, em especial, se for para uma determinada apresentação ou prática coletiva. Como menciona Rodrigo sobre sua dedicação semanas antes de sua apresentação no ENART - 2018¹¹¹, na modalidade viola: “Na verdade... dediquei um pouco do meu tempo, pra estudar... Mas questão

111. O Encontro de Artes e Tradição Gaúcha - ENART, “tem por finalidade a preservação, valorização e divulgação das artes, da tradição, dos usos e costumes e da cultura popular do Rio Grande do Sul. É um evento anual promovido pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

de 30 minutos por dia, durante um mês. Que foi agora quando tem estes concursos, que eu pego um pouquinho mais a viola” (Z., p. 2).

Mario também argumenta acerca de uma dedicação quando se aproxima determinada apresentação e, em especial, quando tem de tocar com outros violeiros gaúchos: “Agora que nós temos o projeto *Violas do Sul*¹¹²... então na semana do show do *Violas ao Sul* tenho que me dedicar, porque eu tô ali do lado dos caras que são mestres, que é o Angelo, que é o Oly, que é o Verona” (M; p. 7).

Porém, alguns violeiros mostram sua consciência da necessidade de dedicação para aprender a tocar o instrumento. Conforme menciona Zé da Mata em seu desejo de tocar como seus violeiros de referência:

ZM - Aquele negócio, fico imaginando... Que eu gostaria até de se... de chegar perto, poder imaginar o cara... Imitar o cara, mas que eu tô muito, longe, né?

R - Você fala quem toca, ou a história?

ZM - A história que gostaria de poder... Ah! tenho vontade de fazer o que o cara fazia, com aquela facilidade que a gente não tem. Se bem que a gente é culpado também. Porque... vamos se dedicar mais (TM /ZM; p 19).

Em outro trecho da entrevista, ao descrever seu retorno em tocar com o parceiro, Tião do Mato comenta sobre a rotina de ensaios da dupla e menciona a sua visão sobre a prática e o desenvolvimento musical:

Eu, por exemplo. Nós tocamos em 2001/ 2002, tocamos quase dois anos juntos, depois nos desmanchamos. E voltamos agora... 16 anos depois, sem mais tocar e cantar juntos... Aí ele [Tião do Mato] tava sozinho, eu tava sozinho... Vamo ver o que que dá agora. Aí nós fazemos quando dá um ensaio por semana... Mas o bom seria mais. Porque quanto mais tu pratica, mais tu desenvolve... a memória, a mente e... (TM/ ZM; p. 9).

Seguem conversando sobre as recomendações de outros músicos para dominar o instrumento e as consequências da dedicação instrumental associada à prática diária:

ZM – Por exemplo, um amigo meu, o Lelo, diz assim: *Zé não interessa... pra pegar a viola não interessa: é uma, duas horas, três horas... até que tu aprende.*

112. *Violas ao Sul* - é um quarteto de viola de 10 cordas formado pelos músicos gaúchos Oly Jr., Mario Tressoldi, Valdir Verona e Angelo Primon

TM - É que nem me falou o Silveira¹¹³ aquele... Ele disse: *olha, gringo. Tu quer aprender a tocar viola... tu tem que no mínimo tocar uma hora por dia... Porque daí, daqui uns tempos você sente firmeza no braço.*

ZM – Segurança, né? Segurança!

TM – Aí o cara tá seguro no que ele está fazendo (TM/ ZM; p. 19).

Angelo fala sobre como é sua dedicação e estudo da viola de dez cordas. Relata também como este processo está associado às suas escolhas cotidianas:

Mas assim pelo menos... [pensa alguns segundos]. Fazendo por cima assim... um paralelo. Em uma semana eu devo pegar pelo menos quatro, cinco vezes. Só que quatro vezes... Nunca [ênfase na voz] é coisa de uma hora... é sempre mais. Por isso que eu digo, a gente sempre... abre mão das outras coisas. Daqui a pouco estão me ligando, me chamando vem cá. Tu vai comer... vem cá que não sei o quê (P; p. 9).

Já Luciano relembra quando iniciou seus estudos e sua dedicação para aprender uma determinada música e a motivação quando tinha que aprender uma música nova:

No meu começo de aprendizagem, conhecer o instrumento, essa coisa toda, corda tal, assim assado! A gente aprendeu o ritmo de toada, por exemplo. Bah! Toquei toada... aquela música, *Luar do Sertão*, por exemplo, eu tenho trauma de tanto que eu toquei, nas aulas de aprendizagem, né?! Quando mudava de ritmo, agora nós vamos aprender o cateretê! Aquilo era uma maravilha, tu vinha pra casa louco de vontade de tocar, eu chegava no começo, eu botava esparadrapo nos dedos, cortava os dedos de tanto ensaiar! O que tinha que ensaiar sabe?! Então, era muito interessante (L; p. 6/ 7).

Tião Xavante, contudo, traz um relato sobre uma especificidade da viola de arame no Brasil, recorrente no universo dos violeiros, diferente do que ocorre em outros instrumentos. A viola possui diversas afinações, como mencionam Vilela (2004; 2011), Corrêa (2000), Araújo (1964), entre outros. O violeiro ao mudar a afinação do instrumento, modifica a concepção do instrumentista sobre o instrumento, alteram-se assim a formação de acordas, os desenhos de escalas, as sonoridades, timbres, ressonâncias, possibilidades e formas de tocar o instrumento. Como relata Tião Xavante: “Eu mesmo me dediquei à viola. Mas eu faço uma afinação só. Tem gente que faz duas, três. Mas eu faço uma só... porque não

113. Silveira da Dupla Silveira e Silverinha. Dupla de músicos de meados das décadas de 70/ 80, que se dedicaram ao formato dupla sertaneja (Voz, viola e violão) na região serrana do RS. A dupla Silveira e Silverinha menciona por alguns dos entrevistados, não é a dupla de mesmo nome que vez sucesso na região sudeste.

adianta tá mudando e fazendo mal feito. Eu prefiro fazer bem feito e fazer uma... (X; p. 6).

Já Rodrigo ilustra bem como as diferentes possibilidades de afinações da viola podem facilitar ou gerar dificuldades para a execução de uma determinada música. Como apresentado anteriormente, ao se impressionar com a música Piá, do Quinteto Canjerana, a qual o músico Zoca Jüngs, toca viola de dez cordas. Rodrigo ao tentar reproduzir a música, comenta “fui tentando buscar[tocar a música], só que claro na afinação que eu tava não [dava]... (Z; p. 1).

Outra característica da dedicação para a aprendizagem musical e instrumental não se restringe apenas à prática da viola de dez cordas. Zé da Mata apresenta sua dedicação para memorizar a estrutura musical, a fim de aprender uma determinada música. Mesmo assim, segundo ele, a música não ficará como a música de referência:

R – Tanto a letra quanto a melodia.

ZM – Tanto a letra e a melodia... Pra tirar uma introdução dela é a mesma coisa... Demora tempo, às vezes vai lá... Sei lá quanto tempo... Mas tu acordar e dormir de novo.

R – Tem que ouvir várias vezes?

ZM – Várias vezes, pra ti conseguir memorizar ela... Não vou dizer que o cara vai tirar 100%, mas vai aproximar.(ZM; p. 10)

Os colaboradores apresentam outras formas de se dedicarem à prática musical, as quais fazem parte do trabalho e aprendizagem musical. Mario nos apresenta seu embate em trocar as cordas dos seus instrumentos, conforme nos conta:

M – Hoje é uma briga trocar a corda deste monte de instrumento. Tenho três violões, duas violas, dois violões doze, dois baixo, cavaquinho... Tenho que tirar a semana... é muito, só o violão doze você leva uma manhã trocando. (M; p. 12).

A dedicação à prática e ao aprendizado instrumental/musical, por sua vez, passa a tomar em alguns casos um sentido amplo, associado diretamente ao cotidiano pessoal, social e profissional dos entrevistados. Conforme conta Luciano, ao ser questionado sobre quanto tempo se dedicou à viola:

Rapaz, eu fazia três aulas por semana tá! Dentro das três aulas por semana, nos tínhamos na segunda e na quarta aula de viola e na sexta feira ensaio, ou da viola ou do grupo. E isso tu pode colocar de 2008 a 2013.

Difícilmente a gente perdeu um dia até porque eu morava dentro da orquestra. Morava numa casa dentro da orquestra, a gente que abriu o galpão e participava das aulas, ouvia as aulas, estava sempre junto, né?! Então foi bem intenso! (L; p. 5).

João Andrei ao responder a mesma pergunta, comenta sobre seu estudo semanal e sua prática profissional com a viola de dez cordas:

J – Por dia... eu posso dizer... Parar para estudar semanalmente... acho que eu consigo, digamos umas três vezes por semana, eu consigo parar e pegar o instrumento... umas duas horas no máximo. É o que eu consigo! Trabalho bastante em estúdio com viola, o violão. E aí tô sempre pra lá e pra cá. Daí às vezes para ensaiar com o parceiro, vou lá para Campo Bom, ou pra tá aqui [Sapiranga] também. Estes são os momentos que eu consigo tá com a viola! Inclusive tocando, na noite eu uso a viola (J; p. 3).

Tião Xavante mesmo ao não se considerar um músico/ violeiro profissional comenta sobre sua dedicação à viola junto com seu parceiro de dupla Antoninho e que essa dedicação estava implícita em seu cotidiano de trabalho. Tião Xavante trabalhou mais de trinta anos na empresa Ecotron localizada na cidade de Gravataí/RS. Orgulha-se em dizer que nunca perdeu um dia de serviço por causa da viola, “primeiro o serviço, depois o instrumento. A gente não tá lá por profissão, né?” (X; p. 5). Trabalhava durante o dia e à noite tocava viola, “chegava em casa, também na hora só trocava a roupa e ia para o serviço de manhã!” (X; p. 4). Narra ainda como era seu cotidiano entre o trabalho e as cantorias junto à sua viola e seu parceiro:

Eu vinha da Ecotron naquela época e a mãe me alcançava a viola ali na boca da rua. Então eu pedia pro [motorista do] ônibus, ele parava eu pegava a viola e ia a pé até o centro. O Antoninho ia e nós se encontrava lá! Toda segunda, quarta e sexta na rádio. Terça, quinta e sábado aniversário. Domingo ... sábado. Nós não parava nunca. Todas as noite, de entrar ano e sair ano. Um dia nós inventemo de ficar em casa... Não dormimo nem eu nem ele... (X; p. 4)

A dinâmica de tocar durante a noite era tão intensa que no momento que a dupla decide ficar em casa, não dorme, conforme o costume de estarem acordados em cantoria. Narra ainda outro episódio sobre o costume da dupla em tocar viola:

Acostumado a cantar... Aqui mesmo nessa rua aqui... naquele tempo não tinha quase casa nenhuma. Nós tocando chovendo com o guarda-chuva, a viola aqui [no peito] e o guarda chuva enfiado aqui...[no bolso da camisa]... e tocando viola (X; p. 4).

Zé da Mata, porém, comenta da dificuldade em conciliar dedicação ao instrumento e o trabalho e relata que “a gente podia ser profissional. Não?! O cara já me disse assim: *Tu tem que tocar umas duas, três horas por dia. Aí tu trabalha...*” (TM/ZM; p. 4). Comenta ainda sobre sua dificuldade em aprender as introduções das músicas, as quais se dispõem a aprender:

Eu procuro ouvir ela inteira, porque daí eu tô ouvindo e eu não paro em uma parte. Eu sigo a sequência dela... e aí já tiro a música e busco... tentar introduzir [tocar] a introdução dela. Aquilo que é uma coisa difícilima... Que só para bater [fazer o acompanhamento harmônico] é fácil (TM/ZM; p. 10).

Apresenta sua compreensão de que realizar o acompanhamento harmônico rítmico seria de menor dificuldade em contraposição à execução das introduções melódicas, as quais seriam mais complexas.

Mario também nos apresenta a dicotomia entre razão e sensibilidade no fazer musical. Apresenta uma crítica entre o fazer musical acadêmico e o fazer musical sensível, ao qual compreende como o fim, onde o executante se emociona com seu próprio fazer musical. Para isso, rememora um episódio em uma turnê junto a outros músicos:

Eu me lembro que quando eu fui para os Açores a gente tocava à noite e depois ficava no piano bar do hotel e juntavam músicos daqui e de Florianópolis, era todo dia uma brincadeira nova. Eu aprendi mais nos quinze dias que eu fiquei lá, do que em anos de faculdade. *Que é aprender a fechar o olho, e deixar a música sair pelos dedos*, entende! Que às vezes na faculdade a gente fica acadêmico demais. Fica pensando essa nota está aqui por causa dessa tensão que vai lá que resolve aqui, que resolve lá. E, às vezes, não é isso que importa. Esse é um meio para chegar no fim... e o fim é isso é, tu te emocionar. Acho que isso é legal sabe (M; p. 18) [grifos do autor]

Já Tião Xavante comenta como aprender a desaprender, devido à sua idade, compreende que não toca mais como antes: “Toco [violão] mais não tenho mais a agilidade[de antes]. Até na viola eu toco a metade do que eu tocava. Porque vai parando, né?” (X; p. 3).

Compreendemos o desejo dos colaboradores em aprender a viola de dez cordas, da qual incorporam a prática e a aprendizagem às suas atividades cotidianas. Conscientes ou não destas escolhas, os colaboradores manipulam o instrumento e suas vidas em direção à viola de dez cordas, sua prática e seu aprendizado.

6.2 - Sociabilidade

Neste subcapítulo discutimos como os colaboradores em contatos com outras pessoas, em especial violeiros profissionais, amadores ou em formação, colaboraram com os aprendizados na viola. Para discorrermos sobre os processos de aprendizagens, iniciamos com a fala de Luciano Santos: “Sabe, cada show que teve, cada momento, cada contato com as pessoas, a viola foi o elo de ligação de todo mundo” (L; p. 5)

A partir de sua fala, compreendemos que a viola de dez cordas e sua música medeiam as relações entre os indivíduos, a ela é atribuída um caráter simbólico de objeto de ligação entre os violeiros, o que transcende seu aspecto estrito como um instrumento musical. Essa e outras atribuições de significados estão associada ao imaginário social dos violeiros.

A Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga (OGVCS), agrega aprendizes e apreciadores da viola, com foco primeiro na aprendizagem musical da viola e em seguida na apresentação performática do repertório dos gêneros sertanejo e gaúcho. Porém, os indivíduos passam a se socializarem mediados pela viola, seu repertório e cultura. A pesquisadora Lilia Neves Gonçalves (2007) ao discorrer sobre a música na escola em Uberlândia-MG, entre 1940 e 1960, comenta:

A escola era um lugar de freqüentação social e musical. Não era só um espaço de sociabilidade na cidade de Uberlândia, mas também um espaço de sociabilidade musical e pedagógico-musical. Um lugar de trocas, de aprendizagens conjuntas propiciadas e oportunizadas pela vontade e pela necessidade dos alunos de mostrar e compartilhar seus conhecimentos musicais, bem como estar em/na sociedade local. (GONÇALVES, 2007, p.15).

A apresentação da pesquisadora sobre a música na escola refere-a como um espaço não apenas de sociabilidade do município, mas, também, de sociabilidade musical e pedagógico-musical, em que os sujeitos frequentadores, a partir deste espaço, têm contato com as músicas presentes e correntes. Identificamos a OGVCS também enquanto um espaço de sociabilidade musical e pedagógico musical(GONÇALVES, 2007), onde os sujeitos interessados em aprender viola de dez cordas procuram o grupo e daí, passam a se relacionarem socialmente, o que

também pude observar na pesquisa realizada durante o mestrado sobre a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos-SP (PEDRO, 2013).

Luciano exemplifica, em outro trecho da entrevista, a relação/ interação dos sujeitos da Orquestra enquanto familiares:

Ontem tinha um rapaz, o Saul, veio com a esposa e a gente terminou falando do grupo de viola, lá... Que ele participou com a filha dele, a Drica. Ele tocava era viola base, a esposa tocava também, mas a filha, solava e cantava que era uma maravilha... né? Então era assim, família, famílias inteiras envolvidas. E isso deixa umas saudades na gente muito grande! A gente ainda tem essa família... se sente mesmo como uma família, sabe!? Mesmo não se reunindo mais, não tocando mais junto, mas a sente saudades (L; p. 5).

E complementa:

A gente já veio para Orquestra Gaúcha e lá tu já tinha 54 músicos na orquestra, que era o grupo principal! Já eram 54 aniversários pra ti ir e lá a gente fazia roda de viola, era 54 famílias que tu participava do dia a dia deles. Muitos churrascos na casa de um, na casa de outro [...]. A gente brincava mas era gostoso, nós tínhamos uma chácara que a gente se reunia um grupo de violeiros, inclusive o Rui, veio de São Paulo participar de um costelão que a gente fez, 12h com roda de viola... Assim óh! muito gostoso, sabe? (L; p. 14)

Tião Xavante ao comentar os motivos pelos quais construiu a sede do Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí em 1983, alega que foi para “reunir as duplas” (X. p.3), o que auxilia na nossa compreensão da viola, sua música e repertório como mediadores dos indivíduos interessados. Atualmente o local possui aproximadamente quinhentos metros quadrados, divididos em dois salões com mesas e cadeiras para o público, um pequeno palco, banheiros, cozinha e churrasqueira. Segundo o próprio Tião Xavante: “já botei 210 pessoas aqui” (X; p. 3). O Clube Cultural dos Violeiros de Gravataí reúne duplas de violeiros, violonistas, cantadores e público em geral, de Gravataí e região. As reuniões acontecem na primeira e na terceira sextas-feiras de cada mês, onde tocam e cantam músicas, a maior parte do repertório sertanejo não obstante haja composições próprias. Este espaço de sociabilidade musical possui também características de ensino/aprendizagem, quando conversam sobre o repertório, apresentam-se entre si e estabelecem contato com outros violeiros e instrumentistas.

Figura 22 - Salão principal do Clube de Violeiros de Gravataí



Fonte : Arquivo da pesquisa

Outros violeiros entrevistados mencionam como o contato e a interação com pessoas que tocavam o instrumento, colaboraram para seus aprendizados na viola. Mario Tressoldi ao ser questionado como teve contato com a afinação da viola discorre:

R – E essa afinação você chegou por causa do Roberto [Corrêa]?

M – Do Roberto... Na verdade eu conhecia. O Sr. Jorge de Capão da Canoa toca até hoje em Cebolão em Mí... A minha referência era ele. Então ele falava: Isso daqui é Mí maior (M; p. 11).

Rodrigo Ziliotto ao responder a mesma pergunta, relata situação semelhante:

Essa afinação [Cebolão] em Mí, cara! Na verdade... acho que não tem muito uma resposta. Porque eu pesquisei na internet. Bah! afinação do instrumento.... Aí tive um colega que também estava estudando e falou *eu afino... assim oh! Nessa afinação aqui*. Eu falei, bah! Vou botar nisso aí para ver e gostei! Soou legal! (Z; p. 4)

Ambos violeiros utilizam-se de diversas fontes para obter os resultados esperados. Mario, por exemplo, utiliza o livro de Roberto Corrêa *A Arte de Pontear Viola* (2000) mas também mantém a memória de seu contato com o violeiro Sr. Jorge de Capão da Canoa - RS, cuja figura segue como referência de infância de quem tocava o instrumento. Rodrigo menciona o uso da internet e a lembrança de um

colega também violeiro como fomentadores do seu contato com a afinação do instrumento. Nos dois casos, tal relação passa pela troca de conhecimentos musicais entre os violeiros aprendizes e os violeiros com maior experiência, além do contato com materiais disponíveis para o violeiro aprender, no caso o material didático de Corrêa (2000) e, mais recentemente, informações e materiais disponíveis na internet sobre o instrumento.

Esta interação dos sujeitos interessados em aprender viola que ensinam e aprendem em processo de interação é mencionada por Luciano:

A viola pra mim foi um pedaço da minha vida muito importante. Assim de um recomeço que eu não sou daqui, né!? Então a gente tem poucos amigos aqui...tinha! E pra viola foi ter uma família de violeiros lá, sabe?! Tu tinha 54 violeiros, que todo dia que se encontravam era um encontro familiar, daqueles que a gente se reunia, contava piada, contava causo, mentia um pouco um pro outro, tocava muito viola um pro outro, um ensinava o outro, a gente ensinava criança, criança nos ensinava muito! Tinha muita criança que era espetáculo na viola e foi uma grande família por muito tempo. (L; p. 5).

E acrescenta:

Na época da orquestra a gente já tinha um pouco mais de conhecimento, a gente fazia assim... quem sabe um pouco mais, ensina para quem não sabe nada. Quem sabe muito ensina para quem sabe pouco. (L; p. 6/ 7).

Mario, ao tocar com os violeiros do projeto “Violas ao Sul”, explica que “tocar com os guris tá sendo um aprendizado muito grande. Porque cada um tem um estilo...” (M; p. 9). O “Violas ao Sul”, é composto por quatro músicos gaúchos, Valdir Verona, Mário Tressoldi, Angelo Primon e Oly Jr. Em comum, a viola de dez cordas que permeia seus trabalhos ao longo dos anos. Devido à diversidade de suas formações musicais, cada um desenvolveu um estilo particular de tocar o instrumento. Essa variedade de estilos e repertório é um dos aprendizados mencionados por Mario.

Tião do Mato, quando iniciou a tocar viola, foi auxiliado pelo violeiro com maior experiência, Silveira, da dupla Silveira e Silverinha, da região da Serra Gaúcha.

TM – Tinha o Silveira, dos irmão Silveira. Aí ia na casa dele pra afinar a viola e pra aprender. Aí olhava ele tocando e depois ia para casa... E ele me ensinou a fazer a oitava na viola. O resto que eu sei! Eu aprendi por conta?

R – A oitava que tu fala é o que?

TM – Pega a primeira e a terceira corda. [também conhecida como escala em intervalos de sextas]. Aí depois eu aprendi sozinho (TM/ZM; p. 4).

Angelo compreende que o seu contato e aprendizado na viola de dez cordas deu-se em três momentos. O primeiro, relatado no capítulo 5.2.1 - Contato com a viola de dez cordas, através dos amigos que frequentavam o grupo de jovens. O segundo momento em 1998, por intermédio do músico Marcelo Delacroix, como conta: “ele tinha uma violinha Del Vecchio, [...] Uma violinha bem desarranjadinha. Mas funcionava bem até a quinta casa” (p. 2). Neste período, o estudo e aprendizagem no instrumento foi mais focado, uma vez que estava inserido já há dez anos no mercado musical: “Já sabendo do que se tratava, eu comecei a buscar mais esse tipo de coisa. [...] Aí que eu fui me dar conta da questão das afinações [...] Começava a armar acordes... Eu começava a buscar maneiras de tocar”. (P; p. 2)”. O terceiro momento foi ao entrar em contato com o luthier Joacir de Carvalho, reconhecido no meio dos violeiros com um dos melhores construtores do instrumento no país. Angelo passa a frequentar a oficina do luthier e relata: “Lá eu fiquei varrendo a oficina, conversando com ele, com um ou outro violeiro que aparecia por lá. Vendo os caras tocarem” (p. 6).

Ao conhecer e frequentar a oficina de Joacir, Angelo teve contato com outros violeiros. Este processo de aprendizagem ocorre por interação social, o que se expressa em conversas, trocas de informações e observação, como conta: “É claro que isso você vai tendo as ferramentas, você vai entendendo, vai vendo, vai conversando, falando com um, falando com o outro. Vendo como é que toca, participando de amostras e tu vê como é que é” (P; p. 7). A construção de conhecimentos e a aquisição de ferramentas ocorrem em interação social com outros indivíduos e/ou violeiros.

Luciano também foi em busca de melhores informações com violeiros mais experientes também em outros estados:

Eu tive um professor [...] que dizia que tinha o método dele de dar aula, que era um método diferente, foi um professor inicial, mas chegava num momento da aprendizagem que tu sabia um pouco mais e tu não conseguia progredir com ele. Então, a gente buscou alternativas! Eu fui atrás do Rui Torneze em São Paulo. Eu conhecia o Lucas Torneze, a gente fazia um intercâmbio de informação, eu trouxe muito material de São Paulo (L; p. 6).

Assim como Angelo, Luciano menciona como músicos que não tocavam viola de dez cordas também colaboraram com a sua formação.

Depois da orquestra gaúcha eu me deparei com um músico de estúdio, que foi um grande professor. Ele não sabia tanto de viola, mas sabia muito de música e me ajudou muito a desenvolver a viola. E o grupo Viola gaúcha foi diferente porque eram quatro músicos profissionais e eu que não sou profissional, sou metido (L; p. 6).

Entendemos que os processos de aprendizagem na interação com os indivíduos não se restringem apenas aos momentos relatados por nossos entrevistados, a ocorrência destes processos se dá, cotidianamente, em suas vidas, tanto pessoais como profissionais. Mario e Angelo comentam como o contato com outros violeiros e/ou músicos modificaram suas concepções de tocar e conceber o instrumento. Mario relata, como já dito, sua experiência com músicos catarinenses na Ilha de Açores, “durante uma turnê”, na qual se reuniam após as apresentações no piano bar para tocarem. Tal momento, segundo relata Mario, ensejaria mais aprendizado do que o período de seus estudos acadêmicos, atribuindo isso à fruição e à emoção musical. Compreende, por fim, que o aprendizado acadêmico é racionalizado e este seria, segundo ele “um meio para chegar no fim... E o fim é isso... É tu te emocionar! Acho que isso é legal, sabe? (M, p.18).

Outro exemplo consiste em uma mudança de concepção da maneira e/ou forma de tocar viola relatada por Angelo:

Hoje o que mais mexe com a minha cabeça é mudar o sentido vetorial de tocar o instrumento, ao invés de tocar verticalmente [harmonicamente], tocar horizontalmente [melodicamente], ou seja fazer com que cada movimentação do que eu tô fazendo, tenha uma sequência independizada, pelo aspecto mais horizontal... isso pode levar a questão à música modal... não é isso... eu tô falando só de vetores... De pensar o instrumento como... condução de vozes...(P; p. 23)

Ao ser questionado sobre se esta mudança de sentido teria relação (inspiração) com o violeiro Ivan Vilela¹¹⁴, Angelo responde: “Exatamente, tem um pouco dessa influência dele [Ivan Vilela] [...] Porque isso... eu comecei a fazer no violão também de uma certa forma, e esse jeito dele tocar [...] quando ele esteve aqui. Eu achei bem legal...” (p. 23).

114. Ivan Vilela é violeiro e professor no curso de bacharelado em viola caipira, da Universidade de São Paulo – USP. Participou como convidado do 1º Muspopuni, realizado em Porto Alegre em 2016, evento no qual Angelo teve contato pessoal com o violeiro e professor.

6.3 - Aprendizagem por meio das mídias

Para discorrer sobre o aprendizado dos violeiros em contato com os diferentes tipos de mídias, cabe delimitar nossa compreensão sobre o que entendemos como mídia. Nesse sentido, são discos, fonogramas, vídeos, programas de televisão, livros, métodos e materiais disponíveis na internet que colaboraram segundo os entrevistados para o aprendizado e o conhecimento da viola de dez cordas.

Chamou-nos atenção as diferentes formas, métodos e meios com que os colaboradores aprendem as músicas que gostam. Marcos Corrêa (2009) ao analisar os procedimentos metodológicos de cinco adolescentes para “tirar” uma música, comenta que estes “são múltiplos e muitas vezes integram-se várias ações e sentidos, como observação, audição, a procura, a experimentação e a dedução” (CORRÊA, 2009, p.14). Ainda que os nossos colaboradores não sejam adolescentes, notamos que os procedimentos metodológicos relatados pelo autor se aproximam do nosso caso.

Apresentaremos a seguir, separadamente, a aprendizagem por cada uma das mídias. Porém, observar-se-á que em mais de um momento os entrevistados se utilizam de mídias variadas para aprender uma determinada música e/ou assunto musical.

6.3.1 - Televisão/ Audiovisual

Valdir Verona expõe como, no início de seu aprendizado, fazia para aprender com seus artistas preferidos que se apresentavam em programas de televisão:

Inicialmente eu começo a gravar, tudo o que eu podia pegar, principalmente essa nova geração de violeiros, tinha um programa. Por exemplo, eu lembro bem desse pessoal como: Paulo Freire, Roberto [Corrêa], às vezes apareciam em programas de TV, Fernando Deghi esse pessoal. Eu procurava gravar em VHS [...] (V, p.2), e também os CDs, como o *Instrumental 2*, do Almir Sater foi o primeiro que eu comprei. *Caboclo D'Água* do Tavinho Moura. Renato Andrade... também Foram discos que me

influenciaram bastante, porque nessa época eu me dedicava à música instrumental principalmente (V; p. 2).

Ao gravar a nova geração de violeiros, tanto em vídeo como em áudio, Valdir poderia assistir e ouvir, repetidas vezes a gravação dos violeiros, além do momento quando realizou a gravação e, conseqüentemente, observar e ouvir, atenciosamente, a maneira e a forma como estes violeiros tocam e relatam sobre o instrumento.

6.3.2 - Áudios

Compreendemos o aprendizado por meio de áudios através de programas de rádio, discos LPs (de 33 e 78 rpm) e CDs.

A audição de programas de rádio pelos entrevistados, em especial os com mais idade, foi apresentada no capítulo 5.1. Além disso, identificamos como os entrevistados de uma mesma faixa etária ouviam um mesmo formato de programa de rádio recorrente em diferentes emissoras da época e como isso os marcou.

Tião Xavante e Tião do Mato falam de um tipo de programa que gostavam, no qual os ouvintes dedicavam músicas a outros ouvintes, normalmente familiares, pessoas de outros bairros, cidades e regiões, a que a emissora alcançava. Tião Xavante cita a rádio Progresso de Novo Hamburgo - RS e Tião do Mato menciona a rádio Míriam de Farroupilha - RS.

TM – Uma era ali em Farroupilha... Era Rádio Miriam. Eles recém tinham montado a rádio quando o pai comprou o rádio. E aí, então tinha aquelas músicas todas, todos os dias aquelas músicas caipira e no sábado tinha festival de pedido e de dedicatória (TM/ZM; p. 5).

X – Pelo rádio no tempo da Rádio em Novo Hamburgo [NH]... [tinha] as dedicatória... dedicatória para fulano, para bertano... A tarde toda, era no sábado! Na Rádio Progresso, de Novo Hamburgo (X; p. 2).

Também como ouvinte dos programas de rádio e com a falta de pessoas que pudessem ensinar viola, Zé da Mata descreve como aprendia as músicas que gostava e queria tocar:

Ouvia os caras cantar na rádio naquela época! Então, é pra ver, como é que a gente aprendia naquela época e nós treinava com eles! O nosso professor era o rádio (TM/ZM; p. 6). [...] Quando nós ouvia uma música duas vezes tocar na rádio, nós cantava. Pra você vê a ideia... a memória que nós tinha naquela época. E então, hoje é diferente, fica um mês aí, e não consegue decorar uma música (TM/ZM, p. 6).

Tião Xavante, da mesma faixa etária de Zé da Mata, refere-se ao mesmo procedimento de aprendizado. Ao ser questionado sobre como aprendia uma determinada música, declara:

X - Aí eu pegava pelo rádio. Na Tupi, de São Paulo, tinha uma porção de rádio.
 R - E sabia os horários que passavam aquelas músicas.
 X - Sim... Tônico e Tinoco... Torres Florêncio e Nininho.
 X - Então eu pegava, lia e aprendia a música. Depois eu pegava o rádio... Daqui a pouco eles cantavam... Porque era poucas músicas... Naquela época não tinha a imensidade de música que tem hoje. Era poucas músicas a gente aprendia pelo rádio (X; p. 6/7).

Zé da Mata conta: “Cantá, nós cantava eu e meu irmão, o dia inteiro na roça. Nós ouvia no rádio e cantava. Trabalhando e cantando.” (TM/ZM; p. 2) Relata ainda como ele e seu irmão faziam para memorizar as letras das músicas:

ZM - *Zico e Zeca, Dona Jandira*, uma valsa. Aí todo mundo ficou louco, queria saber como é que a gente aprendeu aquela música. Eles tinham ouvido ela pela rádio. Mas eu digo, foi no rádio que nós ouviu. Mas como era possível a gente lembrar dela. Pra você ver a memória que a gente tinha na época. Mas eu e meu irmão a gente tinha uma estratégia. Que era eu e ele. Eu escutava um verso e tu outro, aí cada um...
 R - Mas ia escrevendo ou memorizando?
 ZM - Cada um memorizava um. Nós não fazia os dois igual (TM/ZM, p. 7).
 R - [Pergunto se escreviam as letras]
 ZM - Que escreve... de que jeito? Era só ouvir, então eu prestava atenção em um verso e tu presta atenção no outro. Aí tu não cansa a tua mente, tu ouve aquele e fica com ele na mente, aí tu escutava o outro. Assim nos aprendemos a tal de Dona Jandira... Na quinta-feira quando eles terminaram o programa, nos já tava cantando ela. Eu digo, essa eu nunca posso esquecer (TM/ZM; p. 8).

Já Tião Xavante narra um procedimento diferente para memorizar as letras das músicas, junto com seu parceiro Antoninho:

Eu, o Antoninho mesmo, a gente não repetia música... dois dias, nois não repetia música. Tinha dia de levar para Ecotrom... um escrito... uma música: pensando... Um Tião Carreiro, levava escrito... A letra da música, e aprendia lá indo pro banheiro. Lia aprendia um verso... Mais tarde lia outro... Era quatro verso, cinco... Aprendia, quando era de noite. Nois cantava em aniversário... E ele era bom de memória... (X; p. 6).

João Andrei também relata um procedimento prático para aprender uma nova música:

J – Meu procedimento é mais percepção. Eu tiro uma música... eu busco ouvir...

