



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Das tripas ao aço: violas nordestinas de dez cordas na música instrumental

Leandro Drumond Marinho

João Pessoa/PB
Julho de 2022



Universidade Federal da Paraíba

Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Das tripas ao aço: violas nordestinas de dez cordas na música instrumental

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal da Paraíba –
PPGM/UFPB – como requisito para conclusão do
doutorado em Etnomusicologia.

Leandro Drumond Marinho

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Eurides de Souza Santos

João Pessoa/PB

Julho de 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M338t Marinho, Leandro Drumond.

Das tripas ao aço : violas nordestinas de dez cordas
na música instrumental / Leandro Drumond Marinho. -
João Pessoa, 2022.

291 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Violas nordestinas. 2. Violas de dez cordas. 3.
Música instrumental. 4. Violas - Etnografia. 5. Violas
brasileiras. I. Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.614.333(812/813) (043)



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

DEFESA DE TESE

Das tripas ao aço: violas nordestinas de dez cordas na música instrumental

Doutorando: **LEANDRO DRUMOND MARINHO**

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Dra. Eurides de Souza Santos (orientadora PPGM/UFPB)

Dra. Nina Graeff (Membra interna PPGM/UFPB)

Dr. Marcello Messina (Membro interno PPGM/UFPB)

Dr. Rainer Miranda Brito (Membro externo UNIVASF)

Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens (Membro externo UFSJ)

João Pessoa/PB
Julho de 2022

Aos violeiros que foram os sujeitos da pesquisa,
por terem permitido adentrar em suas vidas e obras artísticas:

Adelmo Arcoverde

Cristiano Oliveira

Hugo Linns

Pedro Osmar

Salvador di Alcântara

AGRADECIMENTOS

Especialmente à minha família, Bruna e Helena. Aos meus pais e sogros por todo apoio que nos deram, principalmente no período do trabalho de campo em que tive que me afastar de casa por alguns longos meses.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Eurides de Souza Santos, pelo acolhimento, direcionamento e leveza na condução de nossa pesquisa. Tive a alegria de presenciar sua chegada ao topo da carreira junto ao magistério superior, oportunidade em que recebeu o título de Professora Titular.

Aos membros integrantes das bancas examinadoras (Qualificação e Defesa): - Nina Graef (UFPB), Marcello Messina (UFPB), Eduardo Visconti (UFPE), Antônio Carlos Guimarães (UFSJ), Rainer Miranda Brito (UNIVASF) e Guilherme Caldeiras Loss Vincens (UFSJ), pelas contribuições e direcionamentos dados ao trabalho, pela leitura responsável do texto e por todos os aprendizados que tive em nosso convívio.

Aos professores, amigos e amigas do PPGM/UFPB que contribuíram com suas reflexões e oitivas. São eles: Erivan Araújo, Fábio Ribeiro, Adriana Fernandes, Valério Fiel, Marcello Messina, Léo Meira, Marília Bezerra, Maryson Borges, Lívia Braga, André Sonoda, Léo Rugero, Máximo José, Alexandre Maia, Tânia Neiva, Júnior Marsi, Renata Simões, Kátiusca Lamara, Léo Medina, Rosenilha Fajardo, Agatha Christie, Esdras Sarmiento, Leonardo Silva, Vitor Oliveira, Matteo Ciacchi e Guto Zafalan.

Ao *Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB)* por todo aprendizado compartilhado e principalmente pela oportunidade de participar das atividades de campo que me levaram a conhecer a festa de Coco no Conde/PB e o Cavalo Marinho do bairro Novais em João Pessoa/PB. Fui marcado por Zabé da Loca e aprendi muito com a organização do III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, que lhe prestou a homenagem.

Ao *Conservatório Pernambucano de Música (Recife/PE)* e ao *Espaço Cultural José Lins do Rego (João Pessoa/PB)* por terem sido espaços importantes para a realização de entrevistas e convívio com os violeiros.

Ao violeiro Roberto Cabral por ter permitido assistir às suas aulas de viola no *Conservatório Pernambucano de Música*.

Ao violeiro Igor Sá pelas preciosas informações que gentilmente me foram passadas.

Ao *PeixeBoi Estúdio (João Pessoa/PB)* e a Marcelinho Macedo pela colaboração com a pesquisa, comentários e entrevistas cedidas.

À *Casa de Cultura Livre Olhos d'Água (João Pessoa/PB)* e a Givanildo Silva pelo encontro de violeiros paraibanos que aconteceu em 2019.

Ao antropólogo e violeiro, Rainer Miranda, pelo convite de organização da *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*. Pelo precioso presente, a fita cassete: *A comitiva de notícias e outras estórias*.

Aos violeiros da *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* pelas contribuições dadas ao evento e para a pesquisa. São eles: - Adelmo Arcoverde, Cássio Nobre, Cristiano Oliveria, Fernadinho Régis, Rodrigo Veras, Gabriel Bedeza, Júlio Calas, Hugo Linns, Igor Sá, Keyller Almeida, Laís de Assis, Marcelo Othon, Paulo Matricó, Rainer Miranda, Rodolfo Lopes.

Ao luthier Rodrigo Veras pela construção de minha violinha nordestina, pelos diálogos e entrevistas cedidas.

Aos 184 violeiros e violeiras que participaram de nossa etapa exploratória e cujos artefatos culturais nos deram importantes dicas sobre o cenário da música instrumental para violas brasileiras de dez cordas no país.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa.

*Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi nas mesas dos bares
que o nacionalismo é uma virtude
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.*

Também já fui brasileiro (*Carlos Drummond de Andrade*)

MARINHO, Leandro Drumond. *Das tripas ao aço: violas nordestinas de dez cordas na música instrumental* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2022.