R – Depois costuma escrever ou não?

J - Não, acabo não escrevendo, acabo mais praticando... (J; p.5).

Valdir Verona revela como tira músicas direto do CD e seus estudos de toques, chamados tradicionais da viola, neste caso caipira, e os toques tradicionais associados à região noroeste de Minas Gerais:

Não! Atualmente agora, com a volta pra Rio abaixo, estou procurando principalmente juntar material e estudar, principalmente esses toques tradicionais, né?

V. Do Rio abaixo, esse e também essas composições. Eu comecei pelo CD que mais me influenciou, *Caboclo D'água*, já estou transcrevendo algumas coisas lá...estou tirando agora algumas músicas, acho que na íntegra foi *Manezinho da Croa*, tirei na íntegra. Agora tava tirando *Toque da Inhuma*, essas aí... Retomando coisas que eu tocava e parei (V; p. 11).

Rodrigo Ziliotto, 24 anos, descreve como é seu procedimento de estudos na viola, perpassa pela percepção auditiva associada ao acesso a tablaturas e à sua dificuldade em encontrar partituras para o instrumento:

Z – Eu estudo mais... pra falar a verdade repertório. Repertório... Eu comecei a estudar os acordes na viola alguma coisa, nada invertido. Só na posição fundamental... Mais repertório, né? Tirar músicas do cancioneiro gaúcho. Alguma coisa do cancioneiro popular brasileiro...

R – Tudo de ouvido...?

Z - Tudo de ouvido... e alguma coisa eu consigo tablatura. Porque partitura eu não tive acesso. Não tive acesso a isso (Z; p. 3).

Tião Xavante comprou um toca discos, na época LPs e, com isso, passou a comprar discos e tirar músicas dos próprios discos. No diálogo abaixo descreve brevemente como fazia:

X - Aí eu comprei depois um toca disco. E aí comprava os discos.

R – E os discos o Sr. conseguia aqui em Gravataí?

X – Porto Alegre... Lá na Casa da Música... Na [Av.] Farrapos. Onde eu comprava... De primeiro era só os 78 [rpm] [com os dedos polegar e indicador abertos das duas mãos paralelas, faz o que seria o formato de um disco]. Depois que veio o LP, não sei em que época mais ou menos...

[...]

R – E ouvia só aqueles trechinhos, uma música de cada vez.
 X – É! Isso!
 R - Ía e voltava?
 X – É!
 R – E tocava com o instrumento na frente?
 X - Isso. Com a viola na frente sempre.
 R – E aí depois cantava? ... Juntava com o canto como é que fazia? Ou já ia com o canto também?
 X - Com o canto também. Pagodão... Fazia o pagode... terminava de fazer o solo, já entrava cantando. Então, aprendia a letra.
 R – E já fazia tudo de uma vez...
 X – Já saía completo (X; p. 6/7).

O aprendizado a partir da escuta atenta dos artistas é uma forma recorrente utilizada pelos entrevistados para o seu aprendizado musical e instrumental. Isso pode ser um indicativo da dificuldade para encontrar materiais de ensino do instrumento mais específicos do repertório da viola, condizentes com a etapa de aprendizagem do violeiro, com a afinação utilizada, pois, em alguns momentos se encontra material, entretanto, em outra afinação ou tom, o que pode dificultar a aprendizagem, dependendo do conhecimento musical que o aprendiz detém naquele momento.

6.3.3 - Impressos (livros, apostilas, partituras, métodos)

Além do contato presencial, por áudios e vídeos com outros violeiros, por meio das diferentes mídias disponíveis no mercado e *internet*, os entrevistados relataram ainda o conhecimento e o estudo de alguns métodos publicados nas últimas décadas sobre a viola.

Zé da Mata, após comprar sua viola que, segundo ele, dava para quebrar um galho, não tinha com quem nem como aprender o instrumento:

ZM - Não queria nem saber se [a viola] era boa ou ruim, mas comprei. Mas dá pra quebrar o galho. Mas aí, eu não tinha professor, ninguém de viola lá. Aí eu comprei... Daí os caras lá, disse, mas tem os métodos de viola.. Comprava os livrinhos para aprender as músicas, e tinha nas livrarias os métodos de viola...
 R – Mas era o do Tonico e Tinoco ou já Tião Carreiro?
 ZM – Acho que era Tonico e Tinoco mesmo!
 R – Quadrado assim. Mas comprido [horizontal]?
 ZM – Capa colorida, eu acho que, se não me engano, eu devo ter pelas gavetas (TM/ZM; p. 2).

Tião do Mato também teve contato com os métodos da época, e relata como fez para aprender a afinar a viola: “O Silveira que me explicou mais ou menos... aí ele me disse: *Tu vai lá na Rei da Música [loja], tu compra o método do Tonico e Tinoco*¹¹⁵, *que tem o jeito de afinar a viola...*” (TM/ZM; p. 14)

Outra prática mencionada pelos entrevistados com maior faixa etária era a compra de pequenos livros das duplas famosas da época apenas com as letras das músicas. Zé da Mata no momento de sua entrevista nos apresentou parte de sua coleção, ainda em bom estado e relatou como comprou e aprendeu as letras das músicas:

ZM – Eu, por exemplo: comecei a comprar... ir a Osório e tinha nas livrarias... E os caras disse assim: tem uns livrinhos que compra com música. Então, naquele tempo era Tonico e Tinoco, eu tinha coleção toda do Tonico e Tinoco (TM/ZM, p.5).

R – Que são aqueles que a gente comentou que só tinham as letras só? Não tinha as cifras, só as letras?

ZM – Isso! Nada, nada, nada.

TM - Era só para aprender as letras.

ZM – Eu acho que ainda tenho algum aí. [Zé da mata entra em um quarto para buscar, as revistas e volta com os livros de Tonico e Tinoco e outros artistas, mais de 50 livros pequenos, em 10 x 7 cm (TM/ZM. p.5)].

ZM – Olha, eu ainda tenho as coleções aí oh! [mostra os livros]. A coleção maior de Tonico e Tinoco, um amigo nosso me levou. Então, tu vê, é por aí que nós aprendia a letra. Quando nós não ouvia pelo rádio. [...] Eu tinha perto de 100 livrinho. Tonico e Tinoco, ele [Freitas] me levou a coleção toda. Eu tinha a coleção deles que tava bonitinho, com capa e tudo. [...] Só de Tonico e Tinoco eu, e meu falecido irmão, nós cantava quase 260 músicas. Naquele tempo lá eu tinha tudo, tudo quanto era livrinho, de dupla que nós ouvia tocar na rádio, eu comprava (TM/ZM; p. 6).

Tião Xavante também comenta ter contato com este material: “Eu tinha muito livrinho [pergunto se eram os livros apenas com as letras das música e responde]. “Sim... ainda tenho ali em casa...”(X; p. 6/7)

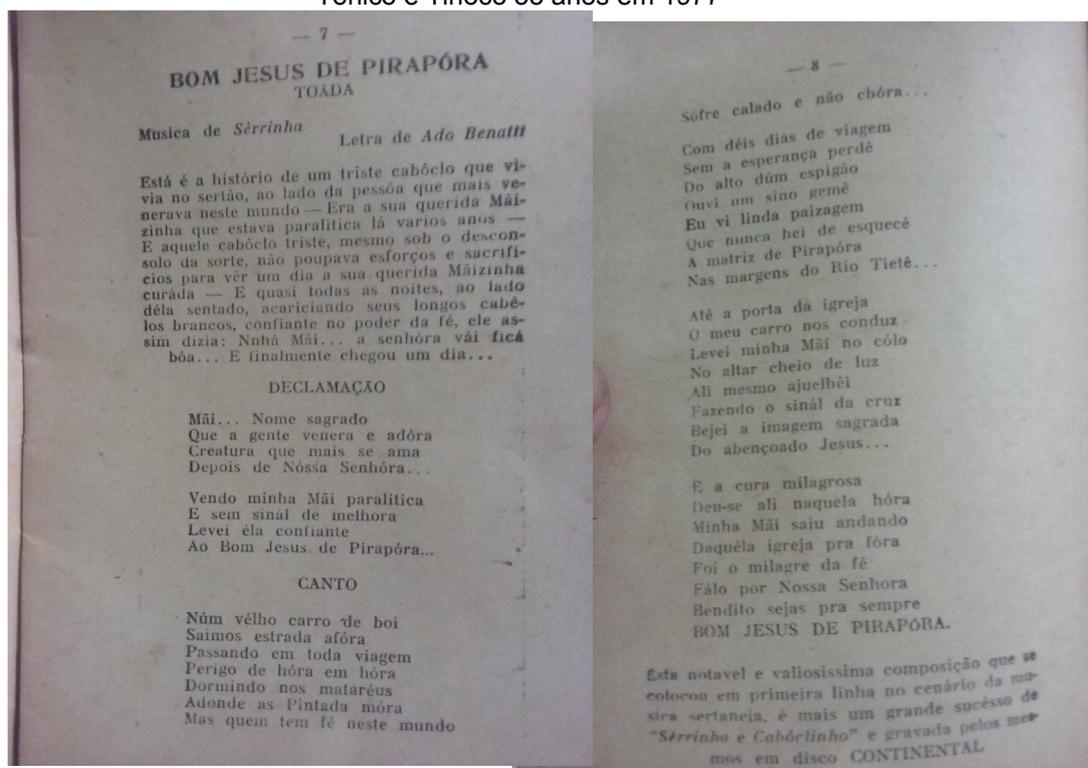
115. Tonico e Tinoco lançaram três métodos para o instrumento o primeiro Intitulado Método prático para viola de Tonico e Tinoco, pela editora Prelúdio em 1959. O segundo de mesmo nome e conteúdo pela Editora Luzeiro sem data de publicação. (Dias, 2010 p.141 a 143). Também lançaram o ABC da viola e do violão em 1975 (ibdem, 1953). E na década de 80 Tonico lança o Método simples para viola (ibdem, 2010, p. 158)

Figura 23 - Capa Revista Melodias Sertanejas nº 8 Tonico e Tinoco.



Fonte: Arquivo da pesquisa

Figura 24 - Parte interna - Letra da música Bom Jesus de Pirapora gravada no LP Tonico e Tinoco 35 anos em 1977



Fonte: Arquivo da pesquisa

A partir de sua participação no curso de Roberto Corrêa em Curitiba - PR, Valdir teve contato com as partituras, ainda escritas à mão, das composições de Roberto Corrêa¹¹⁶ e, a partir do material adquirido na Oficina, começa a dar aulas de viola em Caxias do Sul. Chama-nos atenção que já naquele período, e ainda hoje, as pessoas o procuravam para aprender a tocar a música sertaneja:

V - Mas em [19]98 vou para Curitiba fazer uma oficina com o Roberto [Corrêa]... E aí, a partir dessa oficina, começo a dar aula. Como a partir dessa oficina eu peguei as primeiras partituras para viola. Eu não sabia que eu tinha todas as composições escritas praticamente. [...] Ele tinha as coisas escritas à mão. As músicas dele, as composições dele. Tanto ai que eu comecei a ler...

R – E ele ofereceu isso pra vocês na oficina?

V. Sim! A gente copiou esse material, então eu passei [a dar aula], por conta desse material. Eu comecei a dar aula de viola e a maioria do pessoal que procurava nesse tempo, era pra tocar. Até hoje, a maioria quer tocar à moda das duplas caipira (V; p. 4).

Valdir, além de entrar em contato com as partituras manuscritas de Roberto Corrêa, tem acesso ao livro (método) *A Arte de Pontear Viola*, de Roberto Corrêa (2000). Identifiquei o livro em sua sala, onde ministra aulas particulares, no momento da entrevista. Angelo também relata o contato com a mesma publicação: “comecei a pesquisar, pesquisei em alguns livros, algumas coisas assim já do Roberto Corrêa. Aí comecei a me apropriar de algum tipo de conhecimento... Nessa linha” (p. 3). Ambos entrevistados relataram o contato com o Livro de composições do violeiro Fernando Deghi intitulado *Viola brasileira e suas possibilidades* (2001). Ao questionar Valdir se conhecia outros métodos, ele disse conhecer os métodos do Brás da Viola e de Rui Torneze, porém, não cita quais seriam. Ambos violeiros e autores, possuem mais de uma publicação sobre o instrumento. Disse ainda desconhecer os métodos de Tônico e Tinoco e de Enúbio Queiroz (2000).

Mário Tressoldi também relata o contato com o livro de Roberto Corrêa e ilustra os motivos que o levaram a adquirir o livro:

M – Daí o que aconteceu. Lá em 2000 e... eu tocava meio arranhado uma viola, mas nunca fui.... E pra tocar o Pezinho, não precisa muita técnica. Daí a gente compôs uma música em 2001 se não me engano... que é a música chamada “A moenda e o tempo”. Uma música que fiz com o Chico Sardo e meu pai, em parceria. E essa música foi classificada na Moenda da Canção e era um catira. E eu não tinha essas levadas de catira... no dedo, né? Então o que aconteceu eu fui na casa Beethoven em Porto Alegre e comprei o livro “A Arte de Pontear Viola”, do Roberto Corrêa. E vô pra cima, vou ter

116. CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília. 1a ed. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 1989.

que tocar essa música... e foi aonde eu comecei a tocar viola mesmo. Acho que dali pra frente eu comecei a desenvolver a viola. Porque fui buscar a técnica correta aquela coisa toda... antes era dedilhado de violão fazendo... Foi a partir daí do livro Roberto Corrêa que eu fui buscar mesmo a sonoridade da viola e daí compor mais música (M, p. 4). [...] M – Eu acho que eu busquei no Roberto Correa, essa história mais do pagode, do cururu, daquela coisa... (M; p. 14).

Ao ser questionado se fez o método inteiro, responde: “Na época eu destrinchei, assim em dois ou três meses. Na época eu fazia faculdade de música, então, eu tava com a leitura boa” (M, p. 5).

Luciano tem um “acervo grande” de materiais sobre viola e ilustra um pouco como se sente: “Fui aprendendo muita coisa, tenho um acervo grande de viola, muito livro muita coisa! E a gente foi indo pra esse lado da viola e como se diz... a gente comeu tanto que ficou gordo de tanto comer coisa de viola” (L; p. 3).

6.3.4 - Computador / Internet

Os entrevistados utilizam o computador e a internet em seus processos de ensino/aprendizagem e composição como ferramentas que facilitam o acesso à informações relacionadas ao aprendizado da viola de dez cordas e seu universo e, também, para a difusão e a divulgação dos materiais elaborados por estas ferramentas.

Luciano, quando integrante da OGVCS, era responsável, com o auxílio do computador, por digitalizar as músicas ou arranjos que eram tocados no grupo, para serem impressos e distribuídos aos demais integrantes, como conta:

Fazia no computador isso! Nós tínhamos as letras das músicas cifradas e os solos, as melodias, os contrapontos, em escalas duetadas, né?! E eu produzia isso no computador! Então, como eu produzia, eu tinha que testar pra ver se estava funcionando. Mesmo não sendo solista, porque eu nunca fui solista. Mas eu gostava muito disso! [pergunto como era feito o trabalho] Me davam no papel e eu passava tudo no computador e daí fazia bonitinho, para distribuir para todo o grupo. Tenho muito material desenvolvido no computador, de música caipira e tenho muito de música gaúcha (L; p. 7/8).

Este procedimento é bastante comum nas orquestras de viola, em que as músicas cifradas ou arranjos são escritos pelo regente ou líder do grupo e um

integrante é responsável por digitalizar. Normalmente nestes grupos são utilizadas cifras e tablaturas, poucos são os grupos que trabalham com partitura, talvez por este motivo o uso de *software* de texto, o que um integrante com o mínimo domínio do *software* consegue fazer (PEDRO, 2013 p. 122).

Ao fazer a digitalização das músicas da orquestra, Luciano testava “para ver se estava funcionando”. Testar a digitalização é executar as partes do solista, o que não seria sua responsabilidade no arranjo. Desta forma aprendia também outras partes do arranjo.

Valdir, ao anotar suas composições ou estudar uma música, escreve ou transcreve com o auxílio de *software* de edição de partitura:

V. Eu uso o Finale.

R. Mas aí você faz direto no Finale? Ou você faz no papel e depois vai pro Finale?

V. Não, não, vou direto.

R. Faz direto no Finale. Você tem familiaridade com o programa?

V. Sim! Já fazem dez anos que eu uso. Eu comecei com o Encore, o primeiro livro que eu fiz que era de estudo (V; p. 11).

Valdir expressa sua familiaridade com *softwares* de edição de partituras, presentes em seu trabalho profissional desde o seu primeiro livro, *14 Estudos Progressivos - Violão Campeiro* (2002). Trata-se de um livro de pesquisas e composições com 14 estudos sobre os principais ritmos na música campeira do Rio Grande do Sul¹¹⁷.

Para além do computador, objeto cotidiano dos sujeitos nas últimas décadas, a popularização da internet colabora para a disseminação do ensino e aprendizagem da viola de dez cordas, em especial na última década. Conforme relata Luciano: “descobrimos a informática. Muita coisa na internet! Hoje tem muita coisa! Há dez anos atrás, tinha muito pouca coisa na internet”, (L; p. 7), referindo-se à viola.

Somente em meados da segunda metade do século XX, surgiram as publicações dos primeiros métodos para viola de dez cordas associados ao segmento sertanejo. Houve um aumento de publicações nas décadas finais do período e na primeira década do século XXI (DIAS, 2010, p. 120). Identificamos um aumento de adeptos do instrumento, sobretudo a partir da popularização da internet nas últimas décadas. Contudo, a internet como ferramenta de divulgação e suporte de materiais musicológicos, históricos e didáticos sobre a viola de dez cordas não é

117. Sobre os livros publicados de Valdir Verona, trataremos à frente.

um fator isolado no tempo histórico e social. Estabelecer esta relação direta é um equívoco com o passado e presente histórico, social e cultural do instrumento, dos violeiros, das manifestações populares, dentre outros. O uso da internet como suporte e ferramenta do/no presente, está associado ao tripé sociológico da produção, circulação, distribuição e ao consumo de bens e serviços, dos quais a viola e seus adeptos se utilizam. Esta questão merece investigações detalhadas, as quais nos direcionariam para caminhos metodológicos e epistemológicos diferentes do escopo do trabalho.

A internet possibilitou o surgimento e a difusão de materiais disponíveis na rede sobre o universo da viola, métodos de ensino (em especial da música sertaneja), aulas gratuitas ou pagas sobre técnicas do instrumento, ritmo recorrentes, entre outros. Tais materiais são facilmente encontrados na rede em *sites* e/ou no *Youtube*, de violeiros profissionais, professores, aprendizes e adeptos do instrumento ou música.

Entretanto, Rodrigo Ziliotto alerta sobre a falta de materiais sistematizados para o instrumento em buscas na rede:

Não achei muito material na verdade. Achei uma pesquisa que eu não me lembro, pra te falar a verdade. Mas se não me engano foi um estudo de caso, alguma coisa assim, que trazia algumas letras e cifras... e algumas tablaturas, tipo *Luar do Sertão*, *Chalana*, essas coisas assim (Z; p. 1).

Porém, João Andrei destrincha que durante seus procedimentos de estudos prático-instrumental, recorre a referências que encontra em vídeos no *YouTube*:

J - Atualmente meus procedimentos é mais prático assim, técnico. Eu sempre busco o estudo de algumas técnicas diferentes... Assim vendo referências tirando alguma... algum solo, algum tema. Esse basicamente é meu estudo. Normalmente é vídeo e áudio. Depois que... com a internet lá em casa, ficou um pouco mais fácil, né!

R - E aí você acessa pelo YouTube os vídeos?

J - Normalmente é pelo YouTube (J; p. 4).

Luciano faz aulas de instrumento à distância, um estudo específico, facilitado pela internet e os recursos tecnológicos disponíveis atualmente. Ele conta:

De um ano pra cá eu comecei a fazer aula particular, com um rapaz lá de Minas Gerais, Valtini, aula pela internet, eu recebo material, estudo, gravo o que eu estou fazendo, mando pra ele por internet. Tenho feito ensino a distância com o método dele. Mas estou um pouco afastado (L; p. 2).

Instigado a dar maiores detalhes sobre estas aulas ele relata:

R - Grava que nem educação a distância? Você tocando e manda pra ele?

L - Ele me manda o material teórico, que eu imprimo, ele me manda um vídeo dele tocando o acompanhamento da música e me manda um Guitar Pro, pra ter o tempo da música direitinho. Daí depois eu treino tudo isso, gravo e mando pra ele dar o ok! Ou não! *Essa parte tá boa, essa parte não tá.* E trocamos figurinha. [Questiono sobre a periodicidade] São 3 aulas por semana, segunda quarta e sexta. A gente vinha até outubro. Em outubro parou e recomeçamos em janeiro. Bem interessante (L; p. 2).

Comenta ainda que o trabalho do professor utiliza outras plataformas tecnológicas e passa também por processos de modernização e propriedade intelectual:

Ele tem esse trabalho através do *whatsapp*, tem um grupo com mais de 200 alunos. Tinha até então, agora em janeiro não sei. Mas segundo ele, vai mudar, ele tá fazendo um método novo, por isso essa parada, que será através de um site. Nós vamos ter acesso a um site, com todo esse acompanhamento virtual, através do *whatsapp*, de tudo. (L; p. 2).

Luciano avalia ainda sobre a capacidade de conhecimento tecnológico do professor mineiro e as modificações que sentiu a partir das aulas: “É a modernidade! Ele tem conhecimento e eu tenho aprendido muito através desse professor! Ele tem corrigido muita coisa que eu fazia errado” (L; p. 2).

O computador e a internet têm facilitado o acesso a matérias e conteúdos sobre a viola de dez cordas e auxiliam no processo de ensino e aprendizagem do instrumento. A facilidade de acesso a matérias e conteúdos sobre o instrumentos na internet, em especial, de nível básico, é ampla. Entretanto, matérias e conteúdos com maior complexidade e escrita musical, seja em partitura, cifras e ou tablatura, ainda são escassos.

Mesmo com o acesso a estas matérias e conteúdos, via internet, o trabalho do aprendiz de viola e o próprio instrumento convidam por conta da sua afinação à experimentação do instrumento, à busca por novas e outras sonoridades, que trataremos a seguir.

6.4 - Experimentação Instrumental

Outra característica relatada por alguns dos colaboradores para a aprendizagem do instrumento é a experimentação técnico e sonora do/no instrumento e suas possibilidades. A ideia de experimentação, tomada por nós de assalto, grosseiramente, das ciências exatas e biológicas, entende quando o pesquisador manipula e controla uma ou mais variáveis sob parâmetros de controle e observa e identifica os resultados obtidos. Seria uma analogia ao que os colaboradores relatam quanto à “experimentação musical”, na qual manipulam e controlam elementos musicais e observam e identificam seus resultados, também sob parâmetros de controle tais como: características da música ocidental, o idioma do instrumento, estudos precedentes à viola, linguagens de diferentes gêneros musicais, técnicas de outros instrumentos, entre outros. Ao longo do texto apresentamos alguns dos experimentos narrados pelos entrevistados.

Angelo, durante seu contato inicial com o instrumento, nos anos finais da década de noventa, quando o músico Marcelo Delacroix lhe empresta uma viola, comenta: “[a viola] ficou um tempão comigo [...] Aí eu estudei... Começava a armar acordes... começava a buscar maneiras de tocar” (P; p. 3). O “buscar maneiras de tocar” seria o teste das possibilidades do instrumento, porém, não seriam maneiras ou testes aleatórios, mas experimentações com o conhecimento musical que já possuía de mais de uma década de trabalho com música.

Alison relata algo semelhante quando descreve como faz para tocar uma música que lhe interessa na viola:

A – Bah! eu sou bem assim. Tipo escutei tal música vamos supor, né?... eu acho bacana a música, e a gente transpassa para a viola. Só isso! Não tem outra coisa.

R - Vai nessa relação de ouvir e tocar?

A - Vai na relação... Pra ser diferente e ir testando (A; p. 3).

Acrescenta que esta prática não possui técnica ou referência de outros violeiros ou artistas: “Cara, não tem uma técnica tipo... ah, vou tentar imitar o fulano... sabe? Eu não tenho uma referência técnica... de fazer e tal, não tenho... Técnica mais é o grosso... A machado, como se diz... não tenho técnica nenhuma” (A; p. 5). Quando coloca que sua técnica seria “a machado”, utiliza uma metáfora no

sentido da insistência até alcançar o objetivo esperado, no caso do machado, cortar a madeira: na aprendizagem musical, aprender e tocar a música desejada na viola. Assim como o manuseio do machado necessita de determinadas habilidades físicas, conhecimento da ferramenta, etc, na aprendizagem musical, há a necessidade de conhecer o instrumento e também o material sonoro a ser trabalhado e aprendido. Angelo ilustra como iniciam os processos de experimentação durante seus estudos na e com a viola de dez cordas:

Quando tô tocando o ponto inicial, normalmente é alguma investigação técnica, ou harmônica ou de dedilhado e tal... começa assim. Aí aos poucos eu vou entrando em consonância com isso e quase que inevitável uma abertura para a experimentação livre... e isso é por maneira de tocar... (P; p 22)

Angelo Primon relata como estas experimentações aparecem durante seu trabalho como músico e como utiliza estes procedimentos para aprender uma música nova. Comenta que após vencer o “desespero inicial”, busca compreender “qual o contorno harmônico” e vê “o que que tá acontecendo, para onde vai e nesse período”. Segundo Angelo: “nesse momento que eu tô fazendo esse estudo, já tô vendo quais são as... possibilidades dentro da viola, mas respeitando o idioma da viola”. (P; p. 18).

Ao relatar sobre o contexto e o encadeamento harmônico da obra a ser tocada, apresenta compreensão da linguagem e da teoria musical, fruto do seu sólido conhecimento musical, já que para a compreensão deste contexto sonoro musical, entendemos a necessidade de um conhecimento musical consolidado ao longo de um período significativo de estudo. A própria utilização da linguagem técnico musical, por Angelo, remete a seu conhecimento de termos musicais e ainda a uma compreensão sonora do contexto musical. Ao dizer que ao identificar o contorno harmônico passa a pensar nas possibilidades de execução idiomáticas do instrumento, colabora com nossa argumentação.

Angelo relata um estudo técnico no instrumento chamado por ele de “musculação de dedo”, o qual:

Engloba a maior parte do estudo! E tem uma pequena parcelinha disso... que eu chamo de musculação de dedo. Que é quando eu, abandono, o aspecto de pensar estruturalmente e tal, para trabalhar alguma coisa... mais tecnicamente de dedilhado, de ângulo de mão... (P; p. 17).

Em seus estudos técnicos do instrumento, em especial de dedilhados de mão direita, por ser um instrumentista destro, Angelo identifica as possibilidades técnico-sonoras da viola e se diz entusiasmado com os resultados obtidos: “Cara, a viola, ela tem uma... soltura tão violenta... na maneira de tocar, que ela se transforma num dos instrumentos com mais possibilidades técnicas possíveis. Em relação à mão direita, por exemplo” (P; p. 17).

Outro procedimento de aprendizagem que ocorre através da experimentação na viola de dez cordas é o do próprio material musical que se deseja compreender. Para a realização deste procedimento, os violeiros se baseiam em suas necessidades (profissionais, pessoais e artísticas), desejos musicais, em seus conhecimentos prévios - em se tratando dos entrevistados, obtidos no mais das vezes antes do contato com a viola - mas também, em conhecimentos adquiridos em contato com o próprio instrumento e seu repertório. Conforme diz Angelo: “não tava do zero e me colocaram em algum lugar. Parti da ideia! O que acontece é isso!” (p. 5).

Os entrevistados possuem uma trajetória de vida e profissional associada à música, seja como aprendizes, músicos e/ou professores. Desta forma, ao iniciarem suas experimentações na viola de dez cordas, essa bagagem fará a diferença para a aquisição e a assimilação do conhecimento musical a ser adquirido e compreendido. Angelo avalia como esta trajetória anterior fez diferença ao iniciar seu aprendizado na viola de dez cordas:

Durante muito tempo eu fiquei pensando... Até que ponto eu estava sendo verdadeiro etc. Mas aí, assim cara, eu parei e pensei... eu tô com uma certa idade, entende? Eu tenho que respeitar a minha trajetória. A minha trajetória é essa, quer dizer o jeito que a coisa aconteceu foi essa e foi desse jeito (P; p. 9).

Angelo tentou resolver esta questão pessoal e musical ao compreender que não pertence a uma comunidade onde há a ocorrência da viola e violeiros, que tocam dentro de modelos determinados, por conta dos aprendizados que tiveram associados às manifestações as quais participam, e reconhecer também a função social que a viola e o violeiro possui para a própria comunidade. A partir deste entendimento, comenta sobre uma necessidade de improvisação, por não ter modelos próximos para seu aprendizado e formação: “coloco como resultado direto da necessidade de improvisação. Uma vez que... eu não tinha uma linha um

repertório... Sabe?... Ou pertencer a uma comunidade de que eu fizesse parte que pudesse, [me] direcionar... (P; p. 8). Assim, ao explorar o instrumento a fim de buscar uma sonoridade ou técnica que se aproxime de suas vivências e desejos pessoais e regionais, Angelo compreende “a necessidade de ter que adaptar pela falta... Tem que se reinventar ou inventar” (p. 7). E complementa a necessidade de se propor a uma certa liberdade para explorar e buscar uma determinada sonoridade desejada: “Assim como eu mesmo já me dei a liberdade de estressar, expandir a sonoridade da viola para buscar um efeito que eu queria” (p. 20).

Valdir faz relato semelhante pela necessidade de criar algo novo, dissociado de sua compreensão do que seria uma viola tradicional: “eu buscava fazer ela [a viola] também de uma forma não tradicional. Eu estava querendo criar algo novo” (p. 7).

Cabe destacar que os entrevistados, ao explorar a viola de dez cordas, a partir de um determinado recurso técnico ou busca de uma sonoridade específica desejada, acabam modificando sua maneira de tocar, como relata Angelo:

Isso vai interferir na maneira que você vai tocar. Vai buscar caminhos alternativos na forma de tocar o instrumento, e isso é uma característica minha, com relação a qualquer instrumento musical. Começa a perceber depois da funcionalidade, começa a experimentar, começa a buscar (P; p. 20).

Outro procedimento realizado por Angelo com base em seu conhecimento teórico-musical é relatado quando menciona o caráter lúdico, o brincar com o instrumento, quando permite que esta característica entre em cena durante sua performance, porém, mantendo a base teórico-musical implícita na brincadeira.

Nesse outro lado, então, o lúdico também vem... a brincadeira com a viola, a coisa que eu tenho me permitido fazer, que é tocar como se fosse... uma árvore em que eu tô hora em um galho, aí pulo para outro e pulo para outro. Esse trânsito é improvisado, porque no meio do caminho tu tem que improvisar, aonde tu vai se agarrar para subir para o próximo galho. Então, este material onde eu estou, esse galho aqui é o material melódico harmônico que já tá pronto, esse aqui é outro. Mas o trânsito daqui até lá é improvisado. Então [são] essas coisas... e eu levo isso para o palco (P; p. 16).

Com isso, é possível compreender que o lúdico, a brincadeira, assim como as experimentações, não ocorrem sem conhecimento teórico, técnico-musical e/ou de modo irresponsável; há a necessidade para a execução e compreensão do

procedimento relatado por Angelo, de um conhecimento musical consolidado durante anos de prática instrumental e envolvimento com a música.

Associado à investigação no e do instrumento, Valdir apresenta a criação e o contato com um outro instrumento, o qual poderíamos considerar como uma dissidência e/ou desdobramento da viola de dez cordas, com uma variabilidade no número de cordas, porém disposta em cinco ordens. Este outro instrumento Valdir intitulou, durante a entrevista, de “Violona”. A partir de minha compreensão dos estudos historiográficos sobre as violas de arame (CORRÊA, 2000), alguns instrumentistas, há alguns anos, têm mencionado a existência no passado, de um instrumento com uma variabilidade no número de cordas, dispostas em seis ordens, como Valdir também explica: “Agora tem o Júnior da Viola, defendendo a tese de que a viola de seis ordens existe sim!” (p. 14). Em relação a esta, as cordas dispostas nas seis ordens, podem ser simples, duplas ou triplas, oitavadas ou em uníssono.

Junior Viola (Ernestino Ciambarella Júnior) é violeiro, professor e pesquisador. Em 2017 apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)¹¹⁸, intitulado “Viola de 12 cordas”, no qual pesquisa sobre a existência da viola de 12 cordas. Com o levantamento histórico e iconográfico destes instrumentos na música portuguesa e sertaneja, nas primeiras gravações de Mandi e Sorocabinha¹¹⁹ em 1929, por Cornélio Pires e ao longo do século XX, na mão de diferentes violeiros.

O contato de Valdir com estas informações colabora para que conceba o que chama de “Violona” de nove cordas:

V. Agora estou com a viola de 9 [nove cordas], a Violona. Que estou fazendo a experiência!

R. Como é que dispõe as cordas?

V. São 3 duplas e 3 ordem simples. Eu eliminei as repetidas na primeira e segunda ordem e a sexta também é simples. Sexta ordem. As duas primeiras são simples, as que são repetidas, que não são oitavadas. Ficou Ré, Lá, simples, depois Fá# , Ré, Lá duplas e mais um Ré grave (simples). Foi essa afinação que coincidentemente me joga pro Rio Abaixo de novo, porque da segunda a sexta ordem tu tem a estrutura de Rio Abaixo (V; p. 14).

118. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/111hNjGoeMbhgB4cjz2SpOmq2PVUoFAoy/view>> acesso em 27/09/19.

119. Olegário José Godoy, o Sorocabinha (1895 – 1995) e Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi (1901 – 1987) foram a primeira dupla sertaneja a gravar em disco em 1929, gravaram ao longo da carreira 64 LPs. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/mandi-e-sorocabinha>>. Acesso em 20/09/2019

A disposição das cordas da Violona de Valdir, é apresentada no Quadro 5:

Quadro 5 - Afinação utilizada na Violona de Valdir Verona

ordens		AFINAÇÃO	CORDAS	
1 ^a	C E B O L Ã O	Ré	simples	
2 ^a		Lá	simples	R I O A B A I X O
3 ^a		Fá #	duplas oitavada	
4 ^a		Ré	duplas oitavada	
5 ^a		Lá	duplas oitavada	
6 ^a		Ré	simples	

Fonte: Dados da pesquisa.

Com este instrumento, Valdir tem à disposição as duas afinações utilizadas por ele com maior frequência, Cebolão e Rio Abaixo, ambas na tonalidade de Ré maior e suas possíveis variações.

A partir da investigação instrumental com base em seus conhecimentos prévios adquiridos no violão, na viola de dez cordas e em suas vivências e experiências pessoais e profissionais, os entrevistados ao longo deste processo, perpassam por processos de aprendizagem e apropriação músico-instrumental.

6.5 - Autodidatismo

Os violeiros entrevistados compreendem seu aprendizado como de autodidatas, ou seja, um indivíduo que aprende sozinho, sem um mestre ou professor um determinado assunto, conteúdo, no caso a viola de dez cordas. Contudo, conforme apresentado anteriormente e devido aos elementos apresentados, colhidos em seus depoimentos durante as entrevistas, uma parte significativa deste aprendizado perpassa por diversos elementos: memórias, contato com outras pessoas, com maior ou menor grau de conhecimento sobre o assunto, referências musicais, mídias, entre outros. Também uma parte significativa deste aprendizado é o trabalho individual de estudo e dedicação, no caso da música e da viola de dez cordas.

Tião Xavante, ao ser questionado se o primo ou o irmão com quem formou as primeiras duplas lhe ensinou a tocar o instrumento, responde: “Não, não, aprendi por minha conta... nunca ninguém...” (TX; p.1). Alison também afirma que aprendeu sozinho sem contato com professores ou pessoas com maior experiência no instrumento:

R – Você nunca teve contato com professores?

A - Não, não!

R– Como é que você aprendeu a tocar?

A – Ouvindo, só ouvindo e buscando. Só de ouvido.

R- Você comprou uma viola do nada?

A – Do nada... Do nada

R – Ninguém tocava próximo...

A- Não, não existe... lá em Julio [de Castilhos] não existe. Na minha região não tem ninguém (A; p.1 – 4).

Rodrigo segue a mesma argumentação ao ser questionado se aprendeu com outra pessoa ou se foi autodidata, respondendo: “Tudo autodidata [pergunto se teve aulas de viola]. Nunca tive nem uma aula de viola” (Z; p. 1). Valdir também compreende também seu aprendizado como autodidata, ainda no violão e considera o mesmo procedimento em seu estudo com a viola:

Comecei com 12 a tocar [...] Inicialmente eu toco 8 anos, como autodidata, [...] O violão [...] Depois eu vou estudar música, já quando eu tinha 20 anos. [...] Quis levar isso adiante, pensando já profissionalmente. Falando sobre a viola, eu começo também como autodidata, já com as informações que eu tinha do violão (V; p. 2).

O aprendizado de Valdir como autodidata tem como base a experimentação do instrumento. O início de seu aprendizado na viola como autodidata, está diretamente associado à “pesquisa” composicional para a gravação de seu primeiro disco, com a música *Grotas*, em 1995, ano da gravação de seu primeiro disco, segundo ele: “é o marco que eu pego e passo a tocar!” (p. 2), pois até aquele momento não teria tido contato com a viola.

Tião do Mato rememora que teve contato inicial breve com o violão através de uma pessoa com maior experiência, que lhe ensinou algumas escalas e acordes. Ao passar a tocar viola, relata que teve que aprender tudo novamente, pois os instrumentos são diferentes. Nesta passagem também teve contato com um violeiro com maior experiência que morava próximo à sua casa, o qual visitou por um curto

período. Este violeiro o ajudava a afinar a viola e em seguida tocava o instrumento na sua frente:

TM – Aí olhava ele tocando, depois eu ia para casa. E ele me ensinou a fazer a oitava na viola. O resto que eu sei eu aprendi por conta?

R – A oitava? O que é?

TM – Pega a primeira e a terceira corda. [escala de sextas]

TM – Aí, depois, eu aprendi sozinho (TM/ZM; p. 4).

Seguindo esta perspectiva outros violeiros também argumentam sobre um processo de aprendizado constante, Luciano relata que após consolidar a parte inicial do seu aprendizado na viola, buscou se aperfeiçoar e corrigir os erros do seu aprendizado inicial: “Ali eu já tinha um olhar mais crítico, da aprendizagem que eu vinha tendo! Então quando eu fui buscar outras alternativas de aprendizagens, eu fui aperfeiçoando e consertando o que eu fazia de errado, né?!” (L; p. 7).

Tião do Mato argumenta de forma semelhante ao comentar como modificou sua maneira de aprender um música nova:

TM - Só no início eu fazia o seguinte, eu queria tirar o arranjo da letra antes de cantar a letra. Depois eu aprendi que é melhor, aprender um verso, musicar aquele verso... Pra depois montar o arranjo na viola, que daí é mais fácil fazer o arranjo...

R – E isso foi alguém que te disse, ou por experiência que aprendeu...

TM – Isso foi só comigo mesmo (TM/ZM; p. 10).

Entretanto, Angelo nos apresenta outra perspectiva sobre o tema. Ele compreende seu aprendizado como autodidata desde o início até a atualidade e elabora seu próprio entendimento, ao ser questionado se seu aprendizado foi autodidata:

É, começou assim... Ele ainda é assim. Na verdade eu parto do princípio... Claro hoje do autodidatismo, que independente da fonte das informações o autodidatismo... é uma constante, uma coisa natural que parte da ideia inicial da pessoa querer apreender alguma coisa (P; p. 5).

Mesmo sendo uma iniciativa do indivíduo querer aprender, existe uma rede de fatores e práticas cotidianas que corroboram para o processo de aprendizagem a reprodução do que se ouve e vê, a experimentação no e com o instrumento, os acertos e erros, além das escolhas em fazer e não fazer de um determinada forma,

além do contato com pessoas mais experientes (CORRÊA, 2009). Trataremos deste aprendizado em rede no próximo subcapítulo.

6.6 - Aprendizado em rede

O aprendizado dos violeiros, conforme apresentado nos subcapítulos anteriores, ocorre de diferentes formas. Como relatou Angelo, seria “uma coisa meio em rede. Pegando uma coisa daqui... o livro, a internet... mais os outros contatos” (p. 4). Esta maneira de acessar e se apropriar das informações e/ou conhecimentos disponíveis, se consolidou ao longo do século XX, com o seu apogeu identificado nas últimas décadas, com o aumento do acesso e conteúdos, em especial disponíveis na internet. Fonterrada (2005) discorre sobre o aprendizado em rede na parte final de seu livro *De Tramas e Fios: Um ensaio sobre música e educação*. A autora aborda sobre uma contraposição entre a metodologia linear, onde os conteúdos e conceitos são apresentados linearmente e em sequência, e a metodologia em rede, onde os conteúdos e informações são adquiridos não linearmente e não-sequencialmente (FONTERRADA, 2005, p. 266-293).

Um exemplo deste procedimento de integração de diversas fontes, referenciais e conteúdos é exemplificado por Angelo quando reconhece que as informações para compor seu aprendizado não foram adquiridas em contato com os violeiros tradicionais, entendidos como vinculados às manifestações populares, onde ocorre a existência da viola e o aprendizado se dá por meio da oralidade e transmissão intergeracional, onde o ensino e aprendizagem ocorrem pela observação, imitação e repetição musical (DIAS, 2013). Angelo compreende que seu aprendizado foi por outros meios: “as informações não foram tiradas em tese, lá do meio. [...] São informações que vêm de outros veículos. Já como... *internet*, livros, etc.” (p. 3). Porém ressalva que nos seus primeiros contatos e aprendizagens do instrumento “a *internet* não era tudo isso” (p. 2). Ou seja, a *internet* não tinha a dimensão e a acessibilidade que tem atualmente. Contudo, Angelo traça um paralelo da forma como aprendeu e o método de transmissão oral:

Dá para traçar um paralelo, eu acho, da questão do trânsito das informações. Por exemplo: quando uma pessoa tá dentro de um nicho social... e ali existe a presença física de manifestações ... e que ali dentro... os instrumentos. Como a viola. O aprendizado se dá por observação, imitação, outras... No meu caso, vou te dizer que foi mais ou menos por aí também, porém, os veículos foram outros. Os veículos foram... alguns vídeos, algumas entrevistas, alguns programas, muitas... porque aqui naquela época não tinha nenhum material (A, p. 6).

Luciano, ao explicar como faz para tocar uma música nova, também exemplifica um aprendizado em rede, através de diferentes materiais disponíveis, tanto em seu acervo pessoal, como no internet. Apresenta ainda como ele inter-relaciona estes materiais e conteúdos com seu aprendizado já incorporado:

L - Para tocar uma música nova, eu busco a letra. [...] Depois eu busco os acordes que a gente acha muita cifra pra violão, para qualquer coisa, mas de tudo quanto é jeito! Então eu sento, vejo se está casando com a música, se não tá, busco esse trabalho e depois vou ensaiando, vou tocando, vou...
 R - E você procura na internet?
 L - Muitas vezes sim! Quando não tem nos meus livros eu procuro na internet.
 R - E quando está em outro tom, como faz?
 L - Eu faço os cálculos de cabeça, tenho aqueles quadros das notas, a gente usa ali. Aprendi a fazer aquela matemática e tal, é bem tranquilo, é só entender ela...é tranquilo de fazer.
 R - E a formação de acordes também?
 L - É. busco usar um tom que fique bom para minha voz.
 R - Você não fica preso, necessariamente a afinação da viola?
 L - Não, não! (L; p. 10)

Outro exemplo do aprendizado em rede é apresentado por Valdir Verona quando relata como as informações, disponibilizadas pelos diferentes materiais e conteúdos que tinha acesso na época, colaboraram para seu aprendizado sobre e no instrumento:

Foi por intermédio de um VHS, uma vídeo aula do André Geraissati, ele mexe com uma afinação, uma delas... acho que era esse Sol aberto. E aí eu abaixei a primeira ordem [da viola] para Ré, e comecei a experimentar, meio dessa forma. [Também] saiu [em] uma revista da *Guitar Player*, uma matéria sobre esses violeiros. [...] Era o Paulo [Freire], O Brás [da Viola] tinha o Pereira da Viola. Foi aí que eu descobri que eu estava usando a [afinação] Rio abaixo¹²⁰, porque tinha um catálogo com as principais afinações. Daí fui conferir. Até então, eu nem sabia dos nomes (V; p. 3).

Como apresentado nos capítulos anteriores Valdir afina a viola primeiramente partindo de sua referência e instrumento de formação, o violão. Porém, realiza uma

120. Afinação Rio Abaixo: 5 – Sol; 4 – Ré; 3 – Sol, 2– Si; 1 – Ré. (CORRÊA, 2000)

alteração na 5ª ordem da viola, onde abaixa em um tom e fica em Sol¹²¹, afinação semelhante à utilizada por Almir Sater em algumas de suas composições. Nota-se ainda que o conhecimento musical do qual Valdir se apropria não é de matérias destinadas a violeiros, no caso a vídeo-aula de André Geraissati, conhecido por utilizar-se de afinações abertas no violão de aço em seus trabalhos e junto a isso a Revista *Guitar Player*, destinada ao público de guitarristas e violonistas. Desta forma, com o seu conhecimento musical, passa estas novas informações para viola a viola de dez cordas.

Outro exemplo apresentado por Valdir é novamente a utilização de diferentes fontes e materiais para aprender a tocar o instrumento, como mencionado anteriormente, quando gravava, por exemplo, ainda em VHS, os violeiros da nova geração¹²² que apareciam em programas de televisão. Para além disso, utilizava-se dos CDs lançados por estes artistas violeiros, para assistir e ouvir posteriormente com maior atenção e quantas vezes fossem necessárias para o aprendizado de uma determinada música ou técnica. (V; p. 2).

Tião Xavante faz uma longa descrição de como aprendia uma nova música com seu parceiro de dupla Antoninho. Relata o uso também de diferentes fontes para adquirir o conhecimento necessário. Comenta que junto com seu parceiro não repetiam músicas devido ao extenso conhecimento do repertório, no caso o sertanejo. Menciona que em alguns momentos levava a letra escrita em papel retirada de audições no rádio e durante o período de trabalho ambos decoravam a letra da música, para que a apresentassem à noite em aniversários, rádios e outros eventos dos quais participavam.

Outra fonte para tomar contato com as letras das músicas consistia nos livros comercializados à época, apenas com as letras das músicas dos artistas de então. Sobre como tirava a parte instrumental, comenta que foi através do rádio ouvindo as duplas sertanejas da época e ressalta que o repertório era limitado, não possuindo a variedade de músicas que há hoje. Anos depois comprou um toca-disco e alguns discos. Assim, aprendia a parte instrumental da música em um primeiro momento ao tocar simultaneamente quando tocavam na rádio e, posteriormente, ensaiando junto aos discos que comprava. Relata ainda que no início eram com discos de 78 rpm;

121. A Afinação utilizada até aquele momento por Valdir seria a seguinte: 1ª ordem em Mi; 2ª - Si; 3ª - Sol; 4ª - Re; e a 5ª em Sol.

122. Segundo Dias (2010), "Novos Violeiros" se dedicam a performance, pesquisa e docência da viola caipira.

depois, em um aparelho toca discos de 33 rpm: “Aí peguei a tocar com o LP (X, p. 6-7)”. Tião Xavante apresenta diversos materiais e fontes que utilizou para aprender determinadas músicas- revistas com as letras das músicas, o rádio e os discos de 78 e 33 rpm. Apresenta ainda, em sua fala, como o processo educativo se adapta aos diferentes recursos e fontes tecnológicas disponíveis em cada período do seu aprendizado musical.

Mario Tressoldi comenta como o contato com violeiros com maior experiência e livros publicados na época colaboraram para o seu aprendizado. Ao ser questionado sobre como teve contato com a afinação da viola menciona o livro de Roberto Corrêa (2000) e seu contato com o violeiro amigo da família, com quem aprendeu os primeiros acordes na viola, Sr. Jorge, de Capão da Canoa (M; p. 11). Angelo também faz um pequeno resumo de como foi seu aprendizado por diferentes fontes, contatos e materiais:

Tinha essa coisa da mídia aberta que é essa coisa da televisão, tinha a questão ...da internet e tinha a partir daquele momento do Zé Gomes¹²³, uma aproximação minha com o universo das pessoas que realmente trocavam essa coisa (P; p. 5)

Rodrigo Ziliotto fala da inter-relação entre o contato com pessoas que tocavam o instrumento e a sua busca na internet para tomar conhecimento sobre a afinação da viola cebolão em Mi.¹²⁴

A restrição de materiais tais como métodos, ou de algo sistematizado e/ou direcionado sobre como aprender a tocar viola de dez cordas, para diferentes níveis de aprendizagens (iniciantes, intermediários e avançados), tem aumentado nas últimas décadas. Porém, o acesso a estes materiais não é largamente difundido, em especial para o violeiro iniciante, ou o violeiro que procura algo específico. A difusão e o acesso à internet tem colaborado para isso, seja em contato com violeiros da atualidade e do passado ou, ainda, com materiais impressos e vídeos de violeiros experientes tocando ou ensinando. Mas ainda assim, a internet não dá conta das diversas possibilidades e gêneros musicais, nos quais a viola e os violeiros inseriram-se nas últimas décadas, o que leva os colaboradores a buscarem meios e

123. José Krueel Gomes (1938 – 2009) Compositor, arranjador, luthier, maestro, violinista, rabequeiro e pesquisador.

124. Afinação Cebolão em Mi: 5ª – Si; 4ª – Mi ; 3ª – Sol#, 2ª– Si; 1ª – Mi. (CORRÊA, 2000)

possibilidades de aprender a tocar o instrumento através de aprendizados em redes, utilizando-se de diferentes fontes e materiais a que os violeiros têm acesso.

7 - O QUE OUVEM, COM QUEM TOCAM, O QUE TOCAM E COMPÕEM:

Este capítulo trata da prática musical dos entrevistados com a viola de dez cordas. Está dividido em cinco partes: a primeira fala sobre quais artistas os colaboradores têm como referência para tocarem a viola. A segunda sobre como tocam a viola de dez cordas, as diferentes formações e estilos musicais. A terceira sobre o repertório que tocam, se música gaúcha, se sertaneja, se realizam fusões de gêneros e estilos musicais. A quarta parte diz respeito aos arranjos que fazem para músicas de outros artistas. Por fim, falamos de suas composições, quais as inspirações e processos composicionais.

7.1 - Referências musicais: artistas

Neste capítulo pretendemos discorrer quais as referências musicais dos colaboradores e como tais referências colaboram para o aprendizado de uma determinada música, gênero ou estilo musical¹²⁵ na viola.

Uma outra forma de aprendizagem musical, além das apresentadas anteriormente, foi identificar o que ouvem os entrevistados. com isso, objetivamos compreender quais as referências musicais dos colaboradores e como tais referências constituem seus aprendizados musicais, aqui, no caso, da viola de dez cordas. Por referências musicais, entende-se artistas, pessoas com maior experiência no instrumento, períodos musicais, formas de tocar, sonoridades,

125. João Paulo Amaral Pinto (2008) compreende estilo a partir da definição proposta por Pascall (2001):

“Um termo significando a maneira de discurso, o modo de expressão; mais especificamente a maneira na qual uma obra de arte é executada. [...] ele pode ser usado para denotar a característica musical de um compositor individual, de um período, de uma área geográfica, ou de uma sociedade ou evento social. [...] Podem ser compreendidos em qualquer unidade conceitual no campo da música, da maior à menor; música por si só é um estilo de arte, e uma simples nota pode ter implicações estilísticas de acordo com sua instrumentação, altura e duração. (PASCALL, 2001, vol.24, p.638, apud PINTO, 2008 p.6).”

Partindo das formulações de Fabri (1983) e Samson (2001), Pinto (2008) considera que gêneros, [...] “são categorias reconhecidas e aprovadas por determinadas convenções de diversas naturezas, e que atravessam os anos baseadas no princípio da repetição, sendo sujeitas a mudanças e transformações, já que derivam de elementos concretos como trabalhos ou práticas musicais. (PINTO. 2008. p.7)

timbres etc. que são tomados pelos colaboradores como modelos nos quais se baseiam ou se inspiram para aprender uma determinada música no instrumento. É interessante observar ainda que as referências musicais apresentadas pelos entrevistados acabam de alguma maneira compondo a forma como tocam a viola de dez cordas e o seu repertório, o que será discutido no capítulo seguinte.

Sobre importância dos modelos no processo de aprendizagem, Marcos Corrêa apresenta Meirieu (1998, p. 93) citando: “Os verdadeiros modelos são aqueles que têm um outro e que não se apresentam como uma imagem rígida a ser imitada, mas como uma dinâmica capaz de inspirar outros” (*apud* CORRÊA, 2009, p. 19)

Um exemplo da relação entre aprendizes e artistas de referência é apresentado por Zé da Mata, ao mostrar sua intenção de fazer algo semelhante e com a facilidade que seu artista de referência faz, porém, tendo consciência do seu distanciamento técnico instrumental, pelo que argumenta. “Se bem que a gente é culpado também... Porque... vamos se dedicar mais (TM /ZM; p 19)”.

Os entrevistados apresentam diversos nomes de artistas renomados, tanto do segmento sertanejo quanto gaúcho, de diferentes períodos do século XX e das últimas décadas, de ambos os gêneros musicais. Porém, não se restringem apenas a artistas destes gêneros musicais, apresentam referências associadas ao Choro, à Bossa Nova e à Música Brasileira Instrumental. Compreendemos que este fator está relacionado à diversidade etária dos entrevistados, os quais falam de artistas, violeiros ou não, que fizeram sucesso em um determinado período da música brasileira, ou são considerados referência dentro de um determinado gênero musical.

Como exemplos, os violeiros associados ao MTG – entrevistados durante o ENART 2017 – relatam ter referências musicais do cancionero gaúcho. Alison, ao ser questionado se as músicas eram tocadas na viola responde:

A – Não! Não são tocadas na viola!
 R - Elas são do repertório tradicional gaúcho?
 A - São! Sim! Marengo, Gugio... são! São os caras... Lambari!
 R - São artistas?
 A – São artistas! [Luiz] Marengo, Gujo Teixeira, Jairo Lambari, Lisandro Amaral... Então são vários (A; p. 6).

Rodrigo menciona seu apreço à música do pampa e à música brasileira:

Gosto muito da música da pampa que... tem mais essa influência espanhola, né?! Por exemplo, a milonga, o chamamé. [...] Na música pampiana... Talvez muito por eu ter influência dele. O Lúcio Yanel. É o cara assim... que pra mim... sem palavras... na música instrumental. Mas, na música brasileira em si, a Bossa, o Choro. São coisas que eu gosto mais. Na música brasileira assim... Pixinguinha, João Donato, eu diria que são os caras do século XX, para mim (Z; p. 6).

Já Tião Xavante com maior apreço pela música sertaneja, comenta: “Eu não escuto gaúcho, né?! Agora que meu neto tá escutando. Então, é mais sertanejo que a música gaúcha mesmo (X; p. 11)”.

Sobre o universo de artistas ou instrumentistas associados à viola, os violeiros são praticamente unânimes quanto às figuras de Almir Sater e Tião Carreiro. A relevância destes artistas para o universo dos violeiros em geral, foi também identificada em nosso trabalho de mestrado junto aos violeiros da Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos – SP (2013), onde discorremos, brevemente, sobre alguns dos fatores da importância destes artistas para a viola. Sobre Almir Sater, além de suas qualidades técnicas como instrumentista, violeiro, poeta e compositor, a sua exposição na mídia colaborou para uma mudança de paradigma da forma como o público enxergava o violeiro no período:

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 e ambas com grande audiência. A imagem de Almir: como moço jovem, tocando bem viola¹²⁶ foi rapidamente “transformando em galã rural conquistando plateias improváveis” (NEPOMUCENO, 1999), em especial, a classe média. O que 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) nas décadas anteriores (PEDRO, 2013, p. 64).

Além de Almir Sater há a dupla Tião Carreiro e Pardinho, da qual, no entanto, sobressai com os louros a figura de Tião Carreiro, que na dupla era quem tocava viola: o artista cultuado no universo dos violeiros enquanto uma importante referência no instrumento. Entretanto, vale destacar a importância de seu parceiro.

Esta predominância se deve ao fato dessa dupla ter sido responsável por grandes sucessos da música sertaneja e, com isso, tornaram-se referência

126. 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

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) (PEDRO. 2013, p. 115).

Mario relata que sempre gostou destes artistas e ainda de Renato Teixeira. M; p. 6). Já Luciano acrescenta um dado interessante de como a partir de uma referência musical ou artista, os aprendizes buscam outros artistas com trabalhos semelhantes: “Eu gostava muito, sempre gostei de Almir Sater, Sérgio Reis, Renato Teixeira, então eu partia muito dessas músicas e depois fui me interessando pelos demais, fui aprendendo muita coisa (L; p. 3)”.

Ao adentrarem no universo musical da viola vão conhecendo outros artistas e suas obras e tornam-se fãs do trabalho de alguns deles, passando a acompanhar suas trajetórias e músicas. Como relatou Tião Xavante, em seu apreço por Tião Carreiro: “É difícil uma do Tião Carreiro nós não conhecer. (X; p. 12)”. Apresenta ainda um conhecimento sobre a trajetória artística de Tião Carreiro e Pardinho: “O Tião Carreiro cantava com o Carreirinho e o Zé Carreiro com o Pardinho... Depois eles trocaram. E não se davam, né?” (X; p.14). Quando afirma que a dupla não se dava bem, relata que após assistir a uma apresentação da dupla presenciou tal situação:

X – O Tião Carreiro e Pardinho não se davam. Eu fui vê eles... não sentavam na mesma mesa... O Pardinho, uma moça, o Tião Carreiro... não! Era quietão! O sistema do cara né?! Mas não sentavam no bar não. Fui ver lá na... Sarandi! O Pardinho na mesa com nois e o Tião Carreiro na outra mesa, às vezes sozinho, com um só lá! Então era quietão, né?

R – Você viu um show deles ou vários?

X – Dos dois [juntos] foi um só! Depois vi ele... O Pardinho com o... Em Osório... o Pardinho e o empresário deles em Osório (X; p.14).

Menciona ainda que foi sorteado na época com um LP da dupla que ainda está com ele em sua coleção: “Fui eu e mais quatro daqui, de carro pra ver eles, lá em Osório. Aí cheguei lá ainda tirei um LP do Tião Carreiro! Num sorteio tirei um LP do Tião Carreiro e Pardinho, tem lá em casa!” (X; p. 14).

Outro fator interessante da relação entre aprendizes e artistas de referências é exemplificada por Tião Xavante quando mencionou e mostrou durante sua

entrevista uma parte de sua coleção de LPs e CDs, ambas conservadas e organizadas, sendo a maior parte dela de músicas sertanejas. Argumenta que possui uma coleção completa em LPs e CDs da dupla Tião Carreiro e Pardinho: “Dos outros tem um pouquinho de cada um (X; p. 10)”. Confirma que possui o primeiro LP de Tião Carreiro e Pardinho intitulado *O Rei do Gado*, de 1957¹²⁷. E acrescenta “tenho todos os discos do Tião [Carreiro] (X; p. 12), e comenta sobre sua coleção:

X - Tenho uns 500 LPs! Dá quase 500, CD tem um pouquinho!!

R – Tudo de música sertaneja?

X – Tudo sertanejo! [Risos] Quase tudo voz grossa! Tião Carreiro, Zé Carreiro... eu tenho... não sei quantas pastas daquela lá... e depois, eu tenho uma pilha assim.. [mostra com a mão, 60 cm sobre a mesa] numa gaveta lá. Tudo empilhadinho! Eu não gosto, mas não dá pra botar em pé. Botando deitado ele vai entortando. Mas tá lá né?! Eu não uso... Então tem muito LP! Ai uma vez ou outra eu boto um [pra ouvir] (X; p. 10).

Figura 25 - Pasta com Lps de Tião Xavante.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisa

Figura 26 - Tião Xavante e o neto Juliano apreciam as pastas com os LPs.



127. Disponível em: Dicionário Cravo Albin verbete Tião Carreiro <<http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro/discografia>> acesso em 02/12/2018

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisa

Luciano também possui a sua coleção, porém de outra dupla: “Gosto muito de João Mulato e Cassiano, Adoro!! Acho os caipiras mais caipiras do Brasil, essa dupla! Tenho toda discografia” (L; p. 12).

João Andrei nos acrescenta uma outra referência associada à música instrumental de viola. São violeiros reconhecidos entre os violeiros e a crítica, por terem sólido o seu trabalho neste gênero musical e que vêm ganhando muitos adeptos nas últimas décadas, em especial de violeiros jovens:

Eu já parei bastante para ouvir, pegar algumas coisas do Arnaldo [Freitas], Renato Andrade, de escutar e tirar umas coisas dele... Índio Cachoeira, lembro que eu já parei pra ouvir. Goiano [da dupla Goiano e Paranaense] no estilo mais caipira. Gosto muito do estilo do Goiano, Tião Carreiro nem se fale... O próprio João Mulato tem muita música que a gente tocava... (J; p. 4)

Angelo também apresenta suas referências de artistas vinculados à música instrumental de viola. Discorre sobre violeiros de uma geração anterior à sua e acrescenta violeiros de sua geração, com trabalhos significativos em diferentes regiões do país, o que demonstra o seu conhecimento do panorama da música de viola instrumental no país, suas possibilidades e inserção no mercado musical, outros públicos e formas de tocar:

A minha referência ela parte da geração anterior [a dele] justamente eu já ouvi algumas coisas de Tião Carreiro e Pardinho, dessa turma aí. Mas a que mais influenciou foi Roberto Correa, Paulo Freire, Almir Sater... [...] E é assim, o cara vai para o palco com uma mesinha só dele... o cara que chega assim... Então, esses caras aí depois abrindo um pouquinho mais Ivan Vilela, Adelmo Arcoverde, abrindo um pouquinho mais... O menino de Minas Gerais, o Fabrício Conde ele usa umas coisas da técnica de *touch*, técnica expandida... Junto dele nessa mesma... O cara lá do Recife... Caçapa, curti bastante [o trabalho dele] com aquelas coisas da Del Vecchio [violões dinâmicas¹²⁸]. E isso é muito legal porque tu abre... Por isso eu te falei dessas influências, faz com que os caras... e esses caras são uns... as citações desses artistas, são várias representações... de distintas maneiras. O Fernando Deghi coloco nesse meio lá... O Deghi foi um cara bastante importante assim (P; p. 22).

128. Violões dinâmicos, um modelo criado no Brasil por Angelo Del Vecchio em 1930. que possui amplificadores naturais feitos com cones de alumínio na parte interna do instrumento, com isso, o timbre fica levemente modificado. (VILELA, 2010). Este método construtivo começou pelo violão e foi estendido a outros instrumentos, como a viola, violão tenor, viola repentista e violão cutway. Já Viola Dinâmica de de 7 cordas é apreciada pelos repentistas. Estes instrumentos seguem sendo construídos atualmente pela Casa Del Vecchio que fabrica o legítimo Violão Dinâmico, e suas variantes, desde 1930. Disponível em <<https://www.lojadelvechio.com.br/none-16752527>> Acesso em 28/09/19

Valdir, como mencionado em capítulos anteriores, apresenta também um direcionamento para artistas da música instrumental de viola tais como: Renato Andrade, Almir Sater, - cita o disco Instrumental 2 (1990) - Paulo Freire, Roberto Corrêa, Fernando Deghi, Tavinho Moura e Renato Andrade. Acrescenta, como já dito, que gravava os programas de vtelevisivos nos quais estes artistas apareciam e comprava os discos para ouvi-los quando desejava e com a devida atenção.

Alison também gosta de música instrumental de viola e apresenta o violeiro Marcus Biancardini, conhecido por dar continuidade ao trabalho e expandir as técnicas utilizadas por Renato Andrade, destacando:

Gosto muito de instrumental. Ah... O Biancardini¹²⁹ [Marcus] é um cara que eu gosto, né?! Ele faz... que é uma coisa que é dele... ele leva a viola além... Ele tem um negócio que chama viola de gravata, sabe? Que é mais que a viola... ele toca sertanejo, toca de tudo, né?! Faz outros instrumentos... de outros países de outros ritmos. Então, eu acho que ele é a figura master... máxima da viola (A; p. 4).

Nota-se que os violeiros que passaram a tocar viola a partir das décadas de 1990, 2000, relatam referências artísticas e musicais que transcendem a viola na perspectiva do gênero sertanejo. Compreendemos que a partir deste momento a viola de dez cordas passa por modificações de repertório, introdução em novos gêneros musicais e formação de públicos diferentes do público de outrora da música sertaneja, como apontam autores como Dias (2010), Zan (1995) e Almeida (2013).

Importante para o cenário da aprendizagem da viola no sul do país, os violeiros gaúchos passam a ser referência para as gerações mais novas como menciona Rodrigo Ziliotto, quando questionado sobre suas referências musicais na viola de dez cordas:

Pois é, tem o Mario Tressoldi, mas assim, o cara que eu sempre admirei na viola foi o Verona... Não sei... Talvez pelo... Duo que ele tem com o [Rafael] de Boni. Pelo trabalho que ele tem, que eu acho magnífico. Então talvez, muito em função disso. (Z. p.3) [Em seguida arremata]. Para ser bem sincero minha maior referência... eu diria que uma das únicas que eu ouço é o Verona (Z; p. 6).

A fala de Rodrigo mostra a importância do trabalho de alguns dos violeiros gaúchos citados para o desenvolvimento do instrumento e para a música de viola no

129. Disponível em <<http://www.marcusbiancardini.com.br/>> Acesso em 12/06/19

Rio Grande do Sul. Este é o resultado de um trabalho de anos que passa a ser reconhecido e, possivelmente, estes violeiros e outros que irão surgir serão referência para um próxima geração de violeiros no estado e na música brasileira.

7.2 - Com quem tocam

Angelo Primon, Valdir Verona e Mario Tressoldi, por serem músicos profissionais tocam em diferentes formações, cada um possui seus trabalhos separadamente. Mario, com o “Grupo Chão de Areia” é músico acompanhante; Valdir, em duo com Rafael de Boni e em trabalhos solo e, por fim, Angelo, também com trabalhos solo e em diversas formações. Além destes trabalhos, os três juntos com Oly Jr. (Júnior), integram, desde 2015, o grupo Violas ao Sul, onde tocam seus trabalhos solo, a viola de dez cordas e realizam composições em conjunto, arranjos para músicas gaúchas e latino-americanas da bacia cisplatina. A intenção do grupo é colaborar para a manutenção e desenvolvimento da viola de dez cordas nesta região do país

João Andrei forma dupla com Jardel, sendo que por vezes tocam também com músicos acompanhantes. Também é professor e regente da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga-RS.

Rodrigo Ziliotto e Alison Fernandez tocam em diferentes formações musicais, acompanhando grupos de danças gaúchas do CTG que frequentam bem como em apresentações solos. No caso de Rodrigo, ainda possui um trabalho como músico profissional em outras formações musicais e em diferentes gêneros da música brasileira e, em especial, da música gaúcha.