RESUMO

Nas últimas décadas as violas brasileiras de dez cordas se embrenharam em gêneros e estilos musicais distintos daqueles em que fincaram o pé nas manifestações populares predominantemente rurais. Os violeiros não abandonaram suas origens culturais, todavia, não deixaram de dialogar com o seu tempo, diga-se de passagem, um tempo veloz, cosmopolita, urbano, tecnológico e globalizado. O título dado – *Das tripas ao aço* – intenciona demonstrar notórias transformações ocorridas na seara das violas brasileiras de dez cordas nas últimas décadas, o que também pôde ser percebido no cenário da música instrumental das violas nordestinas. O presente trabalho, temporalmente, se situa na atualidade e focaliza violeiros e violeiras em seus contextos urbanos. Com o objetivo de compreender o citado fenômeno sonoro, inicialmente, realizamos um *levantamento netnográfico* com 184 músicos de 17 unidades federativas do país, o que nos proporcionou extrair dados de natureza quantitativa e qualitativa, que foram essenciais para dialogarmos com a segunda etapa da pesquisa, essa de cunho *etnográfico*. O trabalho de campo foi realizado desde o segundo semestre de 2018, oportunidade em que acompanhamos cinco violeiros de duas capitais nordestinas: - **João Pessoa/PB**: Pedro Osmar, Cristiano Oliveira e Salvador di Alcântara; - **Recife/PE**: Adelmo Arcoverde e Hugo Linns. A partir da *observação participante* dos cinco violeiros e do diálogo com a *etapa exploratória* foi possível problematizar a noção de *Música Instrumental* e apontar as influências musicais locais e globais que caracterizam suas músicas. Focalizamos, também, nas análises os instrumentos musicais (violas) por eles utilizados e as respectivas afinações. Procuramos, ainda, perceber algumas características comuns e singulares das músicas instrumentais produzidas pelos sujeitos da pesquisa, frente a três “mentalidades musicais”: o modalismo, a experimentação e a improvisação. Buscamos trazer os sentidos construídos pelos sujeitos e através das *autoscópias* foram os próprios violeiros que analisaram seus artefatos culturais (Cd’s, Dvd, álbuns, shows, método, etc). A tese intencionou ser um *hipertexto*, uma vez que para além do texto escrito, indicamos por meio de *hyperlinks* diversos áudios, vídeos, planilhas, entrevistas, revistas e uma série de informações que compõem nossas interpretações. Dentre os sujeitos da pesquisa foi possível perceber duas gerações de violeiros, ambas na função de trazer um lugar à sombra para suas músicas instrumentais de viola. Concluímos que as obras musicais dos cinco violeiros observados são potentes em apontar no sentido de que as tradições nordestinas se mantêm vivas, mesmo diante das efervescentes transformações ocorridas, das inovações e diálogos com as músicas do mundo.

Palavras-Chave: Violas nordestinas de dez cordas. Música Instrumental. Pesquisa exploratória. Etnografia.

MARINHO, Leandro Drumond. *From the guts to the steel: northeastern ten-string violas in the instrumental music* (doctoral thesis). Postgraduate Program in Music, Communication, Tourism and Arts Center, Federal University of Paraíba (UFPB), 2022.

ABSTRACT

In the last decades, the ten-string Brazilian violas have entered into musical genres and styles different from those in which they set foot in the popular manifestations, which were predominantly rural. The guitar players did not abandon their cultural origins, however, they did not stop dialoguing with their time, by the way, a fast, cosmopolitan, urban, technological and globalized time. The title given – *From the guts to the steel* – intends to demonstrate notorious transformations that have taken place in the field of Brazilian ten-string violas in the last decades, which was also noticed in the instrumental music scene of the northeastern violas. The present work, temporally, is situated in the present time and focuses on guitar players in their urban contexts. In order to understand the aforementioned sound phenomenon, initially, we carried out a netnographic survey with 184 musicians from 17 federative units of the country, which allowed us to extract quantitative and qualitative data, which were essential to dialogue with the second stage of the research, this one of ethnographic nature. The fieldwork has been carried out since the second half of 2018, opportunity in which we accompanied five guitar players from two different northeastern capitals: - João Pessoa/PB: Pedro Osmar, Cristiano Oliveira and Salvador di Alcântara; - Recife/PE: Adelmo Arcoverde and Hugo Linns. From the participant observation of the five guitar players and also from the dialogue with the exploratory stage, it was possible to problematize the notion of Instrumental Music and point out the local and global musical influences that characterize their music. We also focused on the analysis of the musical instruments (violas) used by them and their respective tunings. We also tried to perceive some common and unique characteristics of the instrumental music produced by the subjects of the research, facing three “musical mentalities”: modalism, experimentation and improvisation. We attempted to bring the meanings built by the subjects and, through the autoscopies, it was the guitar players themselves who analyzed their cultural artifacts (CDs, DVDs, albums, shows, method, etc). The thesis was intended to be a hypertext, since in addition to the written text, we indicate through hyperlinks various audios, videos, spreadsheets, interviews, magazines and a series of information which compose our interpretations. Among the subjects of the research, it was possible to perceive two generations of guitar players, both in the role of bringing a place in the shade for their instrumental viola songs. We conclude that the musical works, of the five guitar players observed, are powerful in pointing out that the northeastern traditions remain alive, even in the face of the effervescent transformations, innovations and dialogues which have occurred with the music of the world.

Keywords: Northeastern ten-string guitars. Instrumental music. Exploratory research. Ethnography.

Lista de Figuras

Figura nº 01: Yellow-red-blue (Kandinsky)

Figura nº 02: Avivamento das violas

Figura nº 03: QR Code da Planilha

Figura nº 04: Mostra Regional de 184 violeiros e violeiras

Figura nº 05: Violeiros Paraibanos

Figura nº 06: Quadro na Casa de Gerson Abrantes

Figura nº 07: Capa do álbum “Viola Caipira”

Figura nº 08: Cartaz Show de lançamento CD (Quem vem lá?)