Luciano, devido às demandas profissionais como professor, deixou de tocar profissionalmente, integrou o grupo Viola Gaúcha que iniciou com aproximadamente vinte pessoas e se consolidou com seis integrantes. Além de participar anteriormente da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga-RS, onde chegou a tocar “ com 64 pessoas num palco, num show” que fizeram “na Festas das Rosas.” (L; p. 11).

Zé da Mata prefere tocar em dupla e faz diversas menções ao longo de sua entrevista de sua trajetória de encontros e desencontros com parceiros de duplas.

Por conta destes desencontros comenta que ficou aproximadamente quarenta anos sem tocar e cantar (TM/ZM; p. 3), justificando:

ZM – Larguei a viola... Cantar com quem? Sozinho? Música Sertaneja? Meu negócio era dupla. Bom, afinal das contas, lá pelas tantas, [...] apareceu um amigo meu... *Bah! Tua irmã me disse que tu tocava viola, que tu canta...* Quem é que disse? Eu não sei nada! Mas eu tenho uma lá... Vamos lá, vamo brincar! E começamos a brincar eu e ele, mas tudo bem, deixa para lá. Ah, por causa de cachaça nos desfizemos a dupla também (TM/ZM; p. 3).

Durante este período sem tocar, Zé da Mata desenvolveu, em um breve momento, um trabalho solo, acompanhado ao violão, fundamentado na música gaúcha, até reencontrar e formar dupla com seu atual parceiro, Tião do Mato: “Depois [de] quase 40 anos sem mexer no instrumento, lá por 2000 e... 99 por aí, que eu comecei [a tocar] com outro. Depois nós se encontramos aí começamos a fazer aquela garnissada toda. (risos)” (TM/ZM; p. 7). Tião do Mato também, ao longo de sua trajetória musical: “eu tinha mais de 30 anos, quando comecei a cantar com dupla”, formou e integrou diversas duplas (TM/ ZM; p. 5)

Tião Xavante também tem preferência por dupla, tocou praticamente durante duas décadas com Antoninho, com quem formou dupla. Durante sua entrevista mostrou fotos suas (Figura 27), lembrando:

Eu e o Antoninho, tocava todas as noites. Nunca troquemo uma palavra. Toquemo vinte ano.... Só não gravemos mais disco por que ele não quis... *Ah porque eu tô velho...* Sempre inventando desculpa (X; p. 4).

Comenta sobre sua relação com o parceiro:

Eu e o Antoninho, nois já tinha uma porção de tempo de dupla, não digo muitos anos, mas já tinha. Então aí continuemo e tal. É aquele parceiro que tem alí [aponta para uma foto grande em preto e branco, da dupla Tião Xavante e Antoninho, no fundo do salão]... E foi muito bem, fomos criados juntos. Nois tinha lá fora tambo de leite e granja de arroz. E ele [Antoninho] trabalhava com nois. O pai dele trabalhava com nois... ele foi criado junto comigo... Tá, se criemo junto... Muito burrão. Ignorante. Mas nunca deu problema. Então... faz o que que ele morreu?...Uns oito anos mais ou menos. Deu um câncer nele e ele morreu... (X; p. 9)

E da interação musical entre os dois, revela:

Eu e o Antoninho era muito treino. Toda vida cantando junto, todo dia! Então um fazia o solo lá, o outro já sabia qual era música e já saía, e não precisa

nem conversar, né? [...] Teve um dia que nois foi fazer uma serenata, eu na porta dos fundos e ele na porta da frente da casa. Cada um em uma porta, um saía num intervalo, o cara abriu a porta, o Reni, o falecido Reni. Abriu a porta tava eu, ele ouviu o barulho da viola na porta dos fundos, foi ali abriu, era eu. Mas onde é que tá o outro? Tá lá na frente! E tava o Antoninho lá na frente. Então, era muito treino, muito conjunto! Era muita música que nois cantava! Eu te digo uma coisa.. eu acho... nós tocava um dia, uma noite, sem repetir uma música (X; p. 9).

Figura 27 - Foto Tião Xavante e Antoninho. Década de 70



Fonte: Acervo pessoal Tião Xavante

Alguns entrevistados relataram sobre os processos e procedimentos de se tocar junto, Zé da Mata mencionou que é requisitado para acompanhar gaiteiro e apresenta sua compreensão de como faz este acompanhamento:

Eu, por exemplo, sou muito adquirido para acompanhar gaiteiro, por aí! Não sei se eu procuro fazer. Acompanhar eles não é atrapalhar... porque tem uns que vão para atrapalhar. Então eu procuro suavizar... deixar ele tocar, não eu. Eu tô só para fazer uma base para ele. Tem que saber fazer essa base. Tem uns aí... cara que sabe tocar... mas eles matam o gaiteiro, o acordeonista. Então, eu penso assim: Se pegar um cara pra acompanhar, eu vou fazer um solo na viola, e ele me afoga! Aí não dá certo... Se for acompanhar o outro, é a mesma coisa. Como diz o outro... Vamos dançar. Eu peguei um par aqui para dançar uma valsa. Eu danço uma valsa, ela dança um samba, não vai dar certo! (TM/ZM; p. 16)

Tião do Mato argumenta que para se tocar junto “os instrumentos têm que tá mais ou menos na mesma altura. Porque se eu faço o ponteado, eu tenho que escutar a batida dele, pra eu fazer dentro da batida, e se ele faz, eu tenho que ouvir a viola dele, pra mim acompanhar dentro... o que ele está fazendo...” (TM/ ZM;

p.16). E Zé da Mata complementa: “uma coisa é certa, tocar e cantar... tem que enquadrar voz e instrumento. Porque se não, eu toco para lá, ele toca pra cá.” (TM/ZM; p. 17)

Tião Xavante também comenta: “todo mundo gosta de tocar comigo e eu gosto de tocar bem certinho. Já tô tocando a metade que eu tocava.” (X; p. 9). Com setenta e sete anos, no momento da entrevista, diz que gosta de tocar e cantar e lamenta o falecimento de alguns de seus parceiros musicais e de não ter a habilidade de outrora.

Mas só desses tempos para cá eu tô parado... Os parceiro três já morreram. Um foi embora daqui, que comprou uma chácara. Então toco aqui... Ainda hoje cedo [eu] tava contando aqui no Clube, ainda toco com oito ainda. Oito cara! Chega um... Carreteiro, Sargento Elio, Xavãozinho... (X. p.6)

Agora não, a parceria vai morrendo... Vai se acabando, então... Aqui eu já nem toco quase mais, pra deixar a turma poder tocar. Naquele tempo... 22 duplas, 23. [...] agora é 8,7,6. Então eu deixo pra eles cantá, né? (X; p. 12).

Os colaboradores tocam em diferentes formações musicais, seja como solistas ou acompanhadores. Isso indica a introdução e uso da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul, nestas diferentes formações e gêneros musicais, como apresentaremos a seguir.

7.3 - O que tocam: repertório

Neste subcapítulo apresentaremos qual repertório e quais artistas os colaboradores tocam na viola de dez cordas e como se apropriam deste repertório para a construção da sua musicalidade no instrumento.

Destacamos que o repertório que tocam normalmente é próximo ao que ouviram ou ouvem, o que compreendemos como um campo de retroalimentação. Ao ouvirem, se inspiram em determinado gênero musical ou artista e os incluem em seus repertórios.

7.3.1 - Música Gaúcha

Sobre nosso entendimento da expressão música gaúcha, esta não abrange a diversidade e múltiplos movimentos musicais e expressões sonora da música sulriograndense. A música gaúcha, a qual argumentamos neste trecho, é “um tipo de música que enfoca o tema poético música agropastoril afinada às proposições do Movimento Tradicionalista Gaúcho” (Prass, 2017) articuladas em meados do século XX por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes (1987). Dessa forma, como Prass (2017), compreendemos que a expressão música gaúcha, a partir da década de 80 do século XX, tornou-se tema de disputa sobre “autenticidade” frente à diversidade das expressões musicais do Rio Grande do Sul.. Neste sentido apresentaremos os entrevistados que tocam o repertório “gaúcho” na viola, outros entrevistados que não são apresentados neste trecho compreendemos como adeptos a outros gêneros da música sulriograndense.

Assim, Alison disse que toca “tropeirismo gaúcho! Só tropeirismo gaúcho... ritmos!”. Pergunto qual dos ritmos toca, ele respondeu: “Ritmos eu acho que tenho todos, não teve... ritmos, tenho todos” (A; p. 4). E menciona o nome das músicas que toca na viola de dez cordas: “*Baile de Candieiro, Casamento da Doralice, Adeus, Mariana... Homem Feio e Sem Coragem não Possui Mulher Bonita* (A; p.7).

Zé da Mata comenta que por conhecer e gostar de dois gêneros musicais, transitou ao longo de suas vivências e aprendizagens musicais entre os dois repertórios:

ZM – Eu por exemplo, quando eu comecei, eu era Bertussi¹³⁰. Só se ouvia no rádio lá, música deles naquela época. E aprendia as coisas tudo pelo rádio. Depois fui largando e comecei com música sertaneja e fui abandonando... Depois eu fiz a dupla, depois desmanchemo, e eu falei, vou fazer sozinho agora. E eu tinha parado. Aí esse radialista que faleceu o Abelino Cardoso: *Ah! você não pode parar, com essa sua voz. E eu disse: Mas eu não tenho parceiro... não conheço ninguém aí, não, tu não vai*

130. Família musical gaúcha em atividade até a atualidade. O grande expoente foi a formação da dupla Irmãos Bertussi, com Adelar Bertussi (1933 – 2017). Honeyde Bertussi (1923 – 1996). A dupla fez grande sucesso em meados do século XX, Consagrado-se pela exímia habilidade como acordeonistas e um dos pioneiros na música tradicionalista gaúcha. Disponível em: <<http://www.osbertussi.com.br/>> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Adelar_Bertussi>. Acesso em 27/11/19. Para mais informações ver Avila, 2015

*para... Aí comecei com música gaúcha... aí o meu xodô era o Teixeira*¹³¹.
(TM/ ZM; p. 12)

Ao perguntar para a dupla Tião do Mato e Zé da Mata se em seu repertório tocavam ritmos gaúchos, tais como xotes, milongas, eles respondem:

ZM – Milonga é o menos!

TM – Mais é xotes!

R – Que é o xote daqui, não é o xote caipira?

TM – Mas os xotes caipira é o mesmo daqui. A gente canta xotes do Tonico e Tinoco. Mas o xote deles é daqui mesmo (TM/ ZM; p. 13).

Então, Tião do Mato nos surpreende com a resposta sobre a semelhança da forma do ritmo de xote, dos dois gêneros musicais. O ritmo xote, de origem nas danças de salão europeias, se difundiu no Brasil em meados do século XIX, e está presente, com variações, em diversos gêneros da música popular, como: choro, música sertaneja, música nordestina, gaúcha, entre outras. No caso, entre o xote na música gaúcha e na sertaneja, os ritmos são semelhantes, porém, possuem algumas variações, não nos permitindo afirmar que sejam iguais. É necessário um estudo maior para discorrermos sobre esta afirmação. Contudo, indicamos que devido à popularização dos meios de comunicação e da indústria fonográfica em meados do século XX, os artistas da região sul e sudeste se aproximaram e se influenciaram mutuamente. Esta aproximação pode ser verificada nas temáticas e nas instrumentações das músicas gaúchas e sertanejas.

7.3.2 - Música Sertaneja

A dupla Tião do Mato e Zé da Mata discorre sobre o repertório que tocam em suas apresentações onde mesclam artistas da música gaúcha e da música sertaneja, também conhecida como Caipira, Sertanejo de Raiz, associada a artistas de meados do século XX, entre as décadas de 30 e 70.

131. Vitor Mateus Teixeira – Teixeira (1927 – 1985). Gravou 70 LP's, com músicas inéditas e regravações. Com mais de 758 músicas de sua autoria, deixando um acervo superior a 1.200 composições, incluindo algumas inéditas. É considerado um dos ícones da música gaúcha. Criou sua própria produtora, "Teixeirinha Produções Artísticas Ltda", pela qual escreveu, produziu e distribuiu dez filmes: Disponível em: <<https://www.teixeirinha.com.br/>>. Acesso em 27/11/19.

TM – É mais música caipira.

ZM – Raiz mesmo... Moderno não pede que nois não canta, diz o caipira!

TM – Os artista tem vários... Tonico e Tinoco, Zé Tapera e Teodoro, Jaco e Jacozinho... Canta Zé Carreiro e Carreirinho. Tião Carreiro e Pardinho. Zilo e Zalo e assim vai indo. A gente canta do Teixerinha também (TM/ZM; p 12).

Sobre os ritmos conhecidos da música sertaneja, comenta:

TM – Mais o ritmo que a gente mais canta, é cururu, cateretê, toada... Eu gosto muito de pagode... Mas ele [ZM] pagode... só sabe um! (risos)

ZM – Não! Eu gosto de pagode... mas eu sei bater (acompanhamento harmônico] não sei solar, né?! Quer dizer não aprendi.

R – Mas vai devagar que aprende.

TM – Mas se você aprender as letras, eu faço uns pagode...

ZM – Vamo ter que aprender... tem que começar. (TM/ ZM, p. 12)

Pagode¹³² é considerado no meio dos violeiros, em especial dos aprendizes, como um ritmo complexo em sua execução tanto harmônica - devido às variações de movimentos da mão que executa a parte rítmica - quanto para a execução das introduções e interlúdios, que exigem do aprendiz uma dedicação para a execução satisfatória e a aquisição da habilidade motora e sonora.

João Andrei, mais jovem que Tião do Mato e Zé da Mata, também menciona que costuma tocar música sertaneja de diferentes períodos:

Dos doze [anos] pra cá... Até os dezenove eu só tocava música caipira. E continuo tocando até porque é um diferencial da minha dupla¹³³... A gente toca na noite, toca muita coisa nova, só que a gente tenta inserir, o máximo que dá, as músicas que a gente vinha tocando. Esse meu parceiro, ele também gosta muito de música raiz. E quando a gente pode e tem a oportunidade, sabe que vai ser bem, aceito, ou às vezes, não. Mas a gente insere (J; p. 4).

Em seguida explicita em detalhes o repertório da dupla:

J - Com a dupla, é isso... digamos que 80% de um repertório mais novo [sertanejo Universitário] e 20% a gente até dá uma estendida nessa parte ... mais raiz... Mais anos noventa alí. Também tem bastante essa parte do sertanejo romântico.

132.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). O pesquisador Saulo Dias (2018), no video documentário “A Mão Direita de Itapuã”, apresenta o surgimento deste ritmo na viola sob outoria de Tião Carreiro e Zorinho (maestro Itapuã), na cidade de Maringá-PR. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eA_187gF3JA>. Acesso em 28/11/19.

133. João Andrei forma dupla com Jardel – A dupla se apresenta em casas noturnas e festas municipais da região de Campo Bom. O repertório da dupla é composto por clássicos do gênero de diferentes períodos com arranjos atualizados e músicas do sertanejo universitários.

R – Dessas duplas Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e...
 J – Exato! Milionário e José Rico que é mais para trás (J; p. 6).

Tião Xavante não toca música romântica e acrescenta os ritmos do segmento sertanejo que toca: “eu nunca toquei musica romântica. Toda vida é pagode, cururu, cateretê” (X; p. 8). Ao ser questionado se canta músicas do cancionero gaúcho responde: “Que eu canto? Não!” (X; p.11).

Por gostar e ouvir a dupla Tião Carreiro e Pardinho, Tião Xavante comenta que seu repertório é basicamente destes artistas. Questionado se tocava também músicas da dupla Tônico e Tinoco, responde:

X – É mais Tião Carreiro agora. Quase toda música de Tião Carreiro... da voz grossa.
 R – É isso sempre foi assim, ou agora..
 X – É mais dos tempos pra cá.. porque Tião Carreiro naquela época, era poucas músicas. Mas já cantava, desde o início dele, eu já cantava. Gosto muito dele. Bah! Tião Carreiro e Pardinho pra mim, é a melhor dupla que teve (X; p.7).

Tião Xavante relata sobre o vasto repertório que cantava junto com seu parceiro Antoninho e como ainda se lembra das músicas quando necessita:

Então, tinha vez que o camarada esquecia até daquela música. *Então! Aquela música nós nunca mais cantemo. Vamo canta?...* Até hoje! Outro dia o Sargento Helio [frequentador do Clube de Violeiros de Gravataí] bateu [tocou] uma música aqui, ele aprendeu no disco, aprendeu no CD. Então, ele bateu a música, não sabia que eu cantava e eu também, fazia muitos anos que eu cantava com o Antoninho. Eu cantei juntinho com ele e quando ele começou a música, eu entrei cantando com ele... lembrei na hora (X; p. 7).

Luciano nos traz uma reflexão que podemos, possivelmente, estender para os demais entrevistados. Gosta de tocar músicas que “lhe digam algo”. Esta atribuição de sentido de Luciano sobre determinadas músicas compreendemos como atribuído por conta de suas memórias, relações sociais e valores individuais e sociais, construídos em sociabilidade nos sujeitos no decorrer de suas vidas:

Eu gosto muito de tocar músicas que me dizem alguma coisa. Toco por exemplo, Almir Sater, *Tocando em Frente...* Renato Teixeira eu gosto. A minha filha canta comigo, às vezes [e olha para filha], minha esposa gosta de cantar! É um repertório que a gente estuda na orquestra, no viola gaúcha praticamente todo. Tem muito estudo que a gente tocou muita música natalina, inclusive música gaúcha natalina (L; p. 8).

Já Rodrigo relata que o seu repertório é da música popular brasileira, gravado por diferentes artistas em diferentes períodos de diversos gêneros musicais e formações. Comenta também que teve pouco acesso a partituras:

Eu estudo mais... pra falar a verdade repertório. [...] Tirar músicas do cancionero gaúcho. Alguma coisa do cancionero popular brasileiro... Tudo de ouvido... e alguma coisa eu consigo tablatura. Porque partitura [pra viola] eu não tive acesso. Não tive acesso a isso.
[Quando questionado sobre quais músicas costuma tocar]
Tipo Luar do Sertão, Chalana, essas coisas (Z; p. 3).

Valdir, como apresentamos, procura juntar material e estudar os toques tradicionais, por exemplo, quando desenvolve o estudo na afinação Rio Abaixo e transcreve músicas do violeiro que admira, Tavinho Moura¹³⁴, tais como *Manezinho da Croa e o Toque da Inhuma (V; p. 11)*, toque tradicional da região sudeste, em particular, da região de Minas Gerais, com variações de interpretações realizadas por cada violeiro que a executa, sendo uma característica deste toque a batida percussiva no tampo do instrumento, como apresentam Tavinho Moura e Brás da Viola no documentário *Violeiros do Brasil*, dirigido por Myriam Taubkin (2008). Nota-se que o estudo destes toques tradicionais relatados por Valdir, não se refere a toques tradicionais da região sul. Ao realizar este tipo de estudo, compreendemos como dissociado do universo da música gaúcha e da viola do sul e associado ao que seria considerado toques tradicionais do universo da viola do sudeste, no caso da viola caipira de outras regiões, em especial do sudeste.

Mario comenta que apesar de tocar músicas do repertório sertanejo seu foco são as composições próprias ou feitas com parceiros e acrescenta sobre o vasto repertório de composições realizadas para viola:

Eu gosto de Almir Sater, gosto muito de Almir Sater, Renato Teixeira, eu gosto bastante, e no mais, músicas minhas mesmo como te falei, se o processo é... veio pra tocar nossas composições... E a gente tem sei lá... Mais de quarenta músicas feitas para viola... (M; p. 9)

134. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira – Tavinho Moura disponível em <<http://dicionariompb.com.br/tavinho-moura>> Acesso em 05/12/18

7.3.3 - Fusões e hibridismos

Além do repertório de artistas conhecidos do segmento sertanejo, alguns dos entrevistados executam músicas de repertórios não reconhecidos por violeiros puristas¹³⁵, como sendo da viola. Esta introdução da viola em outros contextos sempre existiu na música brasileira conforme discuti em minha dissertação (PEDRO, 2013):

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 seletivo 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. 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 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 (PEDRO, 2013, p 53-54).

Compreendemos fusões e hibridismos (CANCLINI, 2005) como quando os entrevistados, a partir de suas referências musicais, tocam repertórios dissociados do universo da viola. Isto gera uma outra música por conta da adaptação de ritmos e gêneros musicais, fundamentados em suas referências pessoais e profissionais.

João Andrei toca músicas do repertório do grupo de pop rock mexicano Maná¹³⁶, porém, relata que estas músicas são para sua satisfação pessoal e que não as toca em público:

Cara! Uma banda que eu sempre ouvi bem fora de viola e também já toquei algumas coisas na viola... Mas não publicamente, pra mim em casa mesmo. É Maná! Eu gosto bastante dessa banda... Ouvía desde pequeno... E aí é algo que me traz boas lembranças... Bem o meu início na música... (J; p. 6)

135. Violeiros puristas, são violeiros que não aceitam a modernização da viola caipira de 10 cordas. Estes violeiros acreditam que a viola só deve tocar o repertório sertanejo e utilizar de suas técnicas.

136. Grupo Maná – Disponível em <<http://www.mana.com.mx/>> acesso em 05/12/18

A fusão entre a identidade gaúcha dos entrevistados e a música sertaneja é descrita por Mario quando toca ritmos do segmento sertanejo e como esta fusão gera uma sonoridade diferenciada, própria do grupo Chão de Areia. Um exemplo é seu encontro com Tinoco, integrante da famosa dupla Tonico e Tinoco, em que menciona esta sonoridade:

Eu lembro que o Tonico e Tinoco, não sei qual dos dois... Falou assim: *Vocês tocam a moda de viola, mas tem alguma coisa de milonga*. [Risos]. E é mais ou menos por aí mesmo. Porque tá no nosso sangue... essa história. A gente faz a moda de viola, não com dupla. A gente [Grupo Chão de Areia] faz com dois vocais, com três cantando... Abrindo as vozes. É diferente a forma como a gente trabalha. Que é a nossa característica, então quando a gente toca Almir Sater, a gente faz isso. Quando a gente toca... sei lá... Até Chico Buarque a gente usa esse mesmo clima (M; p. 5).

Ao admitir, aceitar e se identificar nesta sonoridade, Mario afirma que busca fazer o próprio ritmo do pagode consolidado no segmento sertanejo do sudeste com um sotaque gaúcho: “Tchê, a gente busca fazer um pagode de viola gaúcho assim, sabe? Basicamente é essa a sonoridade que a gente tem no Chão de Areia. É diferente porque, aquele ritmo do Cipó Preto¹³⁷ do violão, na gente é quase uma milonga, né?!” (M; p. 10).

A complexa hibridização realizada pelo “Grupo Chão de Areia”, segundo Mario, é um fator que gera a identidade sonora e pessoal do grupo e de seus integrantes. Outro exemplo apresentado por Mario é quando o grupo utiliza-se de elementos da música e das culturas tradicionais gaúchas em suas composições e o público adepto a música sertaneja identifica a diferença.

M – A gente bota o tambor direto, já lembrando os Maçambiques¹³⁸. Já lembrando a levada dos tambores de Maçambique do litoral [gaúcho]. Então a gente mistura muito, acho que essas coisas que dá pra quem é do sertanejo autêntico sabe... que não é isso.

R – Consegue identificar a diferença...

M – É que a gente não faz o autêntico, mas faz algo que se parece com o autêntico, mas que é nosso (M; p. 10).

137. Para saber mais sobre o ritmo Cipo Preto, sugiro assistir ao vídeos, A Mão Direta de Itapuã, Tudo é pagode, Prod por Saulo Alves Dias e Mario de Almeida 2018. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eA_187gF3JA> Acesso em 20/02/2019

138. O Maçambique é uma manifestação afro-gaúcha realizada no litoral norte do estado, na cidade de Osório e adjacências, desde o século XIX. É uma representação da coroação da Rainha Ginga e do Rei do Congo, de cunho religioso afro-católico, com o qual a comunidade negra presta as suas homenagens aos santos de devoção católica negra, tais como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, com vozes, tambores e dança. Para mais informações ver Prass, 2013.

E complementa: “Nesse meio tempo a gente toca [Luiz] Marengo... Sei lá... Toca Zé Ramalho, Almir Sater... E toca a nossa música que tem um pouco de tudo isso” (M; p.13). Comenta ainda como o trabalho do “Grupo Chão de Areia” se propõem a realizar estes hibridismos ao utilizar elementos da música sertaneja e de outras culturas e gêneros musicais.

Mas olha, é uma coisa meio doida... a gente não fica nessa história de ritmos e coisa e tal. Então, ela [a música] tem um primeira parte que é quase uma moda de viola, e no refrão ela é quase um samba também. [risos] Então, entra caixeta, entra... Vai variando completamente (M; p 15).

Identificamos que o repertório dos colaboradores é variado e perpassa por diversos gêneros musicais tais como sertanejo, gaúcho e como também passa por hibridismos. Esses variados gêneros aparecem no formato de arranjos e composições próprias. Tal variabilidade está associada às características individuais de cada entrevistado: suas memórias, relações sociais e culturais, estudo musical, profissionalização musical, tempo de dedicação ao instrumento, entre outros. Contudo, os repertórios individuais não são fixos, um mesmo entrevistado toca e transita entre diferentes repertórios.

7.4 - Arranjos musicais

Marcos Corrêa (2016) em seu estudo de doutorado sobre o fazer musical de violonistas, faz uma compilação sobre o conceito de arranjo musical. Arranjo é “a adaptação ou reformulação de uma obra pré-composta” (Elliott, 1995) ou a reelaboração de uma obra musical, “com ou sem mudança do meio”(Boyd, 2001). Modifica-se, acrescenta-se ou suprime-se elementos da obra original (Pereira, 1997) (CORRÊA,2006, p. 72). A partir destes autores compreende-se, portanto, o arranjo como uma “recriação ou reelaboração de uma obra musical, envolvendo algum grau de composição. A adaptação de uma obra pré-composta ou interpretada anteriormente (pré-performada), com ou sem mudança do meio instrumental ou vocal” (CORRÊA, 2016, p. 72).

Assim os arranjos, realizados pelos entrevistados, seriam a recriação ou reelaboração de uma composição musical, própria ou de outros compositores, com que possua características próprias, e nos quais seja identificada a composição original bem como seu novo arranjo. Assim, construir um arranjo está ligado a criar uma nova versão para uma música já existente. No nosso caso, arranjos de músicas para a viola de dez cordas ou grupos nos quais ela esteja presente.

Pretendemos discorrer como os entrevistados concebem seus arranjos na viola de dez cordas a partir de composições que foram escritas/ gravadas originalmente para o instrumento ou outras instrumentações.

Tocar músicas que não são consideradas do “repertório da viola” é uma prática apresentada por alguns dos entrevistados, a respeito disso, Alison Fernandes comenta: “Na verdade as [músicas] que eu toco não são da viola. Não são músicas... do repertório da viola” (A; p. 3). No momento da entrevista mencionou que pretendia fazer um arranjo para viola da música *Barril de Chopp*¹³⁹. Luciano comenta sobre tocar músicas gaúchas natalinas na viola, no período em que atou na Orquestra Gaúcha de Viola Caipira (OGVC) de Sapiranga-RS.

Tem muito estudo que a gente tocou muita música natalina, inclusive música gaúcha natalina existe. Músicas do Teixeira para o Natal. [Canta papai noel onde está], é linda aquela música, é emocionante. Onde a gente tocava essa música, o papai noel do Teixeira, era um choro daqueles! Eu até falava. *Bah! vamos tirar do repertório! A ideia é alegrar e não chorar! Vamos tirar do repertório* (L; p. 8).

Luciano complementa também sobre o trabalho que realizou junto ao grupo Viola Gaúcha, onde realizaram arranjos diferentes para alguns clássicos da música gaúcha, tais como *Eu sou do Sul*.¹⁴⁰

Bem tranquilo trazendo a música, não fugindo inclusive da característica de cantar. O gaúcho tem um método de cantar todo diferenciado... Agora, por exemplo, *Eu sou do sul*, que é um clássico, a gente trouxe uma maneira diferente. E outras, né! *Os Cardiais* por exemplo, a gente traz inclusive, um violoncelo junto. É uma música que não tinha tido a ousadia de ser gravada do jeito que a gente gravou. Inclusive hoje a gente olha ela, e tem até desafino do cantor que passou, mas na época... passou (L; p. 18).

139. Barril de Chopp - (Beer Barrel Polka) Compositores: Jaromir Vejvoda/Wladimir A. Timm/Lew Brown. disponível em Instituto Memória Musical Brasileira. <<http://immub.org/compositor/jaromir-vejvoda>> Acesso em 10/12/18

140. As músicas Eu Sou do Sul e Cardeais são do compositor Elton Saldanha.

Valdir e o acordeonista Rafael de Boni, que formam o Duo Viola e Acordeon, realizaram, em parceria, arranjos de música folclóricas gaúchas no CD Encontro das Águas, lançado em 2007. Ele explica que: “são onze composições do Duo, um disco quase todo autoral e um arranjo que a gente mandou um pot-pourri de vários temas de folclore gaúcho. Chula, Prenda Minha, Boi Barroso, Balaio” (V; p. 4).

Tião do Mato e Zé da Mata também mencionam fazer arranjos de músicas que os emocionam para o formato em dupla com dueto de vozes e duas violas. Zé da Mata cita a música *Cachorro Amigo*, dos compositores “Iridio e Irineu”¹⁴¹ e complementa:

TM – A mais emocionante é *Mãe Diferente* do Teixeira.
 ZM – Também, né!... Também...
 R – E vocês tocam na viola essas duas [músicas]?
 ZM – Sim, sim!
 R – E a *Mãe Diferente* ela é feita na gaita originalmente?
 TM/ ZM – Na gaita.
 R – E a sua Zé [*Cachorro Amigo*] é na viola e violão.
 TM – Na viola e violão, e aí, nós faz o solo na viola (TM /ZM; p. 18).

João Andrei comenta que em seu trabalho profissional com a dupla, tocam músicas de diferentes períodos da música sertaneja: “Dentro do sertanejo, só esse sertanejo mais novo [Universitário], que a gente coloca junto para tocar. Mas as introduções de sanfona e violão a gente passa tudo para viola” (J p.4). Mesmo que as músicas tenham partes de introduções, interlúdios e contracantos feitos originalmente em outros instrumentos, João, que é quem toca viola na dupla, a faz na viola.

Mario menciona sobre um amigo violonista e guitarrista que faz arranjos de músicas dos Beatles na viola, porém, no seu caso, diz que não costuma fazer este tipo de arranjo, pois compreende:

Porque pra mim o que é da viola... O que eu faço pra viola, nasce na viola. Tenho alguns amigos meus... o Brodinho, ele toca viola também, é do grupo Mas, bah! e ele tem uma coisa de tocar os Beatles na viola, de vez em quando ele grava um vídeo e coloca no *Facebook*,¹⁴² e sonoramente fica bem legal. Porque as músicas dos Beatles, em geral são com poucos acordes. E soa bem na viola (M; p. 15).

141. Iridio e Irineu dupla de Montes Claros – disponível em Recanto Caipira

https://www.recantocaipira.com.br/duplas/iridio_irineu/iridio_irineu.html – Acesso em 11/12/18

142. Gustavo *Brodinho* apresenta na viola de dez cordas Let It Be – Beatles – Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M9d1LfvZBZg>> Acesso em 10/12/18

Rodrigo, por sua proximidade com o Centro de Tradições Gaúchas de Farroupilha (CTG) e a prática musical e cultural presente nestes espaços, apresenta a concepção dos arranjos do grupo formado no CTG que frequenta e nos dá detalhes de como são feitos:

Z – Normalmente eu toco solo... ou quando tem as performances dos CTGs... daí eu tenho a banda... Eu executo mais as partes soladas das músicas... A gente normalmente faz os solos no acordeon e na viola. Daí a gente varia essa parte aqui, tu entra e eu faço uma terça.

R – E esse repertório que você toca com este grupo seria qual?

Z – As danças tradicionais gaúchas. O *Pezinho*, *Xote Carrerinho*... Essas coisas aí?

R – Daí ele é tradicional, mas tem uma coisa de arranjos também?

Z - A gente faz uma coisa de arranjo, por exemplo... ah tem um grupo que a gente... tem acordeon, violão base, viola e violão solo. Então o violão vai solar, aí a viola e o acordeon montam um arranjo em cima disso, uma contra melodia em cima e tudo mais! (Z; p. 5)

Os violeiros apresentam melhores detalhes de quais procedimentos utilizam para fazer arranjos tanto individuais como nos grupos que participam. Mario comenta que seu processo para tocar uma música nova é tentar lembrar da música, não tentar reproduzi-la como foi gravada:

Geralmente... vou ser sincero, quando a gente toca *cover*... Toca *cover*? Toca músicas de outros artistas. Não é a forma que é gravada... Sempre procuro nem tirar a música. Eu tento lembrar dela. Pra exatamente tirar essa ideia... Porque, daí, eu faço a minha versão da coisa (M; p. 13).

Já Valdir, afirma que faz transposição para viola de músicas compostas e gravadas para outros instrumentos e descreve quais procedimentos utilizou, quando fez arranjos de músicas do repertório erudito para viola de dez cordas.

Tem várias formas, né! Que quando gravei o [movimento] *Largo do Inverno das Quatro Estações*¹⁴³ [Antônio Vivaldi], eu procurei a partitura. Porque é uma música erudita. Assim como eu fiz CD *Viola Brasileira em Concerto*, em *Jesus Alegria dos Homens*¹⁴⁴, fui pela partitura, se não... É muita coisa, algumas eu vou pela linha melódica, harmonia (V; p. 15).

Entretanto, alguns violeiros preferem ser fiéis o quanto podem aos arranjos originais, em especial, quando as músicas são originalmente gravadas para e na

143. As Quatro Estações, são quatro concertos para violino e orquestra do compositor italiano Antonio Vivaldi, compostos em 1723, o Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, "L'inverno" (Inverno) é dividido em três movimentos: 1. Allegro non molto; 2. Largo; 3. Allegro. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Quatro_Esta%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em 11/12/18.

144. Jesus alegria dos Homens de Johann Sebastian Bach, interpretação Valdir Verona. Disponível em <<http://www.violaurbana.com/produtos/18>> Acesso em 11/12/18.

viola de dez cordas. João Andrei comenta: “Com o meu pai era muito da música com o contexto. Tocar, tirar as músicas... A gente sempre se dedicou a tirar os arranjos e deixar eles originais, digamos assim (J; p. 4)”.

Tião Xavante procura “fazer a coisa bem feita. Senão o camarada faz mais ou menos e larga... Eu sempre gostei de fazer a música de acordo como ela é. Como é no disco! Nada diferente” (X; p. 9). Já Mario diz que não é tão fiel aos arranjos originais e procura colocar suas características nos arranjos que faz:

Por isso que eu digo que eu não tenho muito essa coisa do repertório da viola. Eu nunca parei para tirar um Tião Carreiro, sabe? Como tem violeiros... Ah! eu sei o solo do “Nove-Nove¹⁴⁵”, não sei o quê! Eu nunca parei para tirar, essas coisas. Porque, realmente para mim, é a lembrança e o que vai vir dali... É mais ou menos por aí! Não tem muito daquela história, que tem que fazer aquela notinha naquele lugar sabe! Eu penso que... tu pode fazer, mas se tu quiser fazer outra, vai dar certo e aquela outra é tua. Entendeu? (M; p. 19)

Angelo segue algo parecido como o relatado por Mario. Como apresentado no capítulo anterior, a partir de seu conhecimento musical, ao compreender o funcionamento da música, busca outras possibilidades de arranjos, alguns realizados na hora, quando menciona sobre o transitar entre o “material melódico harmônico que já tá pronto e esse aqui é outro”, explica que ao passar de um material para o outro, esta passagem, chamada por ele de “trânsito”, é improvisada (P; p. 13). Descreve um pouco mais seu processo:

Mas aí que tá, por isso que eu te digo, o que acontece hoje é que... E aí, que é o mais louco disso tudo! É que essas improvisações, eu tô falando na etapa de preparação. Agora quando tá em palco, muitas vezes acontece, e isso que tá me deixando muito pirado com esse negócio essas improvisações... viram improvisações porque não vem... eu não pressuponho nada, naquele momento. Eu sei que eu tô aqui e tô ali, então dependendo, daqui o caminho vai... e tá me divertindo isso... O fato de não ter uma ideia pré concebida do caminho... eu sei a direção, agora como vou fazer, onde vou apoiar essa mão aqui, ali... Esse acorde aquele outro, às vezes dá umas traves, tem que ajeitar na hora, então são situações que acontecem! (P; p. 13)

Mario descreve algo semelhante quanto à concepção de um arranjo para uma determinada música a partir de uma situação, um momento, uma oportunidade:

Daí a gente [Grupo Chão de Areia] começou a fazer vídeos. Tem um vídeo nosso no *Facebook* que tem 180 mil visualizações. Que é dá música *Trem*

145. Nove Nove – Composição de Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira

*Bala da Ana Vilela*¹⁴⁶. Tem uma mensagem legal na música... Que eu toco na viola! Que é uma coisa... naturalmente a gente pegou... vamos tirar essa música, vamos cantar essa música aí no show? E cara! A gente conversou... Cada um foi pra casa escutou, o que cada um ia cantar. E chegamos aqui e eu tá! Peguei a viola e fui tocar na viola... podia ter pego o violão, podia ter pego o [violão] doze, nesse momento do video eu peguei a viola porque... Sabe! Naquele momento eu tava com a viola na mão... e ligamos a câmera e saiu! [Risos]. É mais ou menos assim (M; p.14).

Angelo revela uma curiosidade sobre arranjos realizados para ele ou para a viola, por compositores ou arranjadores que desconhecem o instrumento, ou ainda, ao tocar músicas do repertório de outros instrumentos harmônicos, no caso, violão e/ou piano, onde aparecem acordes com diferentes tensões harmônicas. Cabe explicar que, por conta das afinações utilizadas na viola de dez cordas, em cujas afinações das cordas há repetição, variando apenas as oitavas, alguns tipos de tensões harmônicas precisam ser adaptadas para cada contexto musical. Assim, Angelo comenta como é seu procedimento para executar uma determinada obra musical, com base em seu conhecimento teórico musical: “Quando acontece esse tipo de coisa [...] vejo o contorno harmônico e já vou... capando [cortar, retirar]... sai, sai!” (p.19).

Valdir, ainda nesta argumentação, comenta sobre sua compreensão acerca do arranjo musical: “Porque o arranjo... sou da opinião que arranjo é a gente que cria... Se a gente consegue fazer... Porque você vai copiar um arranjo... Arranjo é pessoal. Eu procuro criar meu próprio arranjo! (V; p. 15).

146. Grupo Chão de Areia apresenta a música Trem Bala de Ana Vilela. Disponível na página do grupo no *Youtube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=8G4pwEqvPmc>>, com 83 visualização. Já na página do grupo no Facebook a música tem 86 mil visualizações, <<https://www.facebook.com/grupochoadeareia/videos/1845144232370284/>> Consultado em 11/12/18

7.5 - Composições: temas e processo

Apresentamos a seguir as composições dos entrevistados, como sugeriram as primeiras composições, o que os motivou, os processos e procedimentos composicionais, as temáticas e suas referências musicais de outros compositores, artistas e sonoridades da viola de dez cordas que os inspiraram e inspiram. Não discorreremos no texto sobre uma análise musicológica das composições dos entrevistados, pois foge do escopo desta pesquisa, contudo, indicamos a necessidade de um olhar atento sobre o trabalho composicional dos violeiros gaúchos entrevistados e outros violeiros compositores não contemplados durante a pesquisa.

Iniciamos a discussão sobre o que os motivou a compor para e na viola de dez cordas e, conseqüentemente, suas primeiras composições. Mario Tressoldi rememora: “Comecei a compor para festivais de música¹⁴⁷ e foi aí que eu voltei para a viola. A gente começou a compor músicas para violeiro tocar” (M; p. 1). Já Angelo Primon compreende que suas primeiras composições na viola surgem a partir do seu contato com o luthier Joacir de Carvalho, “quando então eu já entro mais nesse universo do instrumento em si. Gravo o meu primeiro disco em 2004¹⁴⁸ [Mosaico] e esse disco tem a *Quadrilogia Encantada*, que é uma música em quatro movimentos com a viola de dez cordas e tal¹⁴⁹ (P; p. 4)”.

Valdir Verona também comenta que sua primeira composição para e na viola de dez cordas, foi no momento da gravação do seu primeiro disco *Acordes ao Vento* (1995), com a música *Grotas* um duo de viola de dez cordas e violão. (V; p. 1).

Já Tião do Mato relata que devido aos pedidos dos amigos, gravou quatro discos com músicas suas e também com letras de amigos da região:

147. O “Grupo Chão de Areia”, ao longo de sua existência, já foi premiado em mais de trinta ocasiões em diversos festivais, nas categorias: melhor canção, Melhor Conjunto instrumental, Melhor Melodia, Melhor Letra entre outros. Consultado em <<https://www.grupochaodeareia.com.br/trofeu.php>> acesso em 02/02/19

148. Disco de Angelo Primon Mosaico disponível em <<http://www.angeloprimon.com.br/mosaico.html>> Acesso 10/02/19

149. “Quadrilogia Encantada são quatro movimentos, executados com viola de 10 cordas, instrumento que esteve muito presente na música gaúcha até meados de 1875. “Quatro estados da matéria, quatro estações no ano, quatro faces tem a lua em quatro partes canto o dia...”
Movimentos: “I. Música vista do céu II. Vira o tempo III. Chove! IV. Refaz-se o dia”
Trecho retirado da apresentação do CD Mosaico encontrado no site de Angelo Primon. Consultado em <<http://www.angeloprimon.com.br/mosaico.html>>. Acesso em 8/ 02/ 2019.

Porque a gente tocava, os caras queria CD... Porque não gravá?. Eu gravei 4 CDs, mas simples assim, pra vender pros amigos... Mas tudo de viola! Eu mesmo que fiz a viola no estúdio. Eu que inventei os arranjos tudo... As letras só tem duas letras minhas em quatro CDs... Mas é tudo letra dos amigos... Tudo daqui da região (TM /ZM; p. 9).

Luciano também comenta sobre os processos de parcerias composicionais, como quando o Grupo Viola Gaúcha gravava seu primeiro disco e foi na casa do compositor Makiel Ivan, letrista de São Leopoldo, RS, pedir autorização para gravar a música *Saudades do Velho*:

Nós temos uma música no CD do grupo Viola Gaúcha, que é música, melodias e arranjos nosso, que eu ajudei a fazer, que tem uma letra muito bonita. Essa música me emociona, porque é uma história real e é engraçado porque quem escreveu a letra, é um rapaz de São Leopoldo. Tive na casa dele para pedir a música. Quando eu li a letra eu fui lá pedir a música para gravar, autorizar (L; p. 11).

Mario conta da sua relação entre o processo composicional e a viola de dez cordas ao apreciar as músicas de Almir Sater, Renato Teixeira, mas também as suas composições. Comentou-nos, como já exposto, que seu retorno à viola, anos depois de aprendê-la ainda na infância, foi para tocar as suas composições com o GCA e acrescenta que o grupo tem “mais de quarenta músicas feitas para viola...” (M; p. 9). Isso indica o apreço do grupo com e para a viola de dez cordas que, segundo Mário, em suas apresentações uma parte significativa do repertório dos shows são de composições do grupo.

Tião do Mato também argumenta que prefere tocar suas composições, em detrimento da de outros artistas: “Que nem eu te falei que eu gravei tudo... os arranjos¹⁵⁰ é tudo meu... É mais fácil eu inventar o arranjo que aprender o arranjo do outro (TM /ZM; p. 10).

Sobre os processos e procedimentos das composições, os entrevistados se utilizam de diferentes recursos. Valdir Verona, com trinta anos de carreira como compositor e intérprete, comenta sobre a utilização de duas afinações diferentes na viola. Relata que, primeiramente, durante seu contato intuitivo com o instrumento e através de outros materiais disponíveis na época, quando gravou sua primeira composição utilizava-se da afinação Rio Abaixo (G). Já para o segundo disco, a

150. Compreendemos que o uso do termo arranjos por Tião do Mato, está associado a composição musical e não a ideia de arranjo, sobre uma música ou tema pré existente.

priori, mantém a mesma afinação, porém, algumas composições variam para a afinação Cebolão (D); sobre isso, justifica:

Como eu tinha composições já gravadas, eu comecei um disco em 2000, *Tons da Terra*. Duas delas [eram] tocadas na afinação Rio Abaixo. Então, eu ia sempre com duas violas, então eu passei a adotar [a afinação] Cebolão, mas mantendo ainda a anterior [Rio Abaixo]. Tanto que estou trazendo à tona de volta essas músicas. Ano que vem [2017] a gente completa 30 anos na estrada. Então, isso faz parte da história. Mas gradativamente vou para cebolão, nesse período do ano 2000, que eu lanço o CD *Tons da Terra* (V; p.4).

Já Mario, ao compor para festivais, retorna à viola. Segundo ele: “Como não tinha violeiro... Então tá! Eu que vou ser o violeiro e vou estudar a viola pra tocar, né? (M., p. 1). Em outro trecho da entrevista comenta que foi no livro *A Arte de Pontear Viola* (2000), de Roberto Corrêa, onde buscou “a sonoridade da viola” (M. p.4), que pretendia para a composição, segundo Mario uma das partes da composição remetia a um catira. Então a sonoridade que buscava eram as levadas (ritmos) da viola que acompanham a dança do catira ou cateretê, tais como o recortado, as modas de viola e suas variações, encontradas no livro de Corrêa. Relata que ao se apropriar desta e de outras sonoridades da viola, passou a “compor mais músicas” (*ibidem*) na e para viola e acrescenta: “No disco do Grupo Chão de Areia - *Quem somos*” - lançado em 2011, “basicamente tudo tem viola” [apenas] “uma ou duas músicas não tem viola, mas é tudo com viola”. E justifica a escolha do grupo: “porque é uma sonoridade que agradou a gente, que agrada o público! E isso que é legal! (M; p. 4)”. O GCA possui diversas composições em forma de canção, com letra e música de seus integrantes e parceiros. Em um dos trechos da entrevista Mario argumenta sobre a relação entre melodia e letra:

Eu falo o seguinte, tem músicas que no ato de compor... tem letras que tu pode fazer com que a melodia seja bem desenhada, que não vai atrapalhar, mas tem letras que te pedem... poemas, que te pedem para tu fazer uma melodia reta. Uma melodia... pra que seja compreendida (M; p. 4).

Observa que esta compreensão do público pode ser vista na música *Trem Bala*, de Ana Vilela:

Tem uma música que eu falei antes, que hoje emociona muita gente, que é dessa mulher... [Ana] Vilela. *Trem Bala*. Que, cara, ela falou o que a população quer ouvir: *Segura teu filho no colo/ Sorria e abraça teus pais*

enquanto eles estão aqui/ que a vida é um trem bala, parceiro/ E a gente é só passageiro prestes a partir [parte da letra da música] (M; p.19).

Angelo Primon exemplificou um de seus estudos na viola de dez cordas, sobre o uso de elementos rítmicos de músicas ou manifestações latino-americanas - do Atlântico Sul: Brasil (Rio Grande do Sul), Uruguai e Argentina - em suas composições:

De repente acontece uma coisa diferente e tal... Pirações que eu tenho, por exemplo de começar a buscar caminhos... Tô indo lá para o sul e aparece o candombe¹⁵¹. Aparece o tango... essas coisas... Nem a chacareira, não! Mas o candombe, principalmente o candombe, o tango e a Zamba com "Z". Chamamé, essas coisas todas tocadas em viola... chamamé... é muito... Tem as variações e tal. Então são coisas que eu tenho utilizado, estudado, Tô tentando separar, os dedos aqui... o polegar vai fazer o papel do... Tambor piano¹⁵², o indicador e o médio o papel do... tchico¹⁵³ e o repi¹⁵⁴ seriam as variações de rasgueados e tal o dedo anular, são... Essa é uma piração que eu tenho... Isso tá mudando uma maneira de perceber esse ritmo, mas ainda tá muito em laboratório (P; p. 14).

Valdir Verona destaca a importância das pesquisas pré-compositivas para seu aprendizado na viola. Ao ser questionado se seu aprendizado foi autodidata, associado ao processo composicional da própria criação do instrumento, responde: "Sim! Na base pesquisa... Por conta, né!?(V; p. 6)". Em outro momento da entrevista descreve como ocorrem estes estudos de aprender tirando música de compositores/ artistas de sua preferência:

151. O **candombe** é uma dança com atabaques típica da América do Sul. Tem um papel significativo na cultura do Uruguai dos últimos duzentos anos. Foi reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. É uma manifestação cultural originada a partir da chegada dos escravos da África ao continente sul-americano. Em menor medida, existem manifestações de candombe no Brasil e Argentina. Na atualidade, é executado por três tipos diferentes de tambores, cujo nomes são piano, chico e repique, que são denominados, em conjunto, como *cuerda*. No Carnaval uruguaio, formam-se agrupamentos musicais chamados de *comparsas*. que saem às ruas acompanhados por multidões de dançarinos e populares. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>> consultado em 25/02/19

152. O piano é tambor maior de registro grave. Sendo o ponto e formador do ritmo do candombe. O padrão que ele interpreta depende do bairro e do tocador que o executa. Nem todos os tocadores do tambor piano repicam, porém é algo que está acontecendo cada vez mais nos diferentes bairros de Montevidéu. O piano "chama", "responde" e "conversa" com os repiques e com os outros pianos. O piano costuma improvisar bastante variando entre uma ou outra *comparsa* de Montevidéu. Em geral, cada grupo tem seu próprio ritmo de piano que o identifica. Disponível em <<https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>> consultado em 25/02/19.

153. O Tambor Chico é o menor com timbre agudo e possui um padrão fixo. O tambor Repique com dimensões intermediárias, colocam-no no meio, maior que o Chico e menor que o piano, sendo seu timbre médio. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>> consultado em 25/02/19

154. Tambor repique ou repi cumpre também a função de tocar com a baqueta na lateral do tambor e "conversar" com os outros tambores (repiques e pianos). Normalmente, é o tambor que chama tanto para aumentar e diminuir a andamento do ritmo e a intensidade e também é o que fechar e abrir o toque. O repique é aquele que improvisa, sendo difícil descrever seu ritmo com linguagem técnica. <<https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>> consultado em 25/02/19

Tenho tirado de ouvido! Um pouco do material que eu tenho escrito. Embora tem coisas que eu acho que você tem que tirar um básico, e depois ir reinventando. Eu peguei as partituras da Andréia Carneiro¹⁵⁵... Você não vai tocar que nem aqueles velhos, né!? Então, você pega a essência. Você não vai tirar uma partitura...eu não tiraria uma partitura daquelas na íntegra... até porque se repetem bastante (V; p. 14).

O livro de Andreia Carneiro *Viola Instrumental Brasileira (2005)*, é o primeiro e único trabalho de transcrição da obra de onze violeiros tradicionais brasileiros, de diferentes regiões do país. O livro acompanha um CD, com trinta e cinco músicas gravadas pelos próprios violeiros.

Valdir mostra em seus estudos pré-composicionais, um foco na essência do toque: o que seria mais característico da maneira de tocar daquele violeiro. Apresenta ainda a possibilidade da (re)invenção, da criação sobre o material estudado. Utiliza-se, assim, dos elementos técnicos e sonoros de determinados violeiros em suas composições.

Outro procedimento relatado por Valdir Verona em suas composições é o caráter intuitivo do qual faz uso ao compor para a viola; tal processo passa, ainda, por sua experiência anterior no violão, como já dito em relação à música *Grotas*, e por seu processo intuitivo em abaixar em um tom a quinta corda da viola para ter um pedal no tom da música (V; p. 3)

Mario Tressoldi também realiza um processo intuitivo ao compor na viol. Descreve-nos um momento de improvisação em parceria com Angelo Primon que emocionou a ambos, segundo Mario, uma vez que sem as regras formais de improvisação da música ocidental. Neste sentido, argumenta que seu processo composicional também ocorre de tal maneira, sem que se racionalize sobre as regras formais de composição da música ocidental, porém, associando-se ao sensível, à sua sensibilidade, à sonoridade da viola e à sua fruição:

O que eu quero na viola é a sonoridade. Às vezes brincando com o Angelo... nessa vez, depois a gente foi em um restaurante e conversamos. A gente falou que o improviso que rolou naquele dia, era um improviso sem... sem... Como eu posso te dizer... Sem as regras... assim... O que veio, veio e começou a arrepiar, entendeu? É mais ou menos por aí. E quando a gente compõe na viola... quando eu componho na viola é assim, eu boto um acorde e a música vai saindo, né!... No violão não! Eu penso que aquilo ali é uma sétima, nona, uma décima terceira... Penso na cadência... penso nessas coisas todas (M; p. 8).

155. SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva editora, 2005. Livro com CD, com a transcrição de toques de violeiros tradicionais de diversas regiões do país.

Segundo ele, seu processo composicional é pouco didático, no sentido metodológico e racional das etapas da composição. Para isso, utiliza-se do recurso de gravar a ideia musical para, em um segundo momento, poder memorizar e selecionar o trecho desejado, como detalha a seguir:

Na verdade eu gravo... Quando eu faço uma música, a gente grava e às vezes tem que tirar... É porque, às vezes, eu não lembro. Às vezes, quando a música é realmente muito boa tu não esquece. Aí tu toca e vai continuar tocando... Mas é basicamente isso, cara! O meu processo na viola não é uma coisa muito didática. Apesar de ter estudado escala, os acordes tudo mais. Mas, às vezes, eu não penso muito no que eu tô fazendo... sai! (Risos)(M; p. 9).

Outro aspecto mencionado pelos entrevistados é sobre o uso de elementos recorrentes da música e da cultura gaúcha em suas composições. Entretanto Tião Xavante, que nasceu e passou toda sua vida no interior Rio Grande do Sul, argumenta que toca “mais música [composições] minha no caso. Alguma minha, de colega e tal. Mas gaúcha mesmo... Eu nunca... Nunca toquei música gaúcha (X. p.7)”. Tião Xavante compreende que suas composições não possuem elementos da música gaúcha e estão associadas a elementos musicais e culturais da música sertaneja do sudeste, conforme podemos constatar em sua música, *Meu Passado*¹⁵⁶.

Entretanto, Mario Tressoldi comenta sobre a composição *A Moenda e o Tempo*, a qual retrata os engenhos de cana de açúcar gaúchos. O pai de Mario viveu e conviveu em/ com um destes engenhos e participou da composição da música que levou o “Grupo Chão de Areia” para diversos festivais pelo Brasil.

A [música] *Moenda e o Tempo*¹⁵⁷, que levou a gente para os meios dos festivais brasileiros, tá. Essa música a gente fez falando... Aqui da região de Santo Antônio da Patrulha. Que tinha os engenhos e tinha essa coisa de pegar a carreta de boi e ir pro campo trazer a cana de açúcar... passar na moenda, pra sair a garapa, pra sair a cachaça, pra sair a aquela coisa toda. Daí a gente contou essa história. Eu lembro que meu pai, nunca tinha com... não estava acostumado a compor, né! Nunca tinha composto. Só que ele viveu no engenho... Então o que aconteceu a gente... tava faltando alguma coisa para terminar a música, sai o pai da cozinha... Anota aí! E disse todo o verso final (M; p. 5).

156. Meu Passado (Tião Xavante e Antoninho) - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jEjF1Ycx2Mg>. Acesso em 07/04/2019

157. Compositores da música: Mário Simas, Mário Tressoldi e Sérgio Pereira dos Santos. Letra: Mário Tressoldi e Sérgio Pereira dos Santos. Interpretação Grupo chão de Areia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1WUIGIXY3n8>> Acesso em 07/04/19

A música mescla elementos da música gaúcha e da música sertaneja, inicia-se em uma moda sertaneja em vozes acompanhadas à viola em escalas duetadas, o refrão em rasqueados, uma menção aos catiras, e volta a melodia inicial da moda nas estrofes finais. A letra retrata os processos para a fabricação de aguardente nos engenhos de cana.

O “Grupo Chão de Areia” faz referência à música e à cultura gaúcha, em especial a do litoral gaúcho, onde residem. Utilizam-se de elementos sonoros recorrentes da música gaúcha. Em uma das letras apresentam uma analogia entre o hábito gaúcho de tomar mate e as relações virtuais contemporâneas. Apesar de não ser composta e executada na e para a viola de dez cordas, a música apresenta uma das características composicionais do “Grupo Chão de Areia”, o qual Mario integra.

A gente estava em Ijuí [RS], tocando uma música chamada *Na Roda de Mate*, que é uma música minha e do Chico Saga, que falava que, hoje em dia, as pessoas se encontram em redes sociais, através de uma tela de um celular. E atrás da tela do celular você pode pôr o dedo em riste, tu pode xingar, tu pode brigar com as pessoas. Mas onde está aquela doçura de entregar um mate e conversar como a gente está fazendo, aqui agora? Falar do que realmente importa, sem brigar, sem discutir. Então a gente fala disso, né? “*Tá faltando o calor de uma roda de mate/ pra dar mais sentido ao mundo virtual/ A gente se encontra em uma tela tão fria/ sorvendo o sabor de uma rede social*” Aí no refrão: “*Imagine se o planeta fosse um só rincão/ onde os homens se encontravam para falar de paz.*” Então, sabe? Isso emociona, quando a gente fala alguma coisa e é compreendido (M; p. 17).

Valdir comenta que em suas primeiras tentativas em compor utilizando de elementos da música gaúcha, suas composições soavam outra coisa. Após seus estudos de ritmos gaúchos para violão, o que deu origem ao livro *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão* (OLIVEIRA, VERONA, 2006), este trabalho colaborou, posteriormente, para Valdir atribuir um sotaque gaúcho à viola de dez cordas:

Quando faço a pesquisa sobre os ritmos gaúchos e que lá adiante, vão ser extremamente fundamental para que eu consiga dar mais sotaque dentro da música do sul na viola. Porque antes disso as músicas como: *Tons da Terra, Águas de Santa Cruz*, eu compus homenageando elementos da minha terra, eu tentava fazer uma milonga e saía uma outra. Saía uma composição totalmente diferente de tudo. Eu ainda não conseguia dar esse sotaque regional, nossos daqui... E essas pesquisas foram interessantes e em 2006, eu começo a parceria com o Rafael de Boni. E aí eu já tinha várias composições... inacabadas e quando comecei a parceria eu apresentava esses temas e ele acrescentou a parte dele. Foi então o CD

Encontro das Águas que lançamos em 2007 [...]. Tem várias dessas composições das obras inacabadas (V; p. 4).

Afirma ainda, em outro momento de sua entrevista, que este sotaque da “música do sul na viola”, não se restringe apenas ao estado gaúcho, mas sim a uma região: “O foco principal são os ritmos no sul, mas quando fala em sul não é só o estado [RS], né? É também uma região, que tem... envolve as músicas das fronteiras. Como diria o Lauro Ayestarán¹⁵⁸... as fronteiras políticas não coexistem com as culturais” (V; p. 13).

Por fim, Angelo apresenta uma particularidade do seu processo composicional em meio às suas demandas como músico profissional. Afirmando “eu dividiria essa coisa da demanda profissional da prestação de serviço... dessa questão instrumental e uma outra parte que é uma demanda... que eu te diria composicional. Que aí ela tá mais próximo daquele lúdico das improvisações e tal...” (P; p. 14). Compreendemos a demanda composicional de Angelo como uma necessidade, um desejo de expressar sua musicalidade e criatividade, onde se propõem a uma liberdade lúdica frente ao compromisso profissional que assume.

Valdir, por sua vez, relata sobre o tempo do processo composicional e como isso o modificou:

A partir daquele momento que eu passei a compor, isso mudou radicalmente, porque a composição a gente não tem um tempo né!? Não é... vou sentar agora e daqui a uma hora, tenho uma música pronta... não é assim o processo! Às vezes a composição vem em dez, quinze minutos, enquanto você fica um ano tentando e não sai nada (V; p. 10).

Os violeiros entrevistados ouvem e tocam diferentes repertórios e gêneros musicais, música sertaneja, gaúcha, música popular brasileira, música latino-americana e músicas de artistas internacionais - com isso desenvolvem diferentes sotaques para e na viola de dez cordas. O que colabora com Ivan Vilela (2015), quando menciona que “a não existência de uma metodologia sistematizada para o ensino da viola fez com que cada violeiro desenvolvesse uma maneira muito própria de tocar. Assim, a diversidade de toques que soa hoje pelo país é imensa” VILELA, 2015, p 143).

158. Lauro Ayestarán (1913 - 1966) musicólogo uruguaio e investigou o folclore e a história da música Uruguaia. Disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Lauro_Ayestar%C3%A1n> consultado em 27/02/2019.

Este repertório é tocado em diversas formações musicais, em grupo, solo, apenas para o estudo do instrumento e/ ou gosto próprio. Por conta deste repertório, em alguns casos não ser da viola de dez cordas, os violeiros criam novos arranjos para executar as músicas pretendidas, o que os faz explorarem o instrumento e suas sonoridades. Por fim, o contato com este repertório e o desejo de se expressarem, faz com que os violeiros componham, seja dentro de um gênero musical específico ou seja experimentando novas e outras sonoridades no instrumento.

8 - ENSINO: A DIÁSPORA DA VIOLA DE DEZ CORDAS

O presente capítulo trata do trabalho dos violeiros na transmissão de seus conhecimentos na e sobre a viola de dez cordas, como professores e músicos divulgadores do instrumento e de sua música. A palavra diáspora é usada no sentido de dispersão de um povo, comunidade ou de alguns de seus elementos; aqui, no caso, alude à dispersão de violeiros pelo território nacional e que carregam consigo suas culturas, entre elas a viola de dez cordas. O capítulo está dividido em três partes. Na primeira parte apresentamos o trabalho dos violeiros como professores e a transmissão de seus conhecimentos musicais. Na segunda parte tratamos das relações profissionais com a viola e a música. A terceira e última parte trata do reconhecimento de diferentes instâncias da sociedade ao trabalho profissional dos violeiros e as transformações ocorridas em suas vidas após o contato com o instrumento.

8.1 - Violeiro professor ou professor violeiro

A analogia proposta no título “A diáspora da viola de dez cordas” faz referência ao trabalho docente dos violeiros entrevistados, na tentativa de descrever e compreender se a atuação e prática como violeiro os possibilita/ colabora/ valida/ autoriza a atuarem como professores ou se a atuação e prática docente os possibilita/ colabora/ valida/ autoriza a atuarem como violeiros. Na tentativa de elucidar como estes dois processos culminam em um objetivo comum, divulgar e ensinar a viola de dez cordas em seus campos de atuação, inauguramos a discussão ao apresentar a forma como os violeiros decidem e iniciam a ministrar aulas de viola.

Angelo, atualmente, não trabalha com a docência da viola, devido às suas demandas pessoais, profissionais e acadêmicas. Ele declara: “Eu não sou nenhum expoente dela [viola], do ponto de vista da docência ou então de... profundo conhecedor dessa questão. Mas sou um cara... um músico que utiliza sim esse instrumento, entende? E muito!” (P; p. 9). Mario Tressoldi comenta que seu trabalho

com a viola está mais focado como músico e “não como professor. Hoje, atualmente, ainda sou muito mais professor de violão ou de técnica vocal, do que de viola. Porque na região aqui [Tramandaí-RS], não tem tanta procura pra viola” (M; p. 25).

Por outro lado, Valdir se dedica há mais de duas décadas à docência do instrumento, com aulas particulares ou em grupo. Desenvolve um trabalho sistematizado do ensino da viola, em especial, na sua cidade, Caxias do Sul, e na região da Serra Gaúcha. Iniciou sua prática docente a partir da oficina com Roberto Corrêa, em 1998, em Curitiba. Ao ter acesso às cópias do material disponibilizado por Corrêa, volta para Caxias do Sul e “por conta desse material”, passa a dar aula de viola. Como complementa: “[...] eu comecei a dar aula de viola e a maioria do pessoal que procurava nesse tempo, era pra tocar... Até hoje, a maioria quer tocar à moda das duplas caipira” (V; p. 4).

João Andrei compreende seu trabalho docente como resultado de sua dedicação e apreço pelo instrumento. Na intenção de colaborar com o aprendizado de outras pessoas começou a orientá-las, sem a intenção de se tornar professor. “Até porque quando eu comecei a dar aula... Na verdade eu não me imaginei dando aula... é que eu gostei bastante do instrumento. Me dediquei e o pessoal pedia bastante ajuda...” (J; p. 8).

Segundo João, na ausência do professor da Orquestra Sul-Riograndense de Viola Caipira de Araricá (OSRGVCA), o professor e regente se transferiu para formar a Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Saporanga (OGVCS) em 2009, a Orquestra de Araricá ficou sem professor. Então João foi convidado para ser professor substituto enquanto o grupo não encontrava outro professor, como relembra.

E aí, em uma ocasião, o professor teve que sair e o pessoal da direção [da OSRGVC] mesmo me indicou, se eu não poderia ir tocando... até achar um outro professor. E eu disse: *Ah! Posso ir... posso tentar e tô até hoje.* [Comecei em] 2009! Foi quando o pessoal de lá [Araricá] veio pra cá [Saporanga] e lá ficou sem professor. (J; p. 8)

Três anos depois, em 2012, Eugênio Melo mudou-se para o Mato Grosso – MT e João assumiu a Orquestra de Saporanga até o momento da entrevista.

Alguns entrevistados relataram que suas atuações como violeiro, os levaram em algum momento, a se portarem como professores, seja a curto ou longo prazo, seja de forma intencional ou não, como profissionais da docência do instrumento ou não. Assim transmitem seus conhecimentos musicais na viola para outras pessoas.

João Andrei observa as diferentes posturas do público frente ao trabalho de sua dupla. Nesta relação surgem interessados que o procuram para aprender a tocar viola de dez cordas. Assim foi como ele e seu parceiro de dupla Jardel se conheceram:

Tem um público que se interessa em ouvir. O público que já conhece a dupla, sabe que o diferencial é a viola caipira. E tem esse público que além de ouvir, quer aprender também. Nos procura pra aprender a tocar viola. Inclusive meu parceiro [Jardel] a gente se conheceu através disso. A gente... Na verdade... na estrada, tá tocando...Ele entrou em contato comigo, que ele queria aprender a tocar... E aí a gente começou a fazer as aulas, mas, mesmo assim, umas três aulas e a gente já formou a dupla. Daí ele seguiu no violão (J; p. 8).

Tião Xavante relata uma situação semelhante à narrada por João Andrei:

O Oscar ele só cantava. Não tocava. Falei, *Oscar, vamo fazer dupla! Mas tu vai ter que tocar!* Mas rapaz eu nunca toquei! *Compra um violão que num mês cê tá tocando!* Não é possível! *Bom, só não vamo treinar música, vamo treinar tu tocando!* Em um mês ele tava tocando na rádio comigo e fazendo base pra mim (X; p. 18).