Figura nº 09: Documentário Jaguaribe Carne

Figura nº 10: CD Farinha Digital

Figura nº 11: Estúdio PeixeBoi 1

Figura nº 12: Estúdio PeixeBoi 2

Figura nº 13: Caricatura de Salvador di Alcântara

Figura nº 14: Cd Visões Sertanejas

Figura nº 15: Pedra do Ingá (Paraíba)

Figura nº 16: Autoscopia CD Quinteto Itacoatiara

Figura nº 17: Livro Po... Ético Po... Ética

Figura nº 18: Livro “Aos Amigos Gregos & Troianos”

Figura nº 19: Livro Curto & Grosso

Figura nº 20: Cristiano Oliveira

Figura nº 21: Capa DVD - Tudo tem viola

Figura nº 22: Apresentação na sala Radegundis

Figura nº 23: TCC (Oliveira de Panelas)

Figura nº 24: Cartaz Show C´alma

Figura nº 25: Cartaz show Cátia de França

Figura nº26: Show Ojú Òrun

Figura nº 27: Encontro com os violeiros paraibanos

Figura nº 28: Renato Bandeira

Figura nº 29: Violeiros pernambucanos

Figura nº 30: CD Convertido

Figura nº 31: CD Mensageiro

Figura nº 32: Ensaio da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco

Figura nº 33: Alunos de Adelmo Arcoverde

Figura nº 34: Aula do aluno Roberto Cabral

Figura nº 35: Grupo Martelo de Aço

Figura nº 36: Hugo Linns

Figura nº 37: Capa álbum Fita Branca (Hugo Linns)

Figura nº 38: Álbum Vermelhas Nuvens (Hugo Linns)

Figura nº 39: Hugo Linns (Projeto Rumos)

Figura nº 40: Capa do álbum (Azul)

Figura nº 41: Capa do CD O vento ao longe

Figura nº 42: Álbum Sonoras (2011)

Figura nº 43: Canções para quando não estivermos aqui (Capa CD)

Figura nº 44: Cartaz da Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas

Figura nº 45: Mote sextilha

Figura nº 46: As violas dos sujeitos da pesquisa

Figura nº 47: Viola harpa

Figura nº 48: A palheta de Pedro Osmar

Figura nº 49: Escala modal (mixolídio)

Figura nº 50: Escalas Árabe e Cigana (Maior e Menor)

Figura nº 51: Escala Nordestina

Figura nº 52: Escala duetada em terças

Figura nº 53: Nota pedal (repente)

Figura nº 54: Nota pedal (baião)

Lista de Tabelas

Tabela nº 01: (Revisão de Literatura 1)

Tabela nº 02: (Revisão de Literatura 2)

Tabela nº 03: (Revisão de Literatura 3)

Tabela nº 04: Quadro de afinações mais usadas pelos violeiros do Levantamento

Tabela nº 05: Festivais (etapa exploratória)

Tabela nº 06: Projetos (etapa exploratória)

Tabela nº 07: Prêmios, concursos e troféus (etapa exploratória)

Tabela nº 08: Lista de músicas CD Ser(tão) Saudade

Tabela nº 09: Lista de artefatos de música instrumental dos sujeitos

SUMÁRIO

Introdução:.....	17
1 Um <i>teaser científico</i> das transformações ocorridas no campo das Violas Brasileiras de Dez Cordas: revisão de literatura e breves apontamentos históricos.....	27
2 Um panorama da Música Instrumental de Viola na atualidade.....	47
2.1 Caminhos metodológicos, organização dos dados, critérios e limites da mostra.....	49
2.2 Focalizando os dados produzidos: <i>survey</i> das regiões brasileiras, as violeiras e as orquestras de viola.....	56
2.3 As violas e suas afinações.....	60
2.4 A labuta dos violeiros e violeiras da mostra.....	63
2.5 Gêneros, estilos, ritmos e linguagens musicais.....	68
2.6 Formações instrumentais, espaços físicos e virtuais das apresentações	76
2.7 A música instrumental de viola nos Festivais, Circuitos, Concursos e Prêmios.....	79
2.8 Música instrumental? (Etapa exploratória).....	83
3 Para cada viola um violeiro: 05 artistas das capitais nordestinas Recife/PE e João Pessoa/PB.....	91
3.1 Violeiros Paraibanos.....	92
3.1.1 Pedro Osmar.....	93
3.1.2 Salvador di Alcântara.....	115
3.1.3 Cristiano Oliveira.....	130
3.1.4 Pedro Osmar, Salvador di Alcântara e Cristiano Oliveira: o encontro com os três violeiros paraibanos na <i>Casa de Cultura Livre Olhos d'água</i>	143
3.1.5 Interlúdio: de João Pessoa/PB a Recife/PE.....	145
3.2 Violeiros pernambucanos.....	148
3.2.1 Adelmo Arcoverde.....	148
3.2.2 Hugo Linns.....	168
3.3 Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas.....	188

4 “No fio da espada”: uma análise etnomusicológica das características da música instrumental de violas no Nordeste.....	193
4.1 Música instrumental de viola? (Etapa etnográfica).....	195
4.2 “A viola chega até você! Você não vai até a viola”: elementos contextuais e as influências musicais.....	203
4.2.1 “Tudo do Nordeste vem do coco”?.....	209
4.2.2 “Viola Mundira”: da música indiana ao <i>blues</i> , <i>jazz</i> , <i>rock</i> progressivo e <i>world music</i>	225
4.3 Outras características: as mentalidades improvisativas, experimentais e modais.....	235
4.3.1 Os sons que naturalmente descem rio abaixo: as violas e as afinações.....	237
4.3.2 “A repetição é judaica, ok? O modalismo não é judaico, o modalismo é árabe e oriental”.....	248
4.3.3 A experimentação musical como elemento perfurante.....	255
4.3.4 A improvisação como elemento cortante: o “fio da espada”.....	263
5 – Considerações Finais.....	270
Referências.....	277

Introdução

Figura nº 01: *Yellow-red-blue*



Pintura de Kandinsky em 1925

Já parou alguma vez para ouvir os sons das cores e formas do quadro *Yellow-red-blue*¹ de Kandinsky?² Por acaso já chegou a imaginar uma bela paisagem com campos floridos ao ouvir a *Primavera* de Vivaldi? A magia das artes abstratas está exatamente na possibilidade de existir ou não, delegando a quem com elas interagem uma parcela de sua criação. Nessa onda de abstrações e sons é que convidamos você, leitor e leitora, a nos acompanhar em um mergulho nas músicas instrumentais, para e com violas de dez cordas, produzidas em duas capitais do Nordeste brasileiro, Recife/PE e João Pessoa/PB. Três violeiros paraibanos (*Cristiano Oliveira, Pedro Osmar e Salvador di Alcântara*) e dois pernambucanos (*Adelmo Arcoverde e Hugo Linns*) são os sujeitos de nosso trabalho etnográfico.