Tião do Mato conta como foi a negociação quando Zé da Roça - violeiro da região de Caxias do Sul - lhe pediu para ensinar suas músicas na viola, situação semelhante às narradas por Tião Xavante e João Andrei:

O Zé da Roça quando ele pedia que eu ensinasse ele a tocar viola, eu dizia: Eu não sei nem pra mim. *Mas eu quero aprender aquela música que tu gravou, que tem no CD.* Bom, se é essas aí eu te ensino! Aí ele... *só que oh! Me falta um pedaço do dedo.* E eu disse: Oh isso aí tu vai pegar e... E aí ele foi lá em casa para aprender e aí eu fiz dupla com ele... Depois teve que pará por causa da tiroide... (TM/ ZM; p. 11)

A aproximação dos aprendizes para aprenderem viola com alguns dos violeiros entrevistados remete à fala de João Andrei, quanto à dedicação e ao apreço ao instrumento o que gera, conseqüentemente, maior experiência e domínio do instrumento e seu repertório. Foi Tião Xavante quem incentivou Oscar a aprender violão, provavelmente, porque teria um domínio do repertório através do canto. Desta forma os violeiros ensinam o que sabem e da maneira que sabem, sobre o instrumento, seu repertório e sua música.

Ainda na relação de transmissão dos conhecimentos musicais e instrumentais dos entrevistados para outras pessoas, Luciano explica que procurou se aperfeiçoar

na viola, devido à sua criticidade com relação ao ensino que recebia, possivelmente por ser professor de educação física. Para isso buscou por outras referências e violeiros mais experientes e foi, segundo ele, consertando o que fazia de errado e, conseqüentemente, transmitindo para outras pessoas o que havia aprendido.

Ali, eu já tinha um olhar mais crítico, da aprendizagem que eu vinha tendo! Então, quando eu fui buscar outras alternativas de aprendizagens, eu fui aperfeiçoando e consertando o que eu fazia de errado né?! E isso eu fui espalhando para outras pessoas, fui levando para outros músicos que também aprendiam isso (...) (L; p. 7).

Luciano ainda relata um projeto da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga em parceria com a Prefeitura Municipal para o ensino da viola de dez cordas/ caipira para crianças e adolescentes do município e argumenta como o projeto foi importante para o grupo e a população:

Descobrimos muita coisa, melhoramos muita coisa, criamos método de ensino para alunos carentes aqui da cidade.. te expliquei isso antes! Nós tínhamos bons solistas da Orquestra que ensinavam crianças da cidade. E, nesse período, eu ensinava crianças com necessidades especiais.[Projeto de parceria entre] a Orquestra Gaúcha com a prefeitura [de Sapiranga]. Eu era o cara que fazia esse meio de campo e a gente foi ensinando! Nós chegamos a ter mais de 200 alunos na Orquestra. O Rui Torneze¹⁵⁹ lá da Orquestra Paulistana, dizia que era engraçado em Sapiranga, chutava uma moita e saía um violeiro, né? De tanta criança que nós tínhamos envolvidos nesse trabalho (L; p. 7).

Além de seu trabalho como instrumentista, compositor e professor na formação de outros violeiros, Valdir trabalha na divulgação da viola de dez cordas na região, promovendo encontros entre seus alunos e convidados, como conta: “Eu estou criando agora grupos de convivência entre os alunos. [...] Agora a gente está organizando para o início de janeiro [2017] o primeiro encontro na região.” (p. 9). Promove também oficinas de curta duração com violeiros de outras regiões do país, como explica: “[...] A ideia não é só a aula, a aula é um dos elementos, esse ano [2016] a gente já teve duas oficinas, que foi com [Índio] Caxueira e o Vignini, e agora com o Dimas Soares sobre a afinação Rio Abaixo” (p. 9). Em 2018, foi convidado por Verona para apresentar durante o Encontro de Violeiros de Ana Rech (EVAR), e participar de uma roda de conversa onde apresentei parte desta pesquisa sobre a

159. Rui Torneze foi meu professor de viola caipira na antiga Universidade Livre de Música – ULM, atualmente Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP. Rege a Orquestra Paulistana de Viola Caipira desde 1999 e é responsável pela formação de inúmeros violeiros e Orquestra de Viola na região centro-sul. (ver PEDRO, 2013. p 74- 79)

historiografia da viola no Rio Grande Sul. Chamou-me a atenção, no momento, o número de participantes que se reuniram no EVAR. Calculo que passaram pelo recinto mais de cem pessoas, entre o período da tarde e da noite.

Valdir ainda realiza outro trabalho associado à pesquisa, registro e à organização de cursos de curta duração sobre ritmos gaúchos na viola de dez cordas, como detalha:

Dei um curso de 12 encontros, sobre a viola em ritmos gaúchos. Aí a gente trabalhou... o método! Saiu o primeiro método já! Estou fazendo partituras também, faço transcrições, além de escrever as próprias composições. Eu peguei, se não me engano, dez ou doze músicas folclóricas em ritmos diferentes e passei pra viola, ela tanto fazendo a linha melódica quanto trabalhando na harmonia (V; p. 9).

Seu primeiro livro de pesquisas e composições foi *14 Estudos Progressivos - Violão Campeiro* (2002), livro de composições, com 14 estudos sobre os principais ritmos na música campeira do Rio Grande do Sul. Anos depois, em 2006, lança *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*, que traz a história dos instrumentos e dos ritmos utilizados na música campeira gaúcha. Segundo Valdir a ideia desse livro surgiu por conta do grande número de alunos de violão, na época. Na sequência destes fez um outro livro, já em formato de álbum de partituras: *Ritmos Campeiros no Rio Grande do Sul: Ao violão*, publicado em 2012. Em consequência de seu trabalho como violeiro e professor de viola, confeccionou o álbum de partituras *Ritmos Campeiros do Rio Grande do Sul: viola brasileira*, em 2015, com a transcrição de 12 composições, com base nos ritmos gaúchos, o qual tem como base o livro anterior de 2012, feito para violão. Valdir realizou as adaptações das composições feitas para violão e as transcreveu para viola, no caso, chamada de Viola Brasileira, para a afinação Cebolão em Ré. Durante a entrevista também mencionou a possibilidade da realização de um livro para a afinação Rio Abaixo, este lançado em 2018 com o nome de "*Rio Abaixo partituras e tablaturas para viola de 10 cordas afinação Rio Abaixo*", acompanhado de um CD, com 12 faixas, distribuídas em composições próprias e arranjos de obras de domínio público para a afinação Rio Abaixo. Disse ainda que além de comercializar o livro para interessados, também o utiliza para ministrar suas aulas. Tive a oportunidade de acompanhar nas redes sociais a divulgação feita por Valdir de seus dois livros para

viola brasileira, presenteando violeiros e bibliotecas e realizando oficinas em conjunto com suas apresentações.

Em minhas incursões no Encontro de Artes e Tradição Gaúcha - ENART nos anos de 2016 e 2017, para acompanhar a modalidade viola, observei violeiros que apresentaram músicas do método de Valdir de 2015. Rodrigo Ziliotto e Christian Luiz Albarello¹⁶⁰ foram alguns deles. Ao conversar com Christian em outro momento, vi dentro do case da sua viola, o método de Valdir (2015).

Valdir Verona nos apresenta a confecção de métodos e livros de partituras que utiliza para divulgação de seu trabalho com seus alunos. Já Tião Xavante nos relata uma metodologia de cunho oral para ensinar alguns de seus parceiros de dupla:

Então, quando ele [Oscar] se atrapalhava, quando [eu] tava em primeira [posição] eu levantava o braço da viola, ele sabia que tava em primeira, abaixava o braço da viola, tava em segunda! Então tá! No primeiro mês ele tava tocando na rádio comigo! [*Pergunto o que são a primeira e segunda posição*] É primeira e segunda posição! Porque aí ele se atrapalhava, não sabia se tava em uma se tava em outra, no solo aqui né.. eu tava fazendo solo, e ele não sabia se tava em primeira ou em segunda. Se eu tava em segunda no solo, eu baixava a viola.. (risos) (X; p. 16)

No universo da viola de dez cordas/caipira, ouvi esta explicação de um violeiro e anos depois em contato com o violeiro Rainer Miranda, tivemos a oportunidade de juntos ouvir a instrução do Sr. Pedro, violeiro São-Carlense que naquele momento nos ensinava uma de suas composições e utilizou-se destas nomenclaturas para nos dizer quais eram os acordes a serem tocados durante a música. A primeira posição corresponde ao primeiro (I), a segunda ao quinto grau (V) do campo harmônico. Como as músicas do repertório do instrumento em décadas anteriores eram com harmonias consideradas simples que se repetiam ao longo da música, cunhou-se, não se sabe quando e como, entre os violeiros e aprendizes estes termos, pela oralidade. Complementados por outros termos: terceira posição sendo o quarto grau (IV) e preparação para a terceira, o primeiro grau com sétima dominante (17) do campo harmônico. Dias (2010), ao analisar o *Método Prático para Viola Caipira* de Tonico e Tinoco de 1959, apresenta as ilustrações do método, com a formação dos acordes no braço da viola com as suas

160. Christian Luiz Albarello apresenta no ENART 2017, o Chamamé Enseada de Valdir Verona. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=q4-Fu7k—uY>>. Consultado em 18/03/2019

respectivas posições (*ibidem*, p 155). Dias traz ainda um quadro onde apresenta, a partir do campo harmônico de Mi maior, a mesma nomenclatura utilizada por Tião Xavante e a relação entre as posições e os acordes no campo harmônico, acrescentamos os nomes ao quadro.

Quadro 6 - Função harmônica dos acordes na tonalidade de E maior

Posição	Acorde	nome acorde	Função
1ª	E	Mi	Tônica
2ª	B7	Si c/ sétima	Dominante
Preparação p/ 3ª	E7	Mi c/ sétima	Dominante individual da 3ª
3ª	A	Lá	Subdominante

(Fonte: DIAS, 2010, p. 156, complementada pelo autor)

Desta forma, quando Oscar se perdia durante os solos de Tião Xavante, quando a parte do solo estava na função tônica - primeira posição, Mi maior, Tião Xavante levantava a viola, quando o solo estava na função dominante - segunda posição, Si com sétima (B7), abaixava a viola.

Outra forma de aprendizagem relatada por Tião Xavante utilizada por um aprendiz era a de gravá-los para, posteriormente, poder ouvir a gravação e tocar a parte de Tião Xavante no seu instrumento.

Era poucos violeiros [na época], né? Tinha um lá na estrada de Taquara.. ele vinha muito em casa pra eu gravar música pra ele... esqueço o nome dele... Era bom violeiro... morreu também há tempo! A gente se acompanhava e depois ele levava pra casa (X; p. 18).

Seguindo estas diferentes formas de aprendizagens Tião Xavante colabora para a formação de outros violeiros, seja para tocarem com ele e formar dupla, seja para tocar com outras pessoas “*Aqui, tem o Carreteiro que toca viola, muito pouquinho até pegou comigo* (X; p. 18).

Valdir também corrobora com esta formação, dois ex-alunos seus possuem trabalhos representativos no âmbito da viola ,um deles o violeiro Angelim,⁰ que mantém um site - Sítio do Angelim¹⁶¹- sobre assuntos relacionados à viola caipira. É também autor do livro *Uma Viola Rio Abaixo*¹⁶² (2014), no qual aborda escalas,

161. Disponível em: <http://www.angelim.mus.br/index.htm> acesso em 4/06/2017

162. Informações sobre o livro *Uma Viola Rio Abaixo*, ver resenha do autor disponível em:

<http://www.angelim.mus.br/index_arquivos/bibliotecaumaviolarioabaixo.htm> acesso em 4/06/2017

ponteios, cifras e tablaturas para a afinação Rio Abaixo, além de tablatura de músicas consagradas, como *Corumbá*, de Almir Sater e Guilherme Rondon; *Das Bandas do Poente*, de Valdir Verona e *Esplendor*, de Sidnei de Oliveira. Valdir menciona que foi ele quem apresentou a afinação Rio Abaixo para Angelim durante suas aulas: “Ele foi meu aluno! Fui eu quem apresentei a Rio Abaixo pra ele! É mineiro e morou em Porto Alegre um tempo, daí ele vinha fazer aulas quinzenais. [...] Se você olhar, tem uma baita dedicatória que ele fez [no livro]!” (V; p. 15). E Sidnei Oliveira que ganhou o 1º Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola¹⁶³, com a composição *Esplendor* em 2004¹⁶⁴.

Em outro momento, Valdir faz um relato significativo sobre sua volta a dar aulas de música associada à viola de dez cordas: “Como aula de música, quando voltei a dar aulas de música, voltei principalmente, por causa dela [viola]. [...] Porque a opção foi, voltar a dar aula e trabalhar por esse instrumento” (p. 9). Esta fala mostra o comprometimento de Valdir com o instrumento e a docência. Acrescenta, ainda que, atualmente “tem gente nova interessada em estudar viola” (p. 2) e “a maioria dos alunos são de viola.” (p. 9). Em anos anteriores, ele relata que a maioria dos alunos eram de violão. Isso demonstra, a consolidação de seu trabalho como violeiro e professor de viola na região.

Por seu trabalho com a viola no Rio Grande do Sul, Valdir tem se tornado uma referência da e na viola no sul do país e na docência do instrumento no estado, como aparece no depoimento de Rodrigo Ziliotto ao demonstrar interesse em fazer aulas com Valdir:

Cara, hoje eu tenho uma curiosidade muito grande de conhecer o instrumento e estudar... Estudar a viola... tanto que eu te comentei, que o ano que vem quero ver se consigo iniciar as aulas com o Verona. Hoje eu tenho um gosto muito grande e esse desejo de estudar a viola (Z; p. 6).

Com seus trabalhos como instrumentista, pesquisador, compositor, arranjador e professor, Valdir corrobora para a disseminação e construção de uma viola com

163. Premio Syngenta de Música Instrumental de Viola: Foi patrocinado pela empresa Syngenta uma multinacional, com a sede na Suíça, especializada em sementes e produtos químicos para o agronegócio. Em 2017, o grupo foi adquirido pela estatal chinesa ChemChina. Durante a primeira década do ano 2000. Na segunda década a categoria deixou de ocorrer e passou a ser de circulação, onde violeiros circulavam por um determinado número de cidades, e convidavam violeiros da região para participar. Não obtivemos informações no site da empresa sobre o Premio e a circulação dos violeiros.

164. Sidnei Oliveira apresenta *Esplendor* disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-ow7y4EYImU>> Acesso em 18/03/19

sotaque gaúcho ou uma viola gaúcha. A busca de uma linguagem própria de uma viola do sul, seria um dos seus maiores desafios. Para isso compreende que as aulas e seu trabalho docente são importantes, como defende:

V - Acho que a gente tem que trabalhar pra construir uma linguagem, esse é o maior desafio! Uma linguagem própria! Porque a maior parte desse pessoal que toca viola, procura imitar as duplas famosas. Então, o nosso processo, é justamente esse! Trabalhar...

R - Pra construção dessa viola?.

V - Exatamente! Então, por isso, as aulas são importantes nesse sentido, né? Pra multiplicar. Acho que é isso! (V; p. 18).

Ao refletirmos sobre os depoimentos apresentados, compreendemos que a partir do trabalho como violeiros, surge a demanda para ministrar aulas de viola, logo são violeiros professores. Alguns colaboradores trabalhavam anteriormente como professores de música/ instrumentos, outros nunca exerceram a profissão de professores formalmente, tratam a viola como uma forma de lazer. Entretanto, em suas relações e espaços de atuação, são solicitados por algumas pessoas para ensinarem o instrumento. Esta relação acontece entre o violeiro com maior experiência (professor) e com o aprendiz com menor ou nenhuma experiência (aprendiz).

A transmissão de conhecimentos musicais entre violeiros professores e violeiros aprendizes ocorre na relação de interação entre os sujeitos. Essa interação também ocorre na relação artista público, de formas semelhantes e diversas.

A interação entre os sujeitos, em especial dos colaboradores sem uma educação musical formal institucionalizada, durante o ensino e a aprendizagem, faz emergir outras metodologias e possibilidades de aprendizagem que não necessariamente estão restritas ao campo da escrita ou de uma metodologia linear do ensino musical e instrumental. Então, alguns violeiros, ao transmitirem seus conhecimentos, utilizam-se da oralidade, da expressão corporal, da sonoridade, da imitação de movimentos e posições das mãos, etc., para transmitirem seus conhecimentos aos aprendizes. Assim transmitem o que sabem, como sabem e da maneira que sabem.

Além da metodologia de aprendizagem na interação entre os sujeitos, outro recurso de ensino é a confecção de métodos e livros de partituras, escritos para e na viola de dez cordas sobre música gaúcha, como fez Valdir Verona. Estes materiais colaboram para a formação de novos aprendizes da viola no Rio Grande do Sul e

também para a divulgação do repertório da música gaúcha na viola em outras regiões, conforme o alcance destes materiais. Além disso, contribuem para a divulgação do instrumento.

8.2 - Professores e divulgadores da e na viola de dez cordas

Apresentamos as relações profissionais dos entrevistados com a viola de dez cordas, como os violeiros descrevem suas relações de trabalho no e com o instrumento.

Apresentamos no capítulo 6.1.4 Dedicção, o investimento pessoal e financeiro para se tornar um músico profissional. No caso, alguns dos entrevistados mencionaram a quantidade de instrumentos que possuem, em destaque para Mário e Angelo, que são músicos multi-instrumentistas. Como nesta parte discorreremos sobre a viola, alguns dos colaboradores discorreram sobre a quantidade, qualidade e características de suas violas, como Valdir Verona:

Hoje estou usando duas, basicamente! Uma viola e uma violona! Eu tinha 3, e uma foi roubada que era do Sr. Harry¹⁶⁵. Eu tenho a do Roberto de Matos¹⁶⁶, em 2004 e essa do Almir Seliciano, 2016. [Uso em] Composições, arranjos, gravações e shows... Depende da situação... com o Duo [viola e acordeon com Rafael De Boni] tenho dado prioridade e principalmente em viagens, tenho levado a mais grande agora, até pra competir, chegar próximo ao [som do] acordeon... (V; p. 14)

João Andrei possui três violas: “São todas [afinação] cebolão, só tenho uma que tá em Ré, mas é cebolão também” (J., p. 5). Duas fabricadas pela Rozini e uma do Luthier Joacir de Carvalho, o mesmo que fez as violas de Angelo Primon. Angelo comentou sobre o preço que pagou pelos instrumentos na época.

Eu paguei R\$ 1.800 a primeira e depois já foi R\$ 2.200 a segunda. [Mas] depois que ele ganhou aquele premio¹⁶⁷. [Da Rozini] Ele tava bem contente

165. Luthier Sr. Harry de Gravatai. Foi mencionado por Valdir, Tião Xavante e Tião do Mato. Foi um importante luthier e colaborou para a construção e manutenção de cordofones na região.

166. Luthier Roberto de Mattos. Proprietário da Lutheria DiMatthus, reside em Belo Horizonte, onde fabrica, retaura e conserta cordofonicos. Disponível em <<https://luthieriadimatthus.wixsite.com/luthieriadimatthus>> Consultado em 01/04/2019.

167. Joacir de Carvalho foi outra vez premiado na Categoria Luthier, junto de outros 3 luthiers, no Prêmio Rozini de Excelência da Viola Caipira 2010, promovido pelo extinto IBVC (Instituto Brasileiro

[...]. Isso foi por 2003... 2002 por aí! Ele ganhou esse prêmio. E teve lá uma plaquinha... E isso valorizou bastante o trabalho dele (P; p. 5).

Nas últimas décadas, como o próprio Angelo argumentou, o valor das violas de dez cordas aumentou devido ao aumento do número de interessados pelo instrumento, autointitulados violeiros ou não. Houve também um aumento do número de luthiers que constroem viola em diferentes regiões do país. Atualmente uma viola de dez cordas construída por um luthier reconhecido no meio dos violeiros pode variar em torno de 5 a 10 mil reais, conforme matéria prima, acabamento, adornos e o próprio nome do luthier. Assim, o investimento em um bom instrumento é planejado pelo músico, para que o mesmo possa ser pago com seu próprio trabalho. Mario afirma o desejo em comprar uma viola de luthier. “Minha violas são todas de fábrica. As duas são Rozini, uma [modelo] Cinturada e a outra é a [modelo] Tião Carreiro. As duas elétricas... Ainda não consegui comprar a de luthier, mas vai rolar, um dia eu vou...” (M; p. 12).

João comenta que apesar de tocar outros instrumentos, “profissionalmente só viola! Toco violão, baixo, bateria... mas o instrumento que eu tenho. O número um, o que eu me dedico mais, é a viola caipira. (J; p. 2)”. Mario Tressoldi também considera que, apesar de trabalhar também com violão, tem a viola como seu principal instrumento. Interessante ver como a viola foi, ao longo do tempo, ocupando um espaço profissional que seria do violão:

Eu toco violão hoje mais pros meus corais... Mas também uso a viola nos corais. No “Chão de Areia” [a viola] é o instrumento principal, no Violas ao Sul é o instrumento principal. [...] Mas sempre que me chamam para uma produção: *eu quero ouvir tua viola*. Então eu acho que é o instrumento principal (M; p. 7).

E conclui como sua “[..] carreira musical pendeu pra esse lado. Foi para o lado da viola, o que eu faço as minhas composições... Não todas, não é 100% , mas boa parte é parte da viola (M; p. 20)”. Já Angelo nos traz uma outra perspectiva do instrumento como relação profissional, argumenta que devido ao seu estudo e dedicação ao instrumento, atualmente consegue antever as possibilidades e com isso consegue, em um equilíbrio com o instrumento, ser funcional:

de Viola Caipira), com patrocínio da fábrica de instrumentos musicais Rozini, em 18/01/2011 em Belo Horizonte.

A viola ela faz uma [...] Ela faz um trajeto em mim, um equilíbrio perfeito entre... a música compreendida, estudada... e digamos, assim, antevista. Porque tu antevê as possibilidades, tá paramentado, tem as ferramentas, é a música do momento, a música do sentimento, a música da hora. Então esse equilíbrio eu consigo com o instrumento. Ou seja, eu consigo ser funcional, porque eu também gravo em Porto Alegre, isso é um contexto interessante para colocar. Em Porto Alegre, por exemplo, nós temos várias produtoras de áudio publicitário. Só quem grava viola pra vender plantadeira, ceifadeira... Sou eu. E outra aqui grava pra cá e grava para São Paulo e interior. Então, aqui violeiro que tenha experiência de estúdio, que tenha essa sacação de falar com o publicitário, porque eu também trabalhei um pouco com isso e tal. Então, aí eu te falo do aspecto funcional (P; p. 8).

Ser funcional compreendemos como ser um profissional requisitado para executar determinado tipo de trabalho, no caso de Angelo, um trabalho específico no meio publicitário que produz peças comerciais para empresas do segmento agropecuário, o qual a viola, no caso a caipira, é considerada o símbolo da cultura do campo (IKEDA, 2004; ZAN, 1995).

Alison trabalha com música, porém, em seu depoimento, argumenta que este trabalho musical vai além do ato de tocar apenas. Como suas atividades são vinculadas ao CTG, o seu trabalho musical segundo ele é de um coringa, um faz tudo artístico. É coreografo, compositor, músico, arranjador. Comenta ainda que, além de viola permear seus trabalhos, a viola é o diferencial:

Trabalho com música, né?! Sempre que estou fazendo criações, ou seja, coreografias ou canções... Sempre tem o lado da viola. Não sei se consigo te explicar, se é primeiro, segundo ou terceiro... O primeiro não é, né? Mas ela trabalha sempre junto. Desde do musical, instrumental, trabalho sempre junto. Vai montando com a viola também, junto. Vai montando algum arranjo da viola também junto. Que é o diferencial... Que é o que dá o diferencial... (A; p. 3)

João Andrei comenta que, conforme o contratante, o grupo de músicos que acompanha a dupla pode variar: “Assim, a maioria dos shows são acústicos. Às vezes com sanfona de acompanhamento, percussão... [pergunto se tem bateria, contrabaixo]. Vai também mas depende muito da casa que contrata... e a viola com a gente sempre. (J; p.4)”. Contudo, no seu caso, a viola está sempre presente, que também é o diferencial da banda, como afirmou no capítulo 7.3.2, Sertanejas. Mario argumenta que devido à restrição de ajuda de custos dos festivais nativistas tem que optar entre levar a viola ou o violão:

A gente vai muito a festivais de música nativista. E, raramente, consegue colocar a viola na música mais nativa... Mas não porque não consiga... É

que hoje em dia as ajudas de custo de festivais são pequenas... Então tu tem que ir com um grupo reduzido, daqui a pouco você precisa de um violão e tu precisa de um contrabaixo, gostaria de colocar a viola, mas aí você tem que tocar violão e o outro baixo (M; p. 8).

Neste caso, como já apresentado,, Mario costuma se utilizar de um violão de doze cordas afinado em Ré maior, o que fica semelhante a uma viola de dez cordas afinada em Cebolão em Ré, com um bordão em Ré na sexta corda, o que segundo Mario, é o grave desejado quando não há o contrabaixo ou a música pede um pouco mais de grave.

Colaborando para a difusão da viola de dez cordas os colaboradores já se apresentaram em diversas cidades e estados, com suas violas e músicas, conforme conta João Andrei:

Com a dupla a gente se apresenta bastante em feiras municipais, alguns eventos particulares. Pubs, barzinho... Atualmente é isso aí. A gente já foi pra Santa Catarina, Paraná, gravamos alguns programas. Foi para o interior de São Paulo... divulgar o trabalho. Fazer algumas apresentações em rádios lá... Brasília a gente foi uma vez. Na TV Câmara, no programa *Brasil Caipira*, mas foi com a outra dupla. Mas foi através da viola (J; p. 6).

O trabalho como músicos violeiros dos entrevistados demonstra a diversidade de atuações de suas práticas musicais e o investimento material e de tempo dos colaboradores no instrumento e sua música.

8.3 - Profissão: Ser músico - dedicação, transpiração, escolhas e público

Propomos apresentar como os entrevistados compreendem o ofício de ser músico. Em seus depoimentos argumentam sobre as dificuldades, a dedicação à profissão, as escolhas e a preparação para apresentações e shows.

Mario acredita que quando se decide trabalhar com/ viver da música, acaba-se vivendo também para a música, pois ela está sempre presente, como relata:

Eu acho que tu abre mão a vida toda, porque a gente... tem família e tudo. E na música a gente pensa em música o dia inteiro. Não tem muito a hora de pensar. Às vezes o cara tá dormindo e vem uma ideia eu já saio lá de casa e venho correndo pro estúdio [no fundo do terreno da casa] e vou gravar de madrugada... é assim! (M; p. 6)

Angelo Primon acredita que ao trabalhar com música sempre se abre mão de algo, ou alguma coisa. Acrescenta que além das demandas da universidade, família, tem as demandas do dia:

Para tocar viola, abri mão primeiramente desse tipo de relação, quer dizer... Você vai ter que dispor de um tempo... pra ... poder colocar as tuas expressões. Pra tocar a viola, ela realmente... você abre mão de muita coisa. E é sempre uma coisa muito tranquilo... sabe? Nunca é uma situação... *Ah eu tô tocando e podia tá pensando, fazendo... podia tá roubando, matando* (P; p. 8).

A tranquilidade da escolha mencionada por Angelo pode soar como uma dicotomia associada ao sentido do abrir mão, como uma relação de perda, a oportunidade e/ou o objeto se perdeu. Luciano apresenta outra perspectiva sobre a escolhas. Concorda com Angelo e Mario:

Rapaz, a gente largava tudo, largava família, largava por exemplo, tu imagina 60 shows em um ano de viola, só em final de semana, né! Que alguns são sábado, domingo, sexta, alguns são quinta. Então, tu pára de ir em aniversário de familiar, em casamento, tudo quanto é coisa porque tu vai tocar. Mas também tu tinha dentro do grupo da Orquestra, tu tinha uma família (L; p. 4).

E complementa:

Eu mesmo, várias vezes, chegava sexta à noite, por exemplo nosso último show do grupo Viola Gaúcha, nós saímos na sexta à noite, tocamos em Venâncio Aires [RS], viajamos a noite inteira. Tocamos no sábado à noite em Criciúma [RS], que é do outro lado do estado, de Criciúma nós viajamos logo depois do show, o dia inteiro para chegar, em Bom Jesus [RS] e tocar lá no Festival da Gila¹⁶⁸ (L; p. 4).

João Andrei rememora que quando iniciou seus estudos na viola, havia iniciado também um curso de informática. Porém, com a incompatibilidade de data e horário dos dois cursos, fez a sua escolha:

eu tava me destinando a cursos de informática. Eu comecei a fazer... mas quando eu conheci a viola, eu comecei a fazer as aulas de viola, e as aulas

168. Festa da Gila é realizado na cidades de Bom Jesus – RS, localizada na região conhecida como Campos de Cima da Serra e faz divisa com o estado de Santa Catarina. A abóbora-chila (também conhecida como chila-caiota, gila-caiota ou simplesmente gila ou chila) é uma planta da família das cucurbitáceas, com polpa branca, utilizada para fazer doces, na região sul e em algumas localidades de Portugal. Cultivado por agricultores familiares. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Chila-caiota>> acesso em 15/09/19

de viola acabaram batendo no mesmo dia e horário [curso de informática], e eu acabei abrindo mão das aulas de informática para ficar tendo aula de viola (J; p.3).

Zé da Mata comenta que durante seus cinquenta e quatro anos de casamento, duas coisas que sempre fez foi jogar bola e cantar, e dizia para esposa de forma não dialógica: se tu não gostar, o problema é teu! (TM /ZM; p.15)

Valdir Verona comenta que deveria, periodicamente, fazer atividades físicas, porém, quando percebe, está tocando:

Volta e meia eu me dei conta que teria... que dar... aquela caminhada matinal e, quando vejo, tô tocando viola! [Risos]. A atividade física é a primeira! Que acaba indo pro saco! [risos]. Uma das coisas que eu deixo de fazer também, é que uma vez eu assistia futebol e hoje eu não aguento uma partida inteira, eu vou tocar! (V; p.10)

Os colaboradores, ao escolherem trabalhar com música, argumentam que é uma escolha trabalhar para a música. Por sua vez esta escolha implica em não fazer ou estar presentes em outras atividades tais como: fazer um curso em outras áreas do conhecimento, atividades físicas, estar com a família, entre outras. Entretanto, argumentam terem oportunidades de vivenciar outras experiências através da música, como viagens, culturas diferentes e amizades proporcionadas pelo ofício.

Luciano explana como foi seu processo de aprendizagem até a profissionalização, das dificuldades de conhecer o instrumento, o uso do violão adaptado à viola de dez cordas, o não protagonismo nas primeiras apresentações, a aquisição do instrumento, a relação do desenvolvimento musical e a troca de instrumento, concluindo sobre a dificuldade do início da profissão:

Nós fomos conhecendo o instrumento com dificuldade. Primeiro eu usei um violão adaptado, depois no primeiro show que eu fiz, já foi na *Festa das Rosas*, como acompanhante lá no fundão, não sabia nada, mas já comprei uma viola pra mim... E aí eu fui trocando... quando ia melhorando a aprendizagem eu ia trocando o equipamento, porque assim que funciona, né!? Porque infelizmente tu compra um monte de porcaria até chegar no instrumento que tu quer, e a gente foi... Foi difícil no começo! (L; p. 14)

Avalia ainda as dificuldades cotidianas que o músico passa e o alto custo do trabalho com música:

Foi um período da vida, que a gente gastou muito, porque a gente gasta muito para ser músico, a gente passa muito trabalho na estrada.. ônibus

estragando aquela coisa toda, mas a gente tem... saudades de todos aqueles momentos bons que a gente teve (L; p. 5).

Mario conta como é trabalhar e conviver com a música diariamente e as inspirações composicionais decorrentes deste processo que não podem ser perdidas, como já mencionado. No contato diário com a música, as ideias musicais não tem hora para surgirem, então existiram momentos em que acorda de madrugada para registrar uma ideia musical (M; p. 6). Mario tem um estúdio no fundo de sua casa em Tramandaí, onde grava seus trabalhos pessoais e de outros artistas que o procuram como produtor, arranjador, músico, etc.

Revela ainda seu cotidiano como profissional da música, descreve suas atividades e conclui que lhe sobra pouco tempo para um estudo musical e instrumental sistematizado e cotidiano:

Tchê! Acho que tem uma parte da minha vida pelo menos, que eu passo a trabalhar mesmo com música. E que na verdade eu estudo para fazer alguma coisa. Então, não é uma coisa constante... o estudo diário. Não consigo ter esse estudo diário, porque eu tenho o estúdio, tenho dois corais que eu sou maestro. Tenho dezenas de alunos... e tô compondo para festival uma semana... Agora eu tô na quarta, quinta semana seguida que eu tô indo pro festival este fim de semana. Então sexta, sábado e domingo na estrada. Então, é difícil tu dizer... o tempo que eu vou me dedicar hoje. (M; p. 6)

O fato de não sobrar tempo para um estudo sistematizado e cotidiano não significa uma defasagem nas capacidades musicais e instrumentais de Mario. Compreendemos que o trabalho cotidiano com a música de Mario colabora para a manutenção e o desenvolvimento de sua prática musical e instrumental. Possivelmente o estudo sistemático que deseja, é de se dedicar aos processos artísticos do ser músico: desenvolver a prática instrumental, compor, arranjar, performar, entre outros. Então conclui que a vida de profissional da música é de muito trabalho e dedicação, “transpiração”. Portanto, nos seus momentos de lazer com o instrumento, só quer se divertir:

Eu não sei, a vida de músico pra mim é quase totalmente transpiração. Como eu te falei, viver de música não é fácil e a gente sabe bem disso. Dar aula... gravar... e às vezes tu pega uma produção de disco, que tu tem que trabalhar horas! Horas e horas e horas. Para produzir um disco, você tem que pensar toda a coisa, de um trabalho que até não é teu. De um trabalho de outra pessoa. Tu tem que formular o trabalho de outra pessoa. Então, cara, quando eu estou sozinho em casa eu tenho que fechar o olho e brincar. Entendeu? Basicamente é isso. A gente vive tanto a música no dia-

a-dia. Se antigamente eu podia estudar seis horas por dia, hoje eu trabalho com música. Trabalho na história da transpiração mesmo. Oito a dez horas por dia (M; p. 20).