Partimos da ideia de que o fenômeno sonoro observado está arraigado de diversas influências musicais provenientes das manifestações populares que constituem e identificam as culturas do Nordeste brasileiro. As matrizes coloniais europeias, possivelmente, também deixaram evidentes suas marcas. Já são mais de cinco séculos de complexos processos migratórios que, na atualidade, se potencializam face ao desenfreado processo de comunicação global. Nesse contexto dinâmico de interações humanas é que percebemos que as culturas estão em constantes processos de transformação e os movimentos de conservação/preservação culturais estão acontecendo concomitantemente aos de renovação/inovação.

Os violeiros e violeiras do Nordeste que, até meados do século XX, estiveram quase que estritamente inseridos no contexto das cantorias de repentistas, também, se deslocaram e

¹ Quer ouvir os sons das cores? Com Vassily Kandinsky. 01 reportagem. Publicado por Citaliarestauro. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/vassily-kandinsky-o-som-das-cores/> Acesso em: 28 mar. 2022.

² Projeto *Sounds Like Kandinsky* da Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/project/kandinsky> Acesso em 28 mar. 2022.

migraram para a diversidade de gêneros e estilos musicais que foram surgindo nos grandes centros urbanos. Cabe aqui a ressalva e relativização, uma vez que temos conhecimento da presença das violas de dez cordas em outras manifestações populares do Nordeste, bem como, no carimbó, no samba-chula do recôncavo baiano e no cavalo-marinho. Nesse sentido é que trabalhamos com a hipótese de que as músicas instrumentais de violas nordestinas guardam traços de suas tradições, mas, também, já apresentam seus elementos de renovação e inovações musicais. Citamos aqui Hobsbawm (1984) e suas perspectivas epistemológicas acerca das noções de “tradição” e “costumes”:

A tradição neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do costume, vigente nas ditas sociedades tradicionais. O objetivo e a característica das tradições, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O costume, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente (HOBBSAWM, 1984, p.10).

Antes da realização da presente pesquisa, quando ouvia falar em viola nordestina a imagem primeira era a dos repentistas e cantadores, tamanha a representatividade da tradição do repente. Essa tradição se mantém viva, inclusive nos centros urbanos da atualidade, entretanto, também passaram por transformações, fruto da convivência e diálogos com a vida e com o mundo contemporâneo. Atualmente algumas violas dos repentistas já são eletrificadas para apresentações em espaços públicos maiores e os motes já expressam a realidade e o contexto social do momento. Entretanto, ainda guardam as estruturas dos estilos das cantorias (Sextilha, Galope à Beira-Mar, Martelo Agalopado, Mote decassílabo, Quadrão à Beira-Mar, etc), a improvisação dos versos, as rimas, os melismas dos aboiadores e o baião de viola como elementos de preservação e manutenção da cultura tradicional. Esse conjunto de transformações e de elementos que preservam a cultura dos repentistas pode ser compreendido como um processo de renovação da cultura tradicional, no sentido de que renovar seria a ação de fazer com que algo fique como novo ou a transformação em novo.

Simultaneamente a tais processos de renovação acontecem também os de inovação, no sentido de que inovar seria o ato de criar coisas novas, novidades. Cabe aqui ressaltar minha condição de violeiro, uma vez que a mesma interfere diretamente no olhar da pesquisa. Tenho experiências na área há aproximadamente vinte anos e fui percebendo, ao longo de minha jornada de violeiro, consideráveis mudanças nesse cenário musical, sendo que me chamaram a atenção as ocorridas na seara da música instrumental para violas brasileiras de dez cordas,

onde algumas inovações foram mais perceptíveis para mim, como por exemplo, suas inserções em gêneros e estilos musicais distintos de suas origens culturais (*jazz, rock, world music*, etc). Em que pese as transformações também acontecerem nas práticas dos repentistas, escolhi delimitar o objeto da pesquisa e focalizar somente as práticas de música instrumental.

Aproveitando o ensejo em que comentei sobre minha condição de violeiro-pesquisador, vale frisar também que sou do sudeste, de Minas Gerais, e que antes da pesquisa muito pouco sabia do universo dos cantadores repentistas. Salvo engano, se não me falha a memória, a primeira vez que tive a oportunidade de assistir-lhes de perto foi no Teatro Santa Isabel em janeiro de 2018, tão logo eu havia me mudado para Recife/PE. Nessa apresentação percebi o papel das violas de dez cordas, principalmente, como um instrumento acompanhador. O virtuosismo dos repentistas estava ligado à arte da improvisação dos versos, sendo que as violas ocupavam um papel importante em sua função, todavia, secundário. Esse evento especificamente foi decisivo na delimitação do objeto desta investigação etnomusicológica, que, conforme já foi comentado, está focado nas práticas de música instrumental.

Inicialmente pensei na música instrumental no senso comum, como aquele tipo de música que não se vale das palavras. No decorrer da pesquisa é que borbulharam os questionamentos, o que me levou a perceber o quão difícil é conceituar o que tão corriqueiramente denominamos de *Música Instrumental*. Outros elementos foram complexificando a temática, como, por exemplo, a relação com a voz humana nas práticas de música instrumental. Em determinado momento das reflexões busquei contrapor a música instrumental às canções, foi quando me deparei com distintos pensamentos, desde a ideia de que canção se trata de uma forma musical até a perspectiva de que seria um tipo de música que estaria vinculada ao texto literário. Essas e outras questões serão abordadas durante o presente texto, mas por ora, música instrumental seria aquele tipo de coisa que sabemos o que é, porém, não é simples explicar.

Pesquisar a música instrumental de viola no Nordeste foi uma aventura desbravadora, pois não conhecia os músicos das duas capitais nordestinas que estavam ligados a essas práticas musicais. Todas as minhas referências de violeiros que tinham trabalhos com música instrumental estavam no sudeste e centro-oeste do país. O primeiro violeiro dedicado à música instrumental a que tive acesso foi Almir Sater, através de sua música *Luzeiro*³ que fazia a abertura do programa Globo Rural da TV Globo. Na telenovela Pantanal que foi ao ar

³ *Luzeiro* (Almir Sater). 01 áudio (05'26''). Publicado por Gustavo B.L. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9XioQi-nyFU> Acesso em: 21 jul. 2021.

pela Rede Manchete no ano de 1990, o violeiro Almir Sater foi um dos atores protagonistas, o que me marcou muito e despertou o interesse pela viola. Outra obra instrumental de viola que também marcou minha escuta prévia à aquisição de minha primeira viola foi o *LP Em solos de Viola Caipira* (1979)⁴ do violeiro do norte de Minas, Tião Carreiro. Os ponteados de Tião Carreiro nas introduções de suas modas e pagodes-de-viola sempre me impressionaram e aguçaram minha curiosidade, até que, tardiamente, aos vinte anos de idade, adquiri minha primeira viola de dez cordas, uma Giannini (Série Estudo). Daí em diante é que fui mergulhando cada vez mais nas maravilhas e encantos das diversas constelações culturais que abraçam as violas brasileiras de dez cordas.

Não saberia precisar quando tive meus primeiros contatos com alguma música instrumental de viola do Nordeste, mas sei que o primeiro violeiro que ouvi foi o recifense Heraldo do Monte com o *Quarteto Novo*⁵. Na época estava buscando conhecer melhor a obra de Hermeto Pascoal e acabei me deparando com Heraldo. Algum tempo depois é que fui conhecer o *Quinteto Armorial*⁶, sendo que a viola foi tocada pelo violeiro potiguar José Antônio Madureira. Durante minha pesquisa de mestrado adquiri o livro de Taubkin (2008), ocasião que ouvi falar pela primeira vez no violeiro de Serra Talhada/PE, Adelmo Arcoverde, o professor do Conservatório Pernambucano de Música, porém, não me recordo se na época cheguei a ouvir suas músicas. No que toca ao Estado da Paraíba, antes da realização da pesquisa, também não tinha nenhuma referência de violeiros que centralizavam suas obras na música instrumental.

Fato é que estamos lidando com um fenômeno sonoro relativamente novo, cujos registros fonográficos não ultrapassam meio século. Cabe fazer a ressalva de que não estamos dizendo que a música instrumental de violas no país trata-se de um fenômeno recente, uma vez que temos conhecimento de que sempre fizeram parte das práticas dos violeiros nos quatro cantos de nossas terras continentais. O nicho específico que escolhemos observar é que se trata de um fenômeno sonoro relativamente novo, qual seja, a de música instrumental para violas brasileiras de dez cordas realizada nos centros urbanos nas últimas décadas, que deslocaram as violas de um lugar “rudimentar” para as salas de concerto e que as inseriram em gêneros e estilos musicais distintos de suas origens culturais.

⁴ Tião Carreiro: *LP Em solos de Viola Caipira* (1974). 01 áudio (32'). Publicado por Marcelo Bissi 84. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yhpKdjIZdpl&t=19s> Acesso em: 21 jul. 2021.

⁵ *Quarteto Novo* (1967). Heraldo do Monte na viola. 01 álbum com 08 faixas. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5Q3A14v6SefpTHQVXw2B3X> Acesso em: 21 jul. 2021.

⁶ *Quinteto Armorial*: Do Romance ao Galope Nordestino (1974). Antônio Madureira na viola. 01 áudio (42'41'). Publicado por Pinalves, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wDC2TJRpf_0 Acesso em: 21 jul. 2021.

Nessa perspectiva é que formulamos nossa questão de pesquisa: **- o que caracteriza as músicas instrumentais com e para violas nordestinas de dez cordas produzidas pelos sujeitos da pesquisa, tendo como foco a prática musical dos violeiros observados de forma participante nas capitais Recife/PE e João Pessoa/PB?**

Foram quatro anos de pesquisa, sendo que o trabalho de campo teve início no segundo semestre de 2018, ou seja, simultaneamente ao início da investigação. Tendo em vista minhas experiências acadêmicas com pesquisas etnográficas, decidi aplicar as mesmas ferramentas metodológicas no presente trabalho, sendo que a *observação participante* foi a espinha dorsal dos caminhos percorridos. Como forma de preparar para o mergulho etnográfico realizamos uma etapa exploratória sobre as práticas de música instrumental de violas no país, uma vez que o fenômeno sonoro observado é relativamente novo e que os dados produzidos nessa etapa são parâmetros dialógicos para o que foi encontrado na etapa etnográfica.

A etapa exploratória foi realizada a partir de uma perspectiva netnográfica, no sentido de que as buscas realizadas foram integralmente virtuais. Os dados coletados partiram das publicações e divulgação dos trabalhos dos violeiros e violeiras em diferentes plataformas virtuais (*youtube, facebook, instagram, spotify, deezer, soundcloud, blogs, sites* oficiais, etc). Foram arrolados 184 violeiros e violeiras de 17 unidades federativas brasileiras, sendo que os dados foram organizados em uma planilha com *hiperlinks* para que os usuários pudessem ouvir as músicas e ver os vídeos publicados por cada músico. Os dados produzidos nessa etapa exploratória são de natureza quantitativa e qualitativa, sendo que nos auxiliaram a contextualizar, delimitar e compreender o nosso objeto de pesquisa.

Logo que iniciei o trabalho de campo alguns nomes de violeiros e violeiras foram sugeridos pelos professores e colegas pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB. Aos poucos fui estabelecendo contato com os mesmos e em poucos meses foi possível eleger quais seriam os nossos colaboradores: - *Cristiano Oliveira, Pedro Osmar e Salvador di Alcântara* (João Pessoa/PB); - e *Adelmo Arcoverde, Hugo Linns* (Recife/PE). O convívio direto com os cinco violeiros-sujeitos aconteceu durante um ano e meio, ou seja, no segundo semestre de 2018 e no ano de 2019. Com o início da pandemia Covid-19 em 2020 nossos contatos passaram a ser estritamente virtuais ou através de chamadas telefônicas.

Vale ressaltar que a condição dos violeiros-sujeitos da pesquisa de serem artistas profissionais, dotados de saberes/conhecimentos musicais diversos, com larga produção cultural e em plena atividade artística, nos conduziu a caminhos metodológicos em que as vozes dos sujeitos efetivamente fossem as fontes primárias na produção dos dados. O procedimento metodológico a que estamos nos referindo é a *autoscopia*.