Mario descreve como viver da música acarreta uma série de escolhas e concessões diárias, que faz em detrimento de outras ações que gostaria de fazer:

Geralmente de manhã é um horário que eu tenho mais em casa. Então é a hora que eu consigo pegar [a viola], mas com filha pequena. Com o dia a dia corrido, porque a gente, para viver da música, a gente tem que matar um leão todo dia. Eu tenho dois sobrinhos que jogam na categoria de base do Grêmio. Eu não consigo assistir um jogo deles. Ontem tinha um jogo deles... Os caras me ligaram: *Oh preciso gravar uma música aí no seu estúdio*. Eu bah... Eu já tava saindo pra Porto Alegre, mas eu vou ter que ir, eu vivo disso, né! (M; p.10)

Como observado no depoimento de Mário, a demanda de trabalho de um profissional da música é volumosa, logo a preparação para uma apresentação é realizada em meio às diferentes atividades profissionais e pessoais: “Quando tenho que fazer um show, eu tô estudando aquela música, estudando aquele show” (M; p. 19).

Angelo descreve uma metodologia semelhante em suas preparações: “Normalmente é por demanda. [...] Tô fazendo parte do “Violas ao Sul”¹⁶⁹, que é um quarteto de violas. Então quando tá próximo das apresentações, há um direcionamento para aquele repertório, etc, etc. (P; p. 9)”. Em outro momento descreve a efetividade de seu estudo:

Essa maneira que eu uso pra estudar, é pôr as coisas em dia... Ela tem sido bastante efetiva! Daqui um tempo eu vou ter dois shows. Um show com uma cantora e o show com a orquestra, o show com a orquestra é guitarra elétrica com distorção... *Queen*... Essa cantora, o repertório gira em torno de música modal, samba e pop! Então, quer dizer, são coisas que eu vou focar pra demanda e tem dado certo isso (P; p. 22).

Já Valdir, comenta não estudar tanto a técnica no instrumento, atualmente procura tocar mais, remete-se apenas ao estudo de algumas passagens que podem causar algum tipo de problema, esquecimento ou desconforto durante a performance:

169. Viola ao Sul: Quarteto de Viola de dez cordas Gaúcho formado por Angelo Primon, Mario Tressoldi, Oly JR. e Valdir Verona, em 2015.

Hoje, eu não tenho mais feito tanta técnica, eu procuro tocar mesmo! E, principalmente, quando eu vou tocar, uma das últimas coisas que eu repasso são sempre trechos, são certas coisas assim, bem pontuais. Tem aquela passagem lá que pode..que às vezes dá, pode dar algum problema, algumas coisas bem pontuais que eu dou uma repassada pra não esquecer na hora que a gente está tocando (V; p. 17).

Ainda sobre o processo de preparação para uma apresentação ou show, Mario conta quais são as intenções do Grupo Chão de Areia e a relação dos artistas com o público:

Quando a gente [GCA] faz um show, quando a gente monta um show, a gente tem que emocionar as pessoas que estão assistindo. Tem que fazer com que elas cantem junto, com que elas batam palma. Tem que fazer que elas riam também. E pra gente fazer rir é uma barbadada, porque a gente só tem história engraçada, essa vida de música, aí! (M; p. 19).

Argumenta ainda sobre a percepção e troca com o público, onde o show possui um roteiro sujeito a modificações, sendo construído no momento com e para o público.

Quando tu vai fazer um show, tem pessoas que tem o *timing*... Que é tu olhar para o público e ver, no olho dele o que ele... O que será o próximo passo no show. Às vezes o show não está feito, não tá pronto... ele nunca está pronto. Ele vai sendo feito naquele momento. E no GCA é muito isso, a gente tem um *set list*, mas os guris olham pra mim e [perguntam] *E aí?* Daí eu falo: é assim... agora é por aqui, agora é para lá. Como eu sou o diretor do grupo, agora vamos levar para essa linha vamos contar essa história. (M; p. 18)

Os colaboradores argumentam sobre a dificuldade de ser músico profissional, sobre o alto custo da profissão, a dedicação exigida e as escolhas que são feitas ao longo da vida para ser um profissional da música. Conseqüentemente, o volume de trabalho é grande, o que leva a uma restrição de tempo que, conseqüentemente, compromete a preparação para as apresentações e shows, que é realizada em conjunto com as demais atividades cotidianas do músico profissional. Os estudos pré-apresentações são com a finalidade de suprir as demandas e dificuldades específicas daquela apresentação. Já nas relações com o público, o músico encontra os resultados de seu ofício, seja para levar uma mensagem, emoção, distração, etc. Artista, obra e público, no momento do show, interagem, dialogam e são modificados e ressignificados.

8.4 - Mudanças após o contato com a viola

Apresentaremos, a seguir quais foram os resultados, reconhecimentos e as transformações que os entrevistados narraram através do contato a viola.

8.4.1 - Reconhecimento

Os colaboradoras narram diversas situações e momentos em que são reconhecidos por seus trabalhos na e com a viola de dez cordas, seja pelo público, outros violeiros, amigos, familiares e imprensa. Na sequência apresentaremos momentos de suas entrevistas nos quais mencionam sobre as diferentes formas de reconhecimento.

Tião Xavante junto com seu parceiro de dupla, em meados da década de 70 e início da próxima década, foram convidados para gravar em São Paulo, como detalha:

Não sei se você lembra... Não... Não é do teu tempo! O Itacir Flores e Oliveira Jr... tinha programa na [rádio] União¹⁷⁰. Queria levar nós para São Paulo para ir gravar lá. [...] eu não ia sair da Ecotrom ganhando bem, pra arriscar coisa lá em São Paulo (X; p. 5).

Zé da Mata e seu irmão, na juventude, também foram convidados para substituir a Dupla Roninho e Nequinho Moraes, que atuava em Porto Alegre:

Na época de dupla de viola... Saiu uma dupla, que foi para Porto Alegre, que até depois nos até fomos convidados, eu e meu mano, para substituir eles... Nos fomos se esconder debaixo da cama. Roninho e Nequinho Moraes era a dupla deles da época. E aí tem só aqueles guri que tocaram no circo aquela vez lá. O cara da rádio que fazia o programa tinha um circo, esses circozinho... pequeno. Aí ele disse: *Tem aqueles gurus [Zé da Mata e o irmão] lá! Vai buscar eles?* [quanto anos tinham na época?] Pô nos tinha o que, 16/17 anos. Meu irmão nem tocava ainda. Era só eu que tocava. Mas nos cantava... nós era meio desaforado (TM/ ZM; p. 8).

170. Rádio União fundada em 1980 na região do Vale dos Sinos. Disponível em: <<https://www.uniaofm.com.br/sobre/>>. Acesso em 26/11/19

Interessante notar como o trabalho com a viola tanto de Zé da Mata e seu irmão como de Tião Xavante e Antoninho, é reconhecido por radialistas. Essa prática foi recorrente no universo das duplas sertanejas durante meados do século XX. Um dos exemplos significativos do período é o também radialista Cornélio Pires que realizou as primeiras gravações de duplas caipiras do interior de São Paulo em 1929, que alcançou sucesso significativo na época, e Capitão Furtado, radialista, compositor, que lançou diversos artistas no período, como por exemplo Tônico e Tinoco (NEPOMUCENO, 1999). Chama-nos a atenção como ambos os colaboradores não aceitaram o convite para se lançarem na carreira artística, Tião Xavante opta pela segurança do trabalho na Ecotrom e Zé da Mata em seu depoimento, apesar do desaforo junto ao irmão em cantarem, narra que não se sentiam seguros para tentar a carreira artística em Porto Alegre pelo que, segundo ele, foram “se esconder debaixo da cama” (ZM; p. 8).

Luciano conta que é reconhecido na cidade de Sapiranga – RS, por seu trabalho junto à Orquestra Gaúcha de Viola Caipira e também por uma coluna jornalística que manteve durante quatro anos no jornal local, na qual apresentava histórias dos shows com a Orquestra e causos sobre o instrumento.

A viola pra gente era uma rotina gostosa, do dia a dia. Hoje todo mundo me conhece... Vou no mercado aqui em Sapiranga... Esses dias uma guria que eu não sei quem é, disse assim: *Tu não é o Luciano da viola?!* Eu disse, não! Eu sou o Luciano que tocava viola! Cheguei a ter uma coluna aqui no jornal, por 4 anos, só sobre viola caipira, contava causos, contava dos shows, contava histórias de viola, uma série de coisas nessa coluna. Então a gente foi ficando conhecido assim! E até hoje o pessoal me conhece, me liga perguntando da aula de viola, por exemplo... eu não tenho tempo pra isso mais. Mas eu vou me aposentar! (L; p. 15)

Mesmo ao mencionar que tocava viola, Luciano é reconhecido pelo seu trabalho com a viola, seja como violeiro ou como colunista do jornal local. Ao realizar o trabalho de divulgação do instrumento na região, colabora para que um maior número de pessoas tenham contato com o instrumento, sua música e sua cultura. Durante sua entrevista mencionou em outros momentos o desejo de se aposentar e retornar seus estudos musicais na viola e a divulgar o instrumento.

Já Tião do Mato descreve uma cena em um restaurante onde foi convidado para se apresentar e o local tornou-se um salão de baile:

Eu fui no restaurante. A dona é amiga da minha atual esposa. Ah! mas o violeiro vem aí... ele tem que trazer a viola... violeiro não pode deixar a viola em casa. Eu cheguei lá, ela desligou a TV e pediu para tocar enquanto os outros estavam almoçando. Eu toquei uma hora. Mas os caras aplaudia... Tinha gente lá que dançava no meio do salão (TM/ ZM; p. 15).

Zé da Mata fala sobre a satisfação de encontrar pessoas que admiram e reconhecem seu trabalho, mesmo não sendo em grande número.

O que satisfaz a gente... o que mais anima e o que mais a gente gosta...Porque tu vê que tem alguém que gosta daquilo que tu faz. Porque sem público não adianta, se não eu vou ficar aqui tocando no banheiro... [risos]. Então, o que anima é tu saber que tem uns quatro, cinco aí... dois, três não gosta, mas tem três, quatro que gosta. E aí tu já satisfaz... e eu também gosto... (TM/ ZM; p. 9)

Já Angelo apresenta a diversidade do público que acompanha seu trabalho seja autoral ou em companhia de outros artistas com a viola.

Dentro do meio que eu trabalho... existe aquela hibridez... o meu... Te falando do público que vai em lugares onde eu toco, quando eu vou com o meu próprio trabalho. São pessoas que vem do Rock'n Roll, [...], são pessoas que vem da MPB e da pessoas que curtem viola, pessoas que gostam de música erudita e pessoas que gostam de música instrumental de um modo geral. Então, tu vai encontrar um pouco de cada... Nos shows ou nas coisas quando eu tô envolvido assinando. E, eventualmente, quando a gente vai acompanhar no caso... indo para aquela parte mais funcional dentro do público de cada cantor ou cantora que geralmente apareço com o instrumento assim, toco uma ou outra na viola e tal (P; p. 12).

Ao unir essa diversidade de pessoas e grupos, Angelo colabora com a divulgação do instrumento para públicos não necessariamente apreciadores da viola de dez cordas. Com isso acreditamos que estes diferentes públicos passam a conhecer e reconhecer o instrumento. Esta relação entre o artista violeiro e o público é apresentada também por Mario quando o público compreende seu trabalho artístico musical:

Nesse ano mesmo, a gente tocou uma música chamada *Sete lições para se tomar a um Filho*¹⁷¹. Lá no Carijo da Canção, em Palmeira das Missões.

171. Letra da música *Sete lições para se Tomar a um Filho*. Letra de Martin César; música de Mário Tressoldi; interpretada pelo Grupo Chão de Areia. Que Vendeu como melhor Grupo vocal do 32º Festival Carijo da Canção Gaúcha (2018).

Nas escalas desse mundo/ Há muita nota invertida/ Vale pouco o conteúdo/ Só a imagem é aplaudida/ É tempo de outra lição/ Sem mais cobiça, sem guerra/ Semear o amor na canção/ Colher com a mão dessa terra/ Tentar ensinar aos filhos/ O que aprendemos dos pais/ Não se enganar com o brilho/ Das coisas fáceis demais/ Ser humilde com os humildes/ E não curvar-se à prepotência/ Antes de tudo ser livre/ Não existe melhor ciência/ Sete lições, sete notas.../ Que sejam notas bem

Aquela que te contei que o cara da rádio disse: *que fiquem por lá!* Nesse ano foi completamente diferente a gente terminou a música e no meio da música o povo enlouqueceu, batendo palma e tudo mais. E era uma música que falava do pai passando os ensinamentos para o filho. Isso emociona quando o povo entende o que você está dizendo (M; p. 17).

A compreensão do público também é lembrada por Luciano quando comenta sobre o show do “Grupo Viola Gaúcha” na Expointer¹⁷², o qual um grande número de pessoas assistiu e se emocionou junto com os artistas:

Começou a ir para as rádios tocar, divulgar CD, fazer show, então fica muito gostoso muito...na Expointer por exemplo, era uma multidão assistindo o show e emocionada com o show assim... E quando tu faz uma coisa simples, como era o grupo de viola, não tinha nada assim de tão maravilhoso, mas que tu conseguia emocionar quem tava lá na frente. Isso é impagável, sabe? Não tem cachê que pague isso! Não tem nada que pague isso! (L; p. 15).

Luciano descreve ainda uma das formas de agradecer o público pelo reconhecimento do trabalho que é, após o show, interagir com o público de forma direta, como conta:

Isso é uma coisa que eu sempre tive... Terminou o show, tanto na orquestra, que eu tinha um pouco de ação nisso, como no Grupo Viola Gaúcha, era fundamental... A gente agradecia tudo... E dizia, a partir de agora os músicos estão à disposição do público... a gente descia, abraçava, conversava, batia foto, dava autógrafa. Nós não tinha tempo para ir embora! Esse era o... Entende? Essa troca é fundamental, né? [...] Faziam fila maravilhados com o show que teve. Assim gente que gosta de viola, querendo pegar o instrumento querendo ver, querendo escutar. (L; p. 17)

Além do reconhecimento do público local, Valdir Verona ilustra quando o trabalho passa a ser reconhecido em outras localidades. Conta que, por meio de um amigo produtor audiovisual, colaborou para colocar a música *Grotas* (composta por Verona) como tema de abertura do programa *Oeste Rural*, da emissora Barriga Verde¹⁷³ (1982-2012) do oeste catarinense, filiada à TV Bandeirantes.

altas!/ Pois no solo bom tudo brota/ E o pão na mesa não falta/ Dependem tão só da gente/ Os dias que nascerão.../ Está em nós a semente!.../ Essa é a primeira lição!/ Não querer juntar na vida/ Mais que o justo que nos cabe/ Pois o ter não é a medida/ Bem mais vale o que se sabe/ E ser amigo dos amigos/ Na hora boa... e nas más/ Apartar o joio do trigo/ Dar a mão aos seus iguais/ O passado está na memória/ E pode ter sido imperfeito/ Já o futuro, é outra história.../ E começa agora a ser feito!

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eqkg-QCwV-s>> consultado em 06/04/2019.

172. Expointer é uma feira agropecuária de destaque nacional e internacional, realizada no Parque Estadual de Exposições Assis Brasil, na cidade de Esteio, no Rio Grande do Sul.

173. Fundada em 1982, a emissora surge com o compromisso e vontade de resgatar a cultura e os costumes catarinenses. Inspirado na denominação daquele que nasce em Santa Catarina surgiu o nome: TV Barriga Verde (TVBV). A primeira parceria foi com o SBT de 1982-85. Em seguida por problemas de sinal a emissora se afilia a Rede Manchete, parceria que durou até 1993, quando se

Então, essa música: chama-se Grotas. Eu lembro que sempre chamava atenção nos shows, concertos, enfim. Logo em seguida, tinha um amigo que foi trabalhar em uma produtora em Santa Catarina na região oeste do estado. Levou este CD e ela acabou virando trilha sonora de um programa chamado *Oeste Rural*. Inclusive este programa... [da cidade de] São Miguel do Oeste. O programa era... A TV Barriga Verde que era uma filiada da Band, ... mas o programa era produzido aqui em Itapiranga as margens do Rio Uruguai, próximo da Argentina. Inclusive este vídeo com essa trilha inclusive eu postei no *Youtube*¹⁷⁴. (V; p. 2)

O nome da música e a autoria são apresentadas nos créditos do programa, alcançando um público que, podemos afirmar, Valdir teria dificuldades para alcançar se não fosse tema de abertura de um programa de televisão.

O reconhecimento da imprensa também é narrada por Mario Tressoldi, quando conta que a música *A Moenda e o Tempo* composta pelo GCA e seu pai, foi selecionada para quinze festivais no território nacional e premiada em quatorze, como conta a menção ao Grupo e à composição pela imprensa no momento do Festival de Música Popular Brasileira - Certame da Canção, em Tatuí – SP:

E a gente tocou isso em quinze festivais Brasil afora. Desses quinze festivais, que a gente concorreu a gente foi premiado em quatorze desses festivais. Essa música foi para uma seleção dos festivais do Brasil, as músicas mais tocadas da década... nos festivais do Brasil. Então viajamos de... A gente foi pro festival de Tatuí... e aí a capa do jornal da cidade no outro dia que a gente cantou essa música era, “Uma aula de Brasilidade” e a nossa foto (M; p. 6).

Angelo comenta a resenha feita pela jornalista Maria Luiza Kfourri, sobre o seu disco Mosaico “ela catalogou o CD, [...] No site dela lá, no *Músicos do Brasil*, e escreveu uma resenha... Aí, nessa revista, ela fez uma resenha e parte dessa resenha é feita sobre a viola e o Mosaico que é o meu disco (P; p. 4).”

Uma coisa interessante nesse artigo. Que ela diz “ele toca uma viola de um jeito diferente... Não é uma linha de violeiros do tipo Tião Carreiro, etc, etc. Mas também não é um violonista tocando viola, entende? Tem o sotaque do Sul. E é uma coisa que só você ouvido para você vê.” Isso é uma coisa bem

torna afiliada a TV Bandeirantes. Em parceria com a TV Catarinense, em 2005, essa emissora foi vendida ao Grupo RBS e a TVBV passa a cobrir todo o estado catarinense. Atualmente abrange toda Santa Catarina e norte do Rio Grande do Sul. Em 2012, a TV Barriga Verde passa a se chamar Band Santa Catarina, mantendo a condição de afiliada da TV Bandeirantes, sem ser uma emissora própria, Disponível em:

<[>](https://pt.wikipedia.org/wiki/TV_Catarina#TV_Barriga_Verde_(1982-2012))

174. Programa Oeste Rural produzido pela filiada da Rede Bandeirantes, TV Barriga Verde Santa Catarina. Tema de Abertura:Grotas de Valdir Verona. Publica pelo mesmo no *Youtube*.

<[>](https://www.youtube.com/watch?v=SQigPPKJgc0)

legal. [...] a gente conversou depois. Ela me falou claramente, curtiu o trabalho, curtiu a maneira de colocar a viola e ela também percebeu essas diferenças pelo sotaque (P; p. 6).

Segue abaixo trecho da reportagem de Maria Luiza Kfourri, publicada na revista áudio e vídeo (2004):

Angelo Primon toca violão, violão de aço e viola de 10 cordas. E toca muito bem. Mas é no modo como toca a viola que Angelo se diferencia de tudo o que já ouvi neste país de grandes violeiros. É um tipo de toque cujo o “ataque” é o mesmo que se faz no violão, mas ao mesmo tempo, não rouba da viola sua característica principal que é, exatamente, o som de viola. E, mesmo assim, é um som diferenciado. Deu para entender? Porque às vezes é difícil traduzir em palavras o som que se ouve. Assim o melhor mesmo é ouvir o disco de Angelo (KFOURI, 2004, p. 94).

Além do reconhecimento do público e de parte da imprensa, alguns colaboradores relatam o reconhecimento de outros violeiros. Como é o caso de Tião do Mato, apresentado no capítulo anterior, quando Zé da Roça lhe pede para lhe ensinar viola. Tião aceita ensinar, ao tomar conhecimento que a música que Zé da Roça gostaria de aprender era uma de suas composições (TM; p. 11).

Angelo conta ainda sobre o reconhecimento de seu trabalho como músico além dos palcos, como músico violeiro para peças publicitárias.

Vamos lá num aspecto mais profissional, funcional. Quando um cara de uma produtora diz assim: “Bah! Chegou esse... tenho que fazer uma propaganda para a SLC...Massey Ferguson, John Deere... Bah! como é que eu vou fazer... uma referência de viola... Bah! tem um cara aqui... Tá aqui meu nome”. Isso aqui... querendo ou não, nos somos profissionais e isso aí, faz parte... O cara pensa já direto, tá associado, entende? Então esse é um detalhe. E tem o outro lado artístico dentro desse aspecto... das mudanças para fora... que é o aspecto realmente das pessoas deixarem de perguntar que instrumento eu tô tocando... (P; p. 23).

E um outro aspecto que apresenta é não lhe perguntarem qual instrumento está tocando, pois já o relacionam associado à viola. Compreendemos que esta fala pressupõe o entendimento do público e dos artistas de Angelo com a viola e sua sonoridade, logo, como violeiro.

Neste sentido, Valdir Verona apresenta como o disco gravado com Rafael De Boni, Encontro das Águas, o fez ser reconhecido por público, artistas violeiros e ser chamado para diversos festivais.

No “Encontro das Águas” foi um disco que, [...] que me abriu bastante as portas, por conta de que a gente tocou em Tatuí, no Brasil Instrumental.¹⁷⁵ [...] Então o Encontro das Águas ele acaba, depois a gente é selecionado pro Voa Viola¹⁷⁶, outro festival grande. Aqui no estado, intensificou o processo, foram vários acontecimentos (V; p. 6).

Os violeiros são reconhecidos pelo público, imprensa, músicos da região, estado e do país, pelos seus trabalhos no e com o instrumento. Isso colabora para a divulgação de seus trabalhos e também da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul. Em meio ao reconhecimento do trabalho dos violeiros, surge também as transformações pelo contato com o instrumento.

8.4.2 - Transformações após a viola de dez cordas

O contato com a viola gerou em João Andrei o desejo em dar continuidade aos seus estudos musicais. João começou a aprender a tocar violão com o pai, posteriormente, iniciou na viola de dez cordas em contato com OSRGVC de Araricá e no momento da graduação, optou por licenciatura em música na Escola Superior de Teologia em São Leopoldo - RS. No período da entrevista, João havia trancado o curso, mas segundo ele, pretende terminar (J; p. 5).

Já para Mario, com a viola surgiram as possibilidades de viajar para diversos Festivais de Música pelo Brasil:

Foram as emoções bem legais... E a gente foi para o Espírito Santo, fomos para Minas Gerais... No Festival Nacional da Canção a gente ficou... em segundo lugar Festival Nacional da Canção em Boa Esperança [MG]. Fomos para vários lugares com essa música (M; p. 6).

Luciano relata que com a viola pôde conhecer mais de noventa cidades. Afirma ainda que a viola lhe trouxe uma nova família, novas amizades e possibilitou-lhe conhecer seus artistas de referência:

175. NOTA 8º BRASIL Instrumental em Tatuí realizado em Tatuí no ano de 2008, festival importante pois uma serie de violeiros foram chamados para participar e alguns deram oficinas de viola, entre eles: Paulo Freire e Ivan Vilela

176.O Duo de viola e acordeon (Valdir verona - viola e Rafael de Boni - acordeon) temas do folclore gaúcho. Voa Viola - Brasília, 17/12/2010 na Sala Villa-Lobos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Hw8NSAn39gA>> consultado em 07/04/2010.

Bah! A viola além de trazer tudo isso que eu falei...uma família a mais! Muito mais amigos! Conhecemos 90 cidades que a gente foi tocar aí com os shows... Conheci o Daniel, cantor, por causa da viola... eu fui para São Paulo conhecer a Inezita Rodrigues [Barroso] através da viola. Eu tive no show da paulistana¹⁷⁷, de 15 anos lá em SP. Eu conheci o João Araújo¹⁷⁸ de Minas Gerais, ele teve aqui através da viola. Eu fui convidado agora [2018], para o Mil Violas. Eu não pude ir, por causa da cirurgia, mas fui convidado para fazer parte. Eu tive no prêmio Rozini de Viola Caipira em MG em 2010, 2011. (L; p. 20)

A dupla Tião do Mato e Zé da Mata também afirmam que conheceram outros lugares e novas amizades:

TM – Ah! Arrumei muitas amizades. Faz muito conhecimento com as pessoas. É bom sair e tocar assim, com o contato com as outras pessoas... Com outros músicos.

ZM – A música pra mim foi a melhor. Eu sou juiz formado [Árbitro de futebol]. Trabalhei 25 anos na federação gaúcha, fazendo arbitragem. Fiz amizade com estado do Rio Grande todo. Mas a música, me trouxe mais conhecimento, mais conhecidos, mais amigos... Então a música pra mim é o que... o que mais me encheu, mais me satisfaz.

TM – Aonde que eu vou e os caras me conhecem... Eles dizem *oh violeiro*. Todo mundo me chama de violeiro... Não guarda o Tião do Mato, mas grita *ôh violeiro como é que tá* (TM/ ZM; p. 24).

Luciano descreve como foi a fundação da Orquestra Gaúcha de Viola Caipira de Sapiranga e como o trabalho do grupo transformou a sua realidade, a de outras pessoas, o local de ensaio e o município:

Aí a gente saía da aula pra Orquestra Sul Rio Grandense [Ararica], onde eu era só um tocador. De lá um grupo montou a Orquestra Gaúcha [Sapiranga], onde eu fui diretor de finanças, de propaganda, marketing, vendia shows e era cantor e tocador, fazia a viola base e canto. A gente fez 60 shows em um ano, que foram vendidos [...]. Reformamos um prédio que era um depósito de lixo, virou um prédio com cozinha, local de ensaio, secretaria, uma biblioteca com mais de 15 mil volumes que foram retirados do lixo. Em um período de dois anos da Orquestra (L; p. 3).

Movido pelo “espírito investigativo”, Angelo passa a tocar viola e os resultados obtidos em sua investigação, com e no instrumento, transformam sua visão estética de criar e compor para e no instrumento:

E só para fechar essa parte... imagino que o que me leva a tocar e me influenciar... e gravitar nessa coisa da viola primeiro é esse espírito investigativo, os resultados que esse instrumento dá... e eu te digo muito em função, conforme esses resultados catapultam sabe uma visão estética de

177. Orquestra Paulistana de Viola Caipira, fundada em 1997 sob regência do maestro Rui Torneze

178. João Araújo violeiro mineiro, importante articulador e produtor musical e cultural para a viola. Para ler mais: <http://dicionariompb.com.br/joao-araujo/dados-artisticos>> Consultado em 07/04/19

uma maneira de colocar esse instrumento de criar e de compor nesse instrumento (P; p. 6).

E complementa :

O que aconteceu, eu comecei a tocar viola, daí eu comecei a tocar violão de uma forma diferente... Comecei a tocar guitarra de uma forma diferente. Então, claro... Tem essas coisas. [...] e esses resultados estéticos essas coisas todas. São também, eu coloco como resultado direto da necessidade de improvisação. Uma vez que não tinha uma linha um repertório...Sabe? Ou pertencer a um norte, uma comunidade de que eu fizesse parte e pudesse, direcionar... (P; p. 6)

Ao não ter um repertório ou não pertencer a uma comunidade que pudesse seguir, se basear e aprender a tocar, Angelo passou a improvisar uma maneira de tocar. Compreendemos como uma autocriação na viola a partir de suas referências e imaginação ou ainda, possivelmente, uma cocriação na qual Angelo e a viola criam-se em parceria, simbiose e ambos se transformam e geram uma sonoridade particular. Essas particularidades podem ser exemplificadas na fala de Valdir Verona quando menciona como a viola colaborou para configurar melhor seu trabalho:

A partir do segundo disco, eu passo cada vez mais formatar um trabalho próprio. Porque com o violão eu tinha, a luta pela sobrevivência na música, eu acabei tocando de tudo, né? Todo tipo de música, em bares também. Shows, bares, restaurantes. Mas chegou um ponto que tava uma miscelânea sem muita... E com a viola eu consegui configurar melhor um trabalho que me representasse melhor! (V; p. 8)

Ao configurar seu trabalho junto e com a viola de dez cordas, Valdir, ao ser questionado sobre as mudanças a partir do contato com o instrumento, brinca “Passei a ser violeiro, não?” Para complementar em seguida:

Eu acho que a grande questão foi essa do caminho... Em função dessa construção da identidade. Essa foi sem dúvida, a grande... [mudança]. Porque passei a observar coisas que, às vezes, eu não sabia, não dava valor. Até eu achava que não tinha mais sentido, hoje... até me arrependo de coisas que eu ouvi e não dei muita atenção. (V; p. 8)

Nota-se que a construção de uma identidade musical com a viola, transpassa os aspectos artísticos musicais e sensibiliza os violeiros em suas identidades, memórias, valores sociais e pessoais. Por fim, talvez a fala de Luciano possa nos aproximar do subjetivo dos colaboradores:

A viola... além de tudo isso, me abriu portas. Além de abrir porta, eu passei muito feliz pelas portas! Ela me trouxe muita felicidade. Até porque teve coisa ruim nesse meio tempo? Teve! Sempre tem! Na família tem coisa ruim, né!... agora, as coisas ruins a gente deixa, já passou. A coisa boa, a gente guarda de recordação (L; p. 20).

Transformações relatadas pelos violeiros em contato com o instrumento, perpassam pela satisfação pessoal, o desejo de seguir estudando o instrumento e a música, as transformações coletivas e sociais do entorno do violeiro, o reconhecimento do público, da imprensa e de artistas sobre seus respectivos trabalhos, o contato com outras pessoas e culturas e a formação de novas amizades. Transformações na visão estética da música e, por fim, a criação de uma identidade do violeiro e da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul.

9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações finais não devem ser lidas como terminadas e acabadas, antes, lidas como o início dos estudos sobre o instrumento, seus instrumentistas e seu repertório no Rio Grande do Sul.

Recapitulando, esta pesquisa teve como objetivo compreender as práticas e as aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul. Para isso foram formulados objetivos específicos sobre a sua presença no estado, incluindo os critérios de escolha dos músicos para optarem pela viola, as formas de contato com o instrumento, a transmissão e a apropriação do conhecimento musical na viola, as práticas musicais dos violeiros entrevistados e o ensino e a divulgação do instrumento no sul do Brasil.

Trata-se de um estudo de caso, para o qual foram entrevistados dez violeiros colaboradores, a partir de um roteiro elaborado com a intenção de responder às questões formuladas da pesquisa. O estudo se baseia nos aportes metodológicos sobre estudo de caso de Yin (1994) e Stake (1999).

A partir do levantamento histórico bibliográfico sobre a presença da viola de dez cordas em terras gaúchas, concluímos que há a presença da viola de dez cordas ou de instrumentos semelhantes à viola no Rio Grande do Sul, porém, os dados encontrados contém lacunas históricas. Neste sentido, não é possível traçar uma trajetória linear do uso e da prática do instrumento na região. Sugerimos a necessidade de mais pesquisas sobre a presença do instrumento no estado e suas relações com a música gaúcha. Pesquisas futuras poderão sanar tais lacunas e colaborar para uma melhor compreensão da prática do instrumento no estado.

Os violeiros colaboradores entrevistados pertencem às regiões da capital, do norte e do nordeste do estado, o que pode ser um indicativo da presença do instrumento na área de contato com os tropeiros; e do alcance de rádio e TVs da região sudeste que vinculavam conteúdos associados à música sertaneja e à música gaúcha.

Os critérios de escolha dos violeiros entrevistados para tocar a viola de dez cordas, entende-se que possuem diferentes idades, distintos aspectos socioeconômicos bem como estabeleceram contato com a música de viola de dez cordas e o instrumento de forma diversificada. Os violeiros entrevistados relataram

que tiveram contato com a música de viola na infância e/ou adolescência. Destacamos que estes períodos de suas vidas estão associado aos contextos sociais em cujos colaboradores e seus familiares estavam inseridos e tinham acesso na ocasião e ao acesso a bens materiais e de consumo,. A partir dos relatos dos colaboradores, identificamos três formas de contato com a música de viola e o instrumento: presencial, midiática e familiar. Compreendemos ainda que este contato não ocorre apenas por uma dessas formas, mas por mais de uma, e/ou pelas três concomitantemente.

Assim, identificamos um dos motivos pelos quais os colaboradores escolhem aprender e tocar o instrumento associado à memória sonora e musical do instrumento em suas infâncias e adolescências. Para além disso, há o desafio da aprendizagem, o gosto pela sonoridade do instrumento, o apreço pelo trabalho de artistas que tocam e/ ou utilizam o instrumento em seus trabalhos, questões relacionadas a necessidades profissionais, quando na intenção de buscar uma identidade para o seu trabalho profissional e pessoal, associado às memórias da infância e adolescência.