A autoscopia é um procedimento de coleta de dados referido por Linard (1980) como “confrontação de si na tela” (p.07): o sujeito tem seu comportamento videogravado em um determinado ambiente e, posteriormente, é colocado em uma situação para observar esse material gravado, editado ou não, para que emita comentários sobre o mesmo, por solicitação do pesquisador e em função dos objetivos da pesquisa (LEITE; COLOMBO, 2006, p.118).

O termo pode assumir diferentes possibilidades de significação, dentre elas: - exame de si mesmo; - processo de avaliação de comportamentos a partir da gravação em vídeo de sessões de dinâmicas em grupo; - técnica que proporciona uma visão interna por meio da hipnose. Enfim, trata-se de um conceito cujo significante é flutuante. Na presente pesquisa a *autoscopia* pode ser percebida como um procedimento de construção dos dados. Grosso modo, foram aqueles momentos da observação em que fizemos registros por meio de gravações de vídeo e/ou áudio dos sujeitos, analisando, descrevendo e interpretando suas próprias trajetórias musicais, seus artefatos culturais, enfim, o dado que estivesse sendo focalizado no momento.

A *autoscopia* pôde ser vista também como um aprimoramento na qualidade da pesquisa qualitativa, uma vez que possibilitou aos sujeitos um papel marcadamente ativo no processo de produção dos dados. Nestes momentos os violeiros também trouxeram novas informações, comentários complementares, deram explicações, apontaram os limites de publicação dos dados e teceram as cabíveis erratas. Nesse sentido é que propus realizar uma *escuta etnográfica* do fenômeno sonoro observado.

Quando falo em uma *escuta etnográfica* estou me referindo às ideias de Clifford Geertz ao comentar que praticar etnografia não é somente estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos ou manter um diário, pois “o que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa” (GEERTZ, 1989, p.15). Uma descrição densa que intencionou ser construída a partir da interpretação das culturas dos sujeitos pesquisados, levando sempre em conta os sentidos construídos pelos mesmos.

Quanto ao trabalho de campo etnográfico, se comparado aos procedimentos de outras ciências sociais, pode ser caracterizado por uma sistematicidade mais flexível. No entanto, esta suposta carência exhibe uma lógica própria que adquiriu identidade como técnica de obtenção de informação: a *observação participante* (GUBER, 2011, p.52 – tradução livre). Esta técnica consiste principalmente em duas atividades: observar sistemática e controladamente tudo o que acontece em seu entorno e participar de uma ou várias atividades realizadas. Participar no sentido de se desempenhar como fazem os sujeitos investigados, de

aprender a realizar certas atividades e a comportar-se como um membro da investigação. No capítulo 3 buscarei demonstrar como se deu na prática as atividades de observar e de participar, sendo que de antemão posso adiantar que com cada violeiro-sujeito houve diferentes níveis de observação e participação.

No que tange à observação aconteceu de forma semelhante com os cinco violeiros, entretanto, quanto à participação foram experiências distintas, uma vez que com alguns cheguei a dividir o palco em apresentações públicas, com outros assumi o papel de violeiro aprendiz, e ainda, fiz a mediação em eventos acadêmicos em que os violeiros eram os convidados. Por meio da *observação participante* é que procurei compreender as práticas de música instrumental dos violeiros pesquisados, seja em seus ensaios, nas apresentações públicas, nas gravações em estúdios, nas entrevistas ou nas conversas informais do convívio cotidiano. Conforme comentado anteriormente, foram diferentes níveis de participação e observação, levando em consideração a disponibilidade e abertura que me foram dadas por cada um deles.

Outra ferramenta metodológica que se mostrou de grande valia na investigação e que nos auxiliou na busca pelos sentidos construídos pelos sujeitos da pesquisa foi a *entrevista recorrente*, sendo que o citado procedimento “pode ser caracterizado como um processo interativo entre pesquisador e sujeito, que propicia a construção do conhecimento sobre um tema de maneira partilhada e planejada” (SIMÃO, 1982, p. 37). Nesse sentido, tanto eu (pesquisador) quanto os violeiros observados fomos atores no processo de construção dos dados, uma vez que eu pretendia conhecer o fenômeno sonoro, porém, quem detinha as experiências e conhecimentos sobre o mesmo eram os violeiros.

Durante o trabalho de campo foram surgindo possibilidades interativas com os sujeitos da pesquisa que nos conduziram aos citados instrumentos metodológicos. Considerando a condição de músicos profissionais dos sujeitos da pesquisa as *autoscopias* e *entrevistas recorrentes* muitas vezes se debruçaram sobre suas próprias obras musicais, arranjos, trabalhos acadêmicos, apresentações, processos composicionais, suas turnês e demais artefatos culturais advindos de suas carreiras profissionais como músicos, bem como, Cd’s, Dvd’s, livros, documentários, poemas e métodos.

Além da *autoscopia*, da *observação participante* e das *entrevistas recorrentes*, me vali de outra técnica de extrema importância e que está associada às investigações etnográficas, a da escrita do *diário de campo*. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p.150), “depois de cada observação, entrevista, ou qualquer outra sessão de investigação, é típico que o investigador escreva, de preferência num processador de texto ou computador, o que aconteceu”, buscando

descrever as pessoas, objetos, lugares, acontecimentos, atividades, conversas, e também, registrando ideias, estratégias, reflexões e palpites. O *diário de campo* foi um espaço fundamental para arranjar o encadeamento de minhas ações futuras em campo, para avaliar as imperfeições ocorridas no dia a dia do trabalho de campo, e também, para apontar as dúvidas conceituais e questionar determinados procedimentos éticos. Foi ainda um espaço de avaliação de minha própria conduta em campo, dos deslizes e acertos junto aos violeiros pesquisados, numa constante vigilância epistemológica.

Das *autoscopias, observações participantes e entrevistas* realizadas, sempre que possível, procurei fazer *gravações em vídeo e/ou áudio*, como formas de registro do trabalho de campo. Optei, nos encontros iniciais, por não fazer qualquer tipo de registro sonoro ou de imagens, uma vez que procurei estabelecer uma relação de confiança em que eu pudesse esclarecer os objetivos da pesquisa e também para que os violeiros me reconhecessem enquanto par, ou seja, um colega violeiro. Aos poucos é que fui solicitando a realização dos registros até que os aparelhos de gravação não fossem um empecilho na fluidez do encontro.

Os vídeos e áudios possibilitaram observar e (re)observar os eventos no momento de sua ocorrência. Além disso, também serviram “como contraponto quando da comparação com as anotações de campo” (PINK *apud* MATTOS, 2011, p.33). As *fotografias* também foram utilizadas como forma de registro do que foi observado e vivido junto aos violeiros. Para Bogdan e Biklen (1994), as *fotografias* estão intimamente ligadas à investigação qualitativa, “dão-nos fortes dados descritivos, são muitas vezes utilizadas para compreender o subjetivo e são frequentemente analisadas indutivamente” (p.183). Desse modo, as fotografias não se constituíram apenas como ilustrações do texto, mas foram também complementos textuais que nos auxiliaram na construção dos dados.

Conforme comentei anteriormente, os violeiros-sujeitos da pesquisa são músicos profissionais e parte de seus artefatos culturais estão publicados na *internet*, bem como entrevistas em programas de rádio e televisão, documentários, videocliques, seus álbuns, obras musicais e matérias publicadas em jornais. Por isso, foi necessário realizar buscas constantes em diversas plataformas digitais sobre a vida e obra de cada violeiro, muitas vezes com a indicação dos mesmos durante as entrevistas e outras tantas por conta própria. Lidei com um número imenso de informações e dados, uma vez que a somatória dos artefatos culturais disponíveis virtualmente de cada violeiro observado com os dados que foram produzidos nas entrevistas e autoscopias resultaram em materiais suficientes para muitas reflexões acadêmicas.

Procurei criar pontes entre o texto e os sons, ou seja, as músicas instrumentais de cada violeiro observado ou citado, sendo que o meio encontrado foi a citação dos *hyperlinks* nas notas de rodapé. Entendemos que nessa pesquisa todo tipo de reflexão, descrição ou interpretação deva acompanhar a fonte primária de nossas intenções, a Música. O conjunto de palavras que formam o presente texto só faz sentido se integrado aos sons, sonoridades, linguagens e texturas musicais criadas pelos violeiros que compartilharam conosco suas artes, motivo pelo qual sugerimos que a leitura seja acompanhada da audição das músicas arroladas no texto.

Como forma de organizar nossas ideias, o texto foi estruturado em quatro capítulos, sendo o primeiro uma breve contextualização histórica a partir dos movimentos de ruralização, enraizamento e reurbanização das violas de dez cordas após o período colonial até os dias atuais. Intitulamos o primeiro capítulo de *teaser científico*, uma vez que com ele objetivamos atrair o leitor e também construir uma prévia do conteúdo abordado nos capítulos seguintes. Apresentaremos nesse primeiro capítulo, para além de nosso referencial metodológico, uma revisão de literatura que foi pensada por tópicos: - Viola nordestina; - Transformações nos cenários das violas; - e Música instrumental de viola. Baseados no cenário epistemológico no entorno da música instrumental de viola nordestina e no fato de que o fenômeno sonoro observado é recente, justificamos nesse capítulo a realização de uma pesquisa exploratória que foi vivenciada como uma etapa do processo investigativo e que foi tratada no capítulo 2.

No segundo capítulo, trataremos da etapa exploratória, oportunidade em que o leitor terá acesso a uma planilha com os 184 violeiros e violeiras da mostra, através de um *link* ou do *QR Code*. Serão apresentados dados de natureza quantitativa e qualitativa, os caminhos metodológicos percorridos, bem como, os critérios e limites de nosso levantamento. As 17 unidades federativas brasileiras representadas darão um panorama da diversidade das práticas instrumentais às violas de dez cordas na atualidade. Os dados produzidos nesta etapa também nos auxiliaram na delimitação e compreensão de nosso objeto de pesquisa, uma vez que geraram parâmetros dialógicos para o que foi construído na etapa etnográfica, que será tratada no capítulo 3.

A pesquisa etnográfica, aqui tratada como uma segunda etapa, foi abordada no capítulo 3, sendo que os cinco violeiros que foram os sujeitos da investigação serão apresentados individualmente na respectiva sequência: - *Pedro Osmar (item 3.1.1)*, *Salvador di Alcântara (item 3.1.2)*, *Cristiano Oliveira (item 3.1.3)*, *Adelmo Arcoverde (item 3.2.1)*, e *Hugo Linns (item 3.2.2)*. No item 3.1.4 trataremos do encontro que foi realizado com os três

violeiros-sujeitos paraibanos, que aconteceu na *Casa de Cultura Livre Olhos D'água* em João Pessoa/PB, no ano de 2019. Nesse capítulo 3, os dados provenientes das entrevistas recorrentes e das autoscópias, irão compor o texto, bem como comentaremos sobre o contato inicial que cada músico teve com o instrumento, sua discografia, trabalhos principais, imagens de seus álbuns e informações sobre suas vidas e artefatos culturais produzidos. Percorreremos o trabalho de campo realizado e ao final do capítulo comentaremos sobre a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* (item 3.3), evento que contou com a participação de boa parte dos sujeitos da pesquisa.

No capítulo 4, o último do trabalho, buscaremos responder à nossa questão de pesquisa, oportunidade em que serão apresentadas as principais características percebidas nas músicas instrumentais dos cinco violeiros observados de forma participante. Retomaremos as problematizações acerca da concepção de *Música Instrumental*, sendo que a essa altura do texto os questionamentos serão trazidos a partir de suas próprias músicas e de suas falas. As análises se debruçarão principalmente nas músicas instrumentais dos violeiros, contudo, agregaremos elementos contextuais que também nos auxiliaram na caracterização de suas obras. Nas análises também focalizaremos as violas e as afinações utilizadas pelos sujeitos da pesquisa. Por fim, analisaremos três “mentalidades” percebidas nas práticas musicais dos cinco violeiros: - a modal, a experimental e a improvisativa.