Identificamos ainda que os colaboradores iniciaram seus estudos musicais de diversas formas e em variados instrumentos. Entendemos tal multiplicidade no acesso e no uso dos instrumentos como vinculadas às relações sociais e econômicas que os entrevistados e suas famílias e/ou familiares tinham no período. A partir dos dados apresentados, destacamos o incentivo de familiares e/ou pessoas próximas que colaboraram para o aprendizado inicial dos entrevistados, seja ensinando, tocando junto e/ou ainda presenteando-os com seus primeiros instrumentos; destacamos também o contato com as diferentes mídias audiovisuais, seja como veículos de ensino ou meio de inspiração para o repertório. Identificamos que a maior parte dos colaboradores teve contato com o violão e nesse sentido, a partir dos depoimentos apresentados, compreendemos que a formação e/ou o conhecimento musical adquirido no violão colaborou de algum modo para a aprendizagem da viola de dez cordas.

Sobre como ocorre a transmissão e a apropriação/ do conhecimento musical na viola dez cordas por parte dos colaboradores, compreendemos que nossos colaboradores aprenderam de diferentes formas, alguns em contato com professores violeiros em cursos sobre de curta, média e longa duração. Ao se dedicaram ao instrumento com o desejo de aprendê-lo, os colaboradores incorporam

a prática e a aprendizagem da viola às suas atividades cotidianas. Conscientes ou não destas escolhas, manipulam o instrumento e suas vidas em direção à viola de dez cordas, sua prática e aprendizado.

Com base no conceito de sociabilidade de Gonçalves (2007), entendemos como os violeiros aprenderam em contato com outras pessoas, em especial violeiros com maior experiência no instrumento, sejam profissionais, amadores ou em formação, mediados pela viola de dez cordas que os põe em rede com outros violeiros e aprendizes do instrumento. Esta interação dos sujeitos interessados em aprender viola enseja que ensinem e aprendam durante o processo. Entendemos ainda que os processos de aprendizagem na interação entre os indivíduos não se restringem apenas aos momentos relatados pelos entrevistados. Compreendemos a ocorrência destes processos cotidianamente em suas vidas, em âmbito pessoal ou profissional.

Outra forma de contato identificada foi através das diferentes mídias as quais os colaboradores tiveram acesso. As diferentes formas, métodos e meios como os colaboradores aprendem as músicas que gostam, que “são múltiplos e muitas vezes integram-se [em] várias ações e sentidos”(CORRÊA, 2009, p.14), no caso de nossos colaboradores a observação; a audição; a leitura de materiais sobre o instrumento além de partituras, cifras e tablaturas; a internet; a experimentação e a investigação no e com o instrumento; o desejo e a iniciativa em apreender e as interações destas diferentes formas. A oferta de materiais tais como métodos, ou algo sistematizado e/ou direcionado sobre como aprender a tocar viola de dez cordas, para diferentes níveis de aprendizagens (iniciantes, intermediários e avançados), tem aumentado nas últimas décadas. Porém, o acesso a estes materiais não é largamente difundido, em especial para o violeiro iniciante ou o violeiro que procure algo em específico. A difusão e o acesso à internet têm colaborado para isso, seja estabelecendo contato com violeiros da atualidade e do passado ou ainda pela oferta de materiais impressos e vídeos de violeiros experientes tocando ou ensinando que possibilita. Porém, essa divulgação ainda não dá conta das diversas possibilidades e gêneros musicais, nos quais a viola e os violeiros se inseriram nas últimas décadas, o que leva os colaboradores a buscarem meios e possibilidades de aprender a tocar o instrumento através de aprendizados em redes, utilizando-se de diferentes fontes e materiais a que tiverem acesso.

Sobre as práticas musicais dos violeiros entrevistados, identificamos que os mesmos ouvem e tocam diferentes repertórios e gêneros musicais: música sertaneja, gaúcha, música popular brasileira, música latino-americana e artistas internacionais. Este repertório é tocado em diversas formações musicais, em grupo, solo, apenas para o estudo do instrumento e/ou gosto próprio. Por conta deste repertório, em que viola não seja de dez cordas, os violeiros compõem novos arranjos para executar as músicas pretendidas, o que os faz explorar e expandir o instrumento e suas sonoridades. Por fim, o contato com este repertório e o desejo de se expressarem faz com que os violeiros componham tanto dentro de um gênero musical específico quanto experimentando novas e outras sonoridades no instrumento.

Ao ensino e a divulgação do instrumento no Rio Grande do Sul, compreendemos que a partir do trabalho musical dos violeiros, estes são solicitados a ministrar aulas de viola. Esta relação acontece entre o violeiro com maior experiência (professor) e com o aprendiz com menor ou nenhuma experiência (aluno). A transmissão de conhecimentos musicais entre violeiros professores e violeiros aprendizes ocorre na relação de interação entre os sujeitos. Esta interação, em especial dos colaboradores sem uma educação musical formal institucionalizada, durante o ensino e a aprendizagem, faz emergir outras metodologias e possibilidades de ensino que não necessariamente estão restritas ao campo da escrita ou de uma metodologia linear do ensino musical e instrumental. Então, alguns violeiros ao transmitirem seus conhecimentos, utilizam-se de ferramentas da oralidade, da expressão corporal, da sonoridade e transmitem o que sabem, como sabem e da maneira que sabem. Outro recurso de ensino identificado foi a confecção do método e livros de partituras, escritos para e na viola de dez cordas, sobre música gaúcha e composições próprias, por Valdir Verona (2005 e 2018). Estes materiais colaboram para a formação de novos aprendizes da viola no Rio Grande do Sul e, também, para a divulgação do repertório da música gaúcha na viola em outras regiões, conforme o seu alcance.

Identificamos ainda a diversidade de atuações de suas práticas musicais e o investimento material e de tempo dos colaboradores no instrumento e sua música. Também argumentam sobre a dificuldade de ser músico profissional, o alto custo da profissão, a dedicação exigida e as escolhas que são feitas ao longo da vida para que se profissionalizem. Consequentemente, o volume de trabalho compromete

tanto a preparação para apresentações e shows quanto a vida cotidiana dos colaboradores. Já nas relações com o público, o músico encontra os resultados de seu ofício e assim artista, obra e público, no momento do show, interagem, dialogam modificam-se e se ressignificam.

O reconhecimento do trabalho dos violeiros pelo público, imprensa, músicos da região, do estado e do país, colabora para a divulgação de seus trabalhos e também da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul.

As transformações em suas vidas a partir do contato com o instrumento relatadas pelos violeiros perpassam pela satisfação pessoal, o desejo de seguir estudando o instrumento e a música, as transformações coletivas e sociais do entorno do violeiro, entre outras. Colaboram ainda para a criação da identidade da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, do violeiro gaúcho.

Anteriormente apresentamos as especificidades da apropriação da viola de dez cordas que perpassam a aprendizagem do violeiro, tais como conhecer a história do instrumento, apreender os diferentes ritmos e gêneros musicais, arranjar músicas de outros gêneros para o instrumento, explorar e compor para e no instrumento, transmitir os conhecimentos adquiridos aos violeiros aprendizes. Estas são características que remetem ao universo do instrumento e seu aprendizado.

Uma das contribuições da pesquisa para a educação musical foi compreender as multi-habilidades as quais o violeiro absorve no decorrer de seu processo de aprendizagem e que colaboram para o entendimento das diferentes formas de aprendizados associadas ao instrumento. Cabe aos professores e estudantes violeiros, pesquisadores da área da educação musical, registrar e compreender como são realizados os processos de ensino e aprendizagem do instrumento, acompanhá-los e estabelecer as relações com o passado e o futuro do seu ensino. Atualmente, o ensino da viola de dez cordas no Brasil caminha ainda moderadamente para a formalização, tanto institucional, como de afinação e repertório. Entretanto, seu legado, nos seus cinco séculos de existência no país, é sua diversidade e liberdade de criação. Cabe a pergunta: a formalização levará à padronização da viola de dez cordas?

Ainda sobre esta perspectiva, sugerimos a investigação de pesquisas multi e interregionais sobre o ensino do instrumento, integrando as diferentes áreas de abrangência da viola e de seu ensino, a viola gaúcha, caíçara, caipira, do cerrado, nordestina, entre outras, a fim de colaborar para a compreensão da complexidade,

diversidade e especificidade do ensino do instrumento em cada região e no Brasil como um todo.

Por fim, outras e novas pesquisas sobre a historiografia do instrumento no Rio Grande do Sul precisam ser desenvolvidas, as informações apresentadas na tese não foram aprofundadas devido ao escopo do trabalho, entretanto direcionam para possíveis caminhos e investigações.

Para encerrar, parafraseando Antônio Abujamra (1932-2015) apresentador do Programa Provocações, da TV Cultura (2000-2015): *“Essa pesquisa pode não ser uma janela aberta para o ensino da viola de dez cordas, mas é, certamente, um periscópio sobre o oceano do ensino da viola no país”*.

À viola!

REFERÊNCIAS

AGOSTINI Agostinho Luís, **O Pampa na Cidade**: o imaginário social da música popular gaúcha. Dissertação (Mestrado em em Letras e Cultura Regional) Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2005.

ALMEIDA, Renato. **Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFMG, Minas Gerais, 2013.

ALVARES, Felipe Batistella. **Pedagogia da Sonoridade**: os modos de soar da música instrumental gaúcha. 2017. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ALVES, Afonso Telles [org.] Minidicionário Soares Amora da língua Portuguesa. Editora: Saraiva. 18º ed. São Paulo Ano: 1998

ANASTACIO, Ricardo. **História, método e ponteados da viola caipira do médio Tietê**: Nheengatu a Identidade Caipira. Sorocaba: Edição do autor, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 9ª ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia 1987, p. 61 -62.

ANGELIM. **Uma viola rio abaixo**. Brasília: Thesaurus, 2014.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Viola**. Folclore Nacional, São Paulo, v. 2, p. 433-451, 1964.

Disponível em: <http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro4/viola.htm>. Acesso em: 20 jan. 2017.

ARAÚJO, Rui Torneze. **Viola caipira**: estudo dirigido. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

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

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

_____. **Viola caipira instrumental**: 42 estudos progressivos. 1ª ed. São Paulo, Irmãos Vitale, 2011.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. Viagem pela província do Rio Grande do Sul. Tradução Teodoro Cabral. V. 17. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

AVILA, Fernando Henrique Machado. Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile no Rio Grande do Sul. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Curso de Música:

Música Popular, Porto Alegre, 2015. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131810>>. Acesso em 26/11/19.

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

_____. **Manual do Violeiro**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1999.

_____. Um toque de viola: 10 peças para tocar. São José dos Campos: Ed. do autor, 2001.

_____. Pagode de cabo a rabo. São José dos Campos: Ed. do autor, 2003.

_____. Ponteios, o pulo do gato. São José dos Campos: Ed. do autor, 2004.

BRANDÃO Carlos Rodrigues. Os caipiras de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Peirópolis, 2011.

_____. **Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo: Peirópolis, 2015.

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

CAMPOS, Wagner. Acheugas 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

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2011.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 12ª ed., 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.

CÉSAR, Guilhermino,. **História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737 – 1902)** Instituto Estadual do Livro Corag. Porto Alegre 3ª ed, 2006.

COELHO, Thiago Lúcio. **Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, UFMG, Minas Gerais, 2016.

CORRÊA, Marcos K.. **O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic** - relações entre performance, composição, arranjo e improvisação. Tese de Doutorado em Estudos da Performance, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2016

_____. Discutindo a autoaprendizagem musical. In: SOUZA, Jusamara (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2º Edição. p. 13-38, 2009.

CORREA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. Brasília: editora Viola Corrêa. 1989.

_____. **A arte de pontear viola**. Brasília/Curitiba: Edição do autor, 2000.

_____. **Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte**. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2014.

_____. SAENGER, Juliana e MARCHI, Lia. **Tocadores: terra, homem, música e corda**. Curitiba: Olaria, 2002.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. **Antigualhas Cantilenas Fandanguistas**. ed. Lorigraf. Caxias do Sul. Edição jul/2004

_____. **Folias do divino**. Porto Alegre: Proletra, 1983.

CURY, Pedro Pereira **Viola Moderna: Considerações Sobre Quatro Violeiros Contemporâneos**. Rev. Tulha, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 8–28, jul.–dez. 2016

DEGHI, Benedito Fernando. **Viola brasileira e suas possibilidades**. Vol. 1. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001.

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

_____. As representações da técnica de viola caipira nos métodos de ensino: do oral para o escrito. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013, Natal. **Caderno de Resumos e Anais**. Natal, 2013, vol. 1, p. 1-10. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2370/370>. Acesso em: 03 mai. 2017.

FERRER, Marcus Araújo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. 2011. Tese (Doutorado em música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

FERRARO, Eduardo Hector. **Transformações culturais no gauchismo através da música**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, UFSC, Florianópolis, 2013.

FERRETE, J. L. Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1985.

FLORES, Moacyr. **Republica Rio-Grandense: realidade e utopia**. 1ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2005.

GONÇALVES, LILIA NEVES. Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar / aprender música em Uberlândia (Minas Gerais) nas décadas nas 1940 a 1960. **Em Pauta**, v. 18, nº 31, jul/dez. 2007.

GOHN, M. da G. M. **Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor**. São Paulo: Cortez, 2ª edição 2001

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006

IKEDA, Aberto Tsuyoshi. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria Alice. (org). **Manifestações Populares do Estado de São Paulo**. São Paulo: CENPEC, 2004.

JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre: Erus, 1979.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, abr./nov. 2000.

Kfourir, Maria Luiza. **Das Cordas**. Revista Áudio e Vídeo, Ano 9 nº91. Ed. Cavi, jun. 2004

LAROUSSE Escolar de Língua Portuguesa, Larousse do Brasil. (p. 742 e 49) 2004

LAZZARIN, Luís Fernando; ALVARES, Felipe Batistella. Aprender a ser músico: circularidade entre formação e atuação profissional no cenário de Santa Maria-RS. **Revista da ABEM**, v. 22, nº 32, p. 117-129, jan/jun, 2014.

LIMA, Maria de Barros. **Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores no Distrito Federal**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

LUEDY, Eduardo. Analfabetos musicais, processos seletivos e a legitimação do conhecimento em música: pressupostos e implicações pedagógicas em duas instâncias discursivas da área de música. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 17, nº 22, p. 49-55, set. 2009.

_____. Batalhas culturais: educação musical, conhecimento curricular e cultura popular na perspectiva das teorias críticas em educação. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 14, nº 15, p. 101-107, set. 2006.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores**: homem, terra, música e cordas. Curitiba: Olaria, 2002.

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

MAZZOTI, Alda Judith Alves. Usos e abusos dos estudos de caso. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 36, nº 129, p. 637-651, set./dez. 2006.

MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

MIRANDA, Fabio de Souza. **Roda de viola**: jogos musicais no ensino coletivo de viola caipira. 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MILLS, C. W. **Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART)**. In: Revista do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Santa Cruz do Sul, 2002.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola con anima**: uma construção simbólica. 2008. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEDRO, Renato Cardinali. **Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas/ SP. 2013.

PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 11, nº 9, 71-79, set. 2014.

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

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

_____. João Paulo do Amaral. **Viola caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas**. 1ª ed. São Paulo: Edição do autor, 2008b.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:** musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Ed. Sulina. Porto Alegre, 2013

_____. PRASS, Luciana. Nas asas da Varig e da Panair: o Conjunto Farroupilha e o espalhamento da música popular brasileira e gaúcha nos anos 50 e 60 do século XX. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 93 - 129, set./dez. 2017.

QUEIROZ, Enúbio Divino de. **Repertório de ouro para Viola Caipira.** São Paulo: Ricordi, 2000.

RATNER, Rogério. **A música regionalista gaúcha.** PW Tambor, Porto Alegre, 2010.

Disponível em:
http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/usu_doc/a_musica_tradicionalista.pdf. Acesso em: 12 fev. 2016.

ROSA, Daniel Stringini da, **Do Canto da Gente (Os Tápes, 1971) ao Canto Politizado:** memória e política na constituição de uma música popular do sul. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

OLIVEIRA, Silvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul:** ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEIRA, Tiago Alves. **Tocando viola na escola:** o ensino da viola caipira sob a perspectiva de dois professores violeiros. 2015. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de música, Universidade de Brasília, Brasília. 2015

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

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano:** memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural), Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

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

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

SOUZA, Jusamara Vieira. **Música, cotidiano e educação.** Porto Alegre: CORAG, 2000.

_____. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: (org.) Aprender e ensinar música no cotidiano. Porto Alegre: Editora Sulina, 2ª Edição. (p. 7-12), 2009.

STAKE, Robert E. **Investigación con estudio de casos**. 2ª ed. Madrid: Morata, 1999.

STRELOW, Aline. **Pampa e cultura**: O hibridismo cultural no Rio Grande do Sul. Revista Elementa. Comunicação e Cultura. Sorocaba, v. 1, nº 2, jul/dez. 2009.

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

TEIXEIRA, Múcio, **Os gaúchos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1920, *apud* MEYER, Augusto. Guia do folclore gaúcho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

TIÃO CARREIRO & PARDINHO [Antônio Henrique de Lima]. **Método para viola caipira**. São Paulo: Musirama, 1976.

TONICO & TINOCO. **Método Prático para Viola Caipira**. São Paulo: Prelúdio, 1959, *apud* DIAS, Saulo Sandro Alves. - O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades. 2010. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, USP, São Paulo. 2010.

_____. **Método Prático para Viola Caipira**. São Paulo: Luzeiro, s/d.

_____. **A B C da viola e do violão**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1975.

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.

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: Pallotti, 2006.

VENTURA, Magda Maria. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista da Sociedade de Cardiologia do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 20, nº 5, p. 383-386, set./out. 2007.

VERONA, Valdir. **14 Estudos Progressivos - Violão Campeiro**. Edição do autor, 2002.

_____. **Ritmos Campeiros do Rio Grande do Sul**: Ao violão. Edição do autor, 2012.

_____. **Ritmos Campeiros do Rio Grande do Sul**: viola brasileira. Edição do autor, 2015.

_____. **Rio Abaixo: partituras e tablaturas para viola de 10 cordas afinção Rio Abaixo**”, Edição do autor, 2018.

VIANA, Nildo (2014) **O Capital Fonográfico e a Formação do Gosto Musical**. Revista Espaço Livre v. 9, n. 17 (2014).

Disponível em <<http://redelp.net/revistas/index.php/rel/article/view/4viana17>> acesso em 15 mai 2017.

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

_____. O Caipira e a Viola Brasileira. *In*: PAIS, José Machado; Pais de Brito, Joaquim; Carvalho, Mário Vieira de. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**, Lisboa: ICS, p.172 -189, 2004.

_____. **Cantando a própria história : música caipira e enraizamento**. [s. l.]: Edusp, São Paulo, 2015

_____. Na toada da viola. **Revista USP**. São Paulo, nº 64, p. 76-85, fev. 2005.

_____. Vem viola, vem cantando. **Estudos Avançados - Revista USP**. São Paulo, v. 24, nº 69, p. 323-347, 2010.

WILLE, Regiana Blanke. Educação formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da ABEM**, v. 13, nº 13, 2014.

Yin, Robert K. Pesquisa Estudo de Caso - Desenho e Métodos. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 1994. Disponível em: http://maratavarespsictics.pbworks.com/w/file/attach/74440967/3-YIN-desenho%20e%20metodo_Pesquisa%20Estudo%20de%20Caso.pdf. Acesso em: 13 abri. 2017

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

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

Academias de Música Rima-Aperfeiçoamento. Disponível em: <www.rima.art.br/r/historiarima.html> acesso em 24/08/18

Angelo Primon. Disponível em: <http://www.angeloprimon.com.br/index.html>. Acesso em: 08 fev 2019.

As Quatro Estações, são quatro concertos para violino e orquestra do compositor italiano Antonio Vivaldi, compostos em 1723, o Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, "L'inverno" (Inverno) é dividido em três movimentos: 1. Allegro non molto; 2. Largo; 3. Allegro. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Quatro_Esta%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em 11 dez. 2018

Candombe. Disponível em <<https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>> Acesso em 25 fev. 2019

DICIONARIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

_____. **Jaco e Jacozinho** . Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/jaco-e-jacozinho>> acesso em 14/09/19

_____. **José Mendes** disponíveis em: <<http://dicionariompb.com.br/jose-mendes>> Acesso em: 24 set. 2019

_____. **Liu e Leu** - Disponível em <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/liu_leu/liu_leu.html> acesso em 14/09/19

_____. **Os Tápes**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/os-tapes>. Acesso em: 21 fev. 2017

_____. **Radialista Edgar de Souza** - Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/edgar-de-souza/biografia>> acesso em 27/04/17

_____. **Raul Torres e Florêncio** . Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/torres-e-florencio>> consultado em 14/09/19.

_____. **Rogério Gulin**. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/rogerio-gulin>. Acesso em: 20 set. 2019

_____. **Zé Carreiro e Carrerinho**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-carreiro-e-carreirinho>> acesso em 14/09/19

_____. **Zé Batuta e Batutinha**. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ze-batuta-e-batutinha>> acesso em 14/09/19

_____. **Zé Fortuna e Zé do Fole**. Disponível em Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/jaco-e-jacozinho>> acesso em 14/09/19

PREFEITURA DE FARROUPILHA. **Escola pública de música**. Disponível em: <http://farroupilha.rs.gov.br/novo/escola-publica-de-musica/>. Acesso em 24 abr. 2017.

Foto disco Paixão Côrtes 1970.

Disponível em:<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1164377991-lp-paixao-cortes-hino-ao-rio-grande-continental-1970--_JM> Acesso em 10/10/2019

GRUPO CHÃO DE AREIA. Premiações. Disponível em: <https://www.grupochoadeareia.com.br/trofeu.php>. Acesso em: 02 fev 2019.

_____. música Trem Bala de Ana Vilela. Disponível no *Youtube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=8G4pwEqvPmc>>. Acesso em 11 dez. 201

Gustavo Brodinho apresenta na viola de dez cordas Let It Be – Beatles – Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M9d1LfvZBZg>>. Acesso em 10 dez. 2018

Instituto Gaúcho De Tradição e Folclore. Disponível em: <www.igtf.rs.gov.br >. Acesso em: 18 abr. 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Tirana**. Disponível em: <<https://ims.com.br/>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

_____. **Olhai**. Disponível em: <<https://ims.com.br/>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Fandango Caiçara**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83/>. Acesso em: 09 fev. 2017.

Instituto Memória Musical Brasileira. **Barril de Chopp** - (Beer Barrel Polka) Compositores: Jaromir Vejvoda/Wladimir A. Timm/Lew Brown. disponível em: <http://immub.org/compositor/jaromir-vejvoda>. Acesso em 10 dez 2018

João Chagas Leite, música **Ave Sonora**. Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTYa0WtKcBY>> Acesso em 06 out. 2019.

Viola José Mendes

Disponível no site <<https://viajandocommarcosh.com/2018/04/04/memorial-do-cantor-jose-mendes-2/>> Acesso em 05 out. 2019

Recanto caipira – José Mendes

<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/jose_mendes/jose_mendes.html> Acesso em 05 out 2019

Jesus Alegria dos Homens de Johann Sebastian Bach, interpretação Valdir Verona. Disponível em <<http://www.violaurbana.com/produtos/18>>. Acesso em 11 dez. 2018

José Mendes Música **Gaúcho Aventureiro** disponível no *YouTube* <<https://www.youtube.com/watch?v=rwKLvvAetuQ>> Acesso em 05out 2019

Música **Andarengo** disponível no *YouTube* <<https://www.youtube.com/watch?v=SzomhtbBHbY>> Acesso em 05 out 2019

Lauro Ayestarán (1913 - 1966) musicólogo folclorista e pesquisador. Disponível em <https://es.wikipedia.org/wiki/Lauro_Ayestar%C3%A1n> consulado em 27 fev. 2019.

Luiz Carlos Borges, música **Montado na Saudades**. CD Campeiros 1 (1999). Disponível no YouTube em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y1gMEYYJ82M>>. Acesso em 08 out. 2019.

Mayck e Lyan. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mayck_%26_Lyan>acesso em 14/09/19 academia de música rima- art -p 95

Movimento Tradicionalista Gaúcho. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **Carta de Princípios**. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/historico/219>. Acesso em 18 abr. 2017.

_____. **ENART – Histórico**. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/enart/332>. Acesso em: 18 abr. 2017.

_____. **Regulamento do Encontro de Artes e Tradição Gaúcha – ENART**. Disponível em: [http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/ENART/REGULAMENTO ENART - 2015.pdf](http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/ENART/REGULAMENTO_ENART_-_2015.pdf). Acesso em: 24 abr. 2017.

_____. **ENART – Vencedores do festival**. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/enart/335>. Acesso em: 19 abr. 2017.

OFICINA DE MÚSICA DE CURITIBA. **Histórico**. Disponível em: <http://www.oficinademusica.org.br/conteudo/historico/4>. Acesso em: 28 ago. 2018.

Orquestra Sul Rio Grandense.

Disponível em: <https://www.orquestrasulriograndense.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2016

ORQUESTRA GAÚCHA DE VIOLA CAIPIRA.

Disponível em: <http://ogvc.blogspot.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2016

Recanto Caipira – Iridio e Irineu

https://www.recantocaipira.com.br/duplas/iridio_irineu/iridio_irineu.html>. Acesso em 11/12/18

Recanto Caipira – Tônico e Tinoco

<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tonico_tinoco/tonico_e_tinoco.html>
Acesso em 04 out 2019

Um Brasil de Viola entrevista **Rogério Gulin**. Curitiba, ago 2010. Disponível em: <<http://umbrasildeviola.blogspot.com/2011/10/rogerio-gulin-curitiba-pr.html>>. Acesso em: 20 set 2019.

URUGUAIANA/ MUSEU ESTALEIRO MARTIMIANO BENITES (Brasil). Uruguaiana, 23 set. 2013. Facebook. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/MuseuMartimianoBenites/photos/a.261999047268349.67501.237199369748317/360968737371379/>. Acesso em: 16 jan. 2017.

TV TRADIÇÃO. **Quem somos**. Disponível em: <http://www.tvtradicao.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 23 abr. 2017.

Métodos de Viola Caipira à venda na internet

<https://auladeviola.com/>. Acesso em 12/10/19

<https://primeirosacordes.com.br/viola-iniciante/apostila-de-viola-caipira-gratis>.

Acesso em 12/10/19

<https://pt.slideshare.net/ElvisLive/viola-de-ouro-apostila-7467892>. Acesso em 12/10/19

MAX ROSA GUITARS. **Violas de Queluz**: Acervo Max Rosa. Disponível em: <http://www.maxrosaguitars.com/acervo.php>. Acesso em: 13 mar. 2017.

Valdir Verona, música **Grotas**. Disponível em <<https://soundcloud.com/viola-sul-produ-es/07-grotas>> acesso em 07out. 2019.

Violeiro Angelim. Disponível em: <http://www.angelim.mus.br/index.htm>. Acesso em: 04 jun 2017

VIOLEIROS DA SERRA GAÚCHA. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1358591120845308&set=oa.145317802677133&type=3&theater>>. Acesso em: 19 mai. 2017

Tião Xavante e Zé do Campo **Caboclo Brasileiro**. Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-9JLxNVle7c>> acesso em 27 fev. 2019.

Tião Xavante e Zé do Campo. **Carreando um Sonho**. Disponível no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=xRQt7wyvBNI>> acesso em 27 fev. 2019..

Tião Xavante e Antoninho. Meu Passado. Disponível no YouTube ><https://www.youtube.com/watch?v=jEjF1Ycx2Mg>> Acesso em 27 fev. 2019.

A Mão Direta de Itapuã, **Tudo é pagode**. Prod. por Saulo Alves Dias e Mario de Almeida 2018. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eA_187gF3JA> Acesso em 20/02/2019

Zoca Jungs. Grupo Canjerana. Disponível em <<http://www.canjerana.com.br/#!/integrantes>> 10/09/2018

FILMES

INTERGERAÇÕES VIOLA PAULISTA. **Pacto Cobra**. Produção de Tati Costa, Daniel Choma, Domingos de Salvi, Sara Melo. São Paulo, Instituto Câmara Clara e Instituto Voamundo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KjCm5m1LeHA>>. Acesso em 28 ago. 2018.

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

Globo Rural Tropeiros youtube

https://www.youtube.com/watch?v=zYsl8kl_d7A – TROPEIROS 1

https://www.youtube.com/watch?v=UT_fnF0shl0 – TROPEIROS 2

<https://www.youtube.com/watch?v=tKJgPvh2esg>– TROPEIROS 3

DISCOGRAFIA CONSULTADA

FREIRE, Paulo Rio Abaixo. Gravadora Pau Brasil. São Paulo 1995.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE PERGUNTAS

VIOLEIROS GAÚCHOS

QUEM SÃO:

Nome:

Idade:

Município em que nasceu:

Estado:

Profissão:

Local de trabalho:

APROPRIAÇÃO/ TRANSMISSÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL

1 - CONTATOS INICIAIS COM O INSTRUMENTO

Quando teve contato com a viola?

Como foi este contato?

Quando apreendeu a tocar?

Com quem?

Como foi?

Atualmente toca viola?

2 - PORQUE TOCAR VIOLA

O que o levou a tocar viola?

Por que escolheu a viola?

Quais foram seus critérios de escolha?

Lembra-se de abrir mão de algo para tocar viola?

Quanto tempo você se dedica/ dedicou ao estudo da viola?

Atualmente qual o lugar que a viola ocupa na sua vida?

3 – O QUE TOCA/ O QUE OUVI?

Quais as particularidades do instrumento pra ti?

O que a viola tem que outros instrumentos não tem?

Como estuda o instrumento? Procedimentos utilizados?

O que costuma tocar na viola? (O que gosta de tocar na viola?) Que repertório?

Quais suas referências sobre viola? (Artistas)

Quais tipos de músicas? Ritmos?

Em quais momentos costuma tocar viola?

4 – COMO TOCA?

Toca outro instrumento musical?

Qual?

Há quanto

tempo?

Foi antes ou depois de tocar viola?

Qual a afinação que utiliza na viola? Como chegou nessa afinação?

Quantas violas tem? Em quais afinação?

São de fabricas ou de luthiers?
 Onde e como utiliza cada uma delas?
 Como faz para tocar uma música nova?
 Quais características/ técnicas busca ao tocar viola?
 Realiza transposição de músicas de outros instrumentos para a viola?
 Toca sozinho ou com outros instrumentistas/ violeiros
 Quando toca com outros instrumentos o que tocam?
 Onde se apresenta com a viola? (Intercâmbio da viola rs com outras regiões/países/gêneros)

5 - COMPREENSÃO DOS VIOLEIROS SOBRE O INSTRUMENTO

Quais músicas te emocionam? Por quê?
 São tocadas na viola?
 São do repertorio tradicional gaúcho?
 Quando ouve música com viola o que você sente?
 Quando toca viola como se sente? O que te provoca? Para onde te leva?
 Você poderia se ver hoje sem tocar viola?

6 - VIOLA RIO GRANDE DO SUL E A MÚSICA GAÚCHA

Como é tocar viola no Rio Grande do Sul?
 Como você vê a (é a aceitação) da viola no Rio Grande do Sul?
 Acha que a viola é discriminada?
 Como vê o público pra viola/
 Você acha que a viola representa a música gaúcha?
 Toca ou já tocou alguma música gaúcha na viola? Quais?
 Quais tipos de música do Rio Grande do Sul daria pra tocar na viola?
 Quais as diferenças da viola do Rio Grande do Sul para outras regiões?
 Qual seria a característica da viola no Rio Grande do Sul?

MUDANÇAS AO TOCAR VIOLA

O que sente que mudou em sua vida depois que começou a tocar viola?

OPCIONAL - APENAS PARA PARTICIPANTES DO ENART

Como teve conhecimento do Enart?
 O que é o ENART para você? Por quê?
 Em quantos ENARTs já se apresentou entre finais e regionais?
 O que sente ao tocar no Enart?
 O que mudou em sua vida depois de participar no ENART?

Quer falar mais alguma coisa?
 Ou tocar?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Caro(a) Sr.(a)

Meu nome é Renato Cardinali Pedro sou aluno do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pretendo conduzir uma pesquisa, durante os anos de 2015 a 2019, sobre: **Práticas e Aprendizagens da Viola de Dez Cordas no Rio Grande do Sul**. O objetivo do estudo é: compreender como ocorre as práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul. A coleta de dados dessa pesquisa será: anotações em diário de campo; análises de matérias disponíveis na imprensa, internet e em redes sociais, sobre os violeiros e a viola no estado gaúcho. Pretendo selecionar instrumentistas que praticam o instrumento e entrevistá-los, como forma de complementação dos dados, além de gravações de áudio e vídeo dos entrevistados e entrevistas.

Em acordo com minha orientadora, venho por meio desse convidá-lo(a) 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) contatos iniciais como o instrumentos; b) porque tocar viola; c) o que toca e ouve; como toca; d) compreensão sobre o instrumento; e) viola no Rio Grande do Sul e na música gaúcha. Seu nome será mantido em sigilo, e na tese 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 aprendizagem do instrumento. Diagnosticar de que forma ocorre a aprendizagem do instrumento no estado e suas características musicais. Descrever e analisar essa complexidade pode contribuir para compreensão do ensino e aprendizagem da viola de dez cordas no estado, mas também no Brasil, e os sentidos e valores envolvidos na prática da viola de dez cordas na atualidade.

Desde já me coloco à disposição para maiores esclarecimentos através de meu endereço de e-mail: rcardinalipetro@gmail.com, pelo telefone: (51) 98253-6913. Ou via endereço Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar | Centro | CEP 90020-090 – Porto Alegre – RS
Tel: (51) 3308-4386 e 3308-4390 | E-mail: ppgmus@ufrgs.br

Muito obrigado pela sua atenção. Atenciosamente,

Renato Cardinali Pedro.