1 Um *teaser científico* das transformações ocorridas no campo das Violas Brasileiras de Dez Cordas: revisão de literatura e breves apontamentos históricos

*O encordoamento das violas era feito, originalmente,
com cordas de tripa de animais.
A primeira notícia que temos do uso
de encordoamento de arame data
do final do século XVIII
(CORRÊA, 2000, pág. 41)*

No decorrer de mais de cinco séculos de suas inserções pelos processos de colonização, as violas sofreram diversas transformações e adaptações, sendo que suas utilizações nas múltiplas manifestações culturais brasileiras foram modelando suas afinações, morfologias, técnicas, características idiomáticas, formas de transmissão de repertório, de composição, dentre outros aspectos inerentes à fabricação, aprendizagem e utilização desse instrumento musical. A cultura dos povos originários teve papel importantíssimo em ditar os rumos musicais que estavam sendo trazidos pelos colonizadores que vinham de muitos lugares e que pertenciam a diferentes etnias. A rica diversidade das culturas africanas também compôs esse cenário de recorrentes transformações e mesclas musicais. Entretanto, vale lembrar que nos três primeiros séculos de colonização as violas foram os principais instrumentos acompanhadores de cantantes e, diga-se de passagem, que ocuparam inicialmente os centros urbanos.

[...] inúmeras manifestações que consideramos tipicamente rurais desde seu surgimento tiveram sua origem nos centros urbanos da colônia, como é o caso da Dança de São Gonçalo, da Folia de Reis e da Folia do Divino, que sempre fizeram acompanhar da viola (VILELA, 2015, p.42).

Aos poucos é que as violas sofreram um processo de ruralização que, grosso modo, podemos atribuir principalmente à dispersão dos colonizadores, como, por exemplo, os bandeirantes na região denominada *Paulistânia*:

Entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região que coincide com as áreas de acomodação do que chamamos de cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná. [...] Viajantes do século XVIII e XIX relataram a musicalidade dos tropeiros que nas horas do rancho improvisavam versos ao som da viola. Aos poucos a viola foi tornando-se porta-voz desse povo do interior do Sudeste e Centro-Oeste brasileiro” (VILELA, 2015, p.42).

No Nordeste brasileiro há indícios de que tivemos colonizadores oriundos de culturas diferentes dos da Paulistânia. Luis Soler (1995) comenta que nos meios culturais da

atualidade há uma vontade de se destacar as manifestações brasileiras autênticas e que a cúpula de literários-musicais nordestina vem sinalizando as práticas dos violeiros e cantadores repentistas como tal, todavia, evitam enquadrar o fenômeno sonoro no vasto panorama de países em que tais práticas musicais se dão de forma idêntica em suas características essenciais.

[...] panorama que, estendendo-se por nações e séculos permitir-nos-ia enxergar, no horizonte, uma fronteira comum: a dos árabes, no Ocidente europeu-medieval, com a maravilhosa floração da sabedoria e da arte que eles implantaram e desenvolveram durante 800 anos na Península Ibérica e na Sicília e que as primeiras levadas de colonizadores espanhóis e portugueses, impregnados ainda da rica cultura dos povos recém-banidos da Península, foram expandir pela América do Sul, dando lugar, por certo, a um contrasenso que ainda hoje confunde muitos estudiosos: o de que relevantes vivências de cultura árabe possam ser encontradas numa terra onde os árabes não constam entre os imigrantes que a povoaram (SOLER, 1995, p.16-17).

Outro elemento que pode ter influenciado no processo de ruralização são as *romanizações* da Igreja Católica que coibiram determinadas manifestações culturais percebidas à época como profanas e indesejáveis. “Chama-se de romanização as decisões acertadas em concílios no Vaticano, onde, em muitas das vezes, tentava-se resgatar as formas puras de um catolicismo” (VILELA, 2015, p.44). Enfim, o citado processo de ruralização das violas brasileiras de dez cordas ainda carece de pesquisas na área, contudo, os argumentos apresentados acima são as conjecturas mais prudentes encontradas até o momento. Pensamos que cada região brasileira deva ter suas especificidades neste processo, porém, como não é o foco da mencionada pesquisa de doutorado investigá-lo, restringiremos a explicação aos mencionados elementos, quais sejam, à diáspora dos colonizadores (ex. bandeirantes na paulistânia e os árabes no Nordeste) e às romanizações.

Fato é que nas zonas rurais as violas se enraizaram em diversas manifestações culturais brasileiras, vindo a assumir distintos papéis, ora com protagonismo, outrora como elemento constitutivo. Somente a título de exemplo podemos citar a Folia de Reis, o Catira, o Cururu, o Fandango, as Danças de São Gonçalo, a Folia do Divino e o Repente. Por este motivo é que Brasil afora as violas podem ser reconhecidas como “viola de dez cordas, viola de pinho, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla” (CORRÊA, 2000, p.29), viola caipira, viola dinâmica, dentre outras adjetivações.

Na segunda metade do século XX nossa sociedade passou por um fenômeno sociológico que foi chamado de êxodo rural, oportunidade em que um elevado número de pessoas que viviam nas zonas rurais migraram para os centros urbanos de grande e médio porte em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Neste processo migratório os

violeiros levaram consigo suas violas e acabaram por reinventar as práticas e manifestações culturais até então constituídas no campo por seus antepassados.

O êxodo rural ocorrido nas décadas de 1960 a 1980, no Brasil, provocou um significativo deslocamento dessa prática, que saiu de uma localização predominantemente rural para uma localização que hoje já se pode [perceber] majoritariamente urbana (PESSOA *apud* DIAS, 2012, p.48).

É importante salientar que essa retrospectiva rápida do processo de ruralização e de retorno da viola de dez cordas aos centros urbanos é meramente uma abordagem inicial para definir nosso delineamento espaço-temporal de pesquisa, que intencionou investigar determinadas práticas à viola na cena musical urbana da atualidade. Vale ressaltar também que os marcos históricos apontados são meramente ilustrativos e que temos ciência da complexidade dos mencionados processos de ruralização, enraizamento e de reurbanização nos quais as violas estiveram envolvidas. obsta comentar, ainda, que tais processos não são excludentes, ou seja, as práticas musicais urbanas e rurais foram e ainda são concomitantes, contudo, os comentários tecidos nesta introdução foram construídos com o objetivo de compreendermos, ainda que minimamente, como a dinâmica das práticas musicais à viola de dez cordas é intensa e como está relacionada às transformações dos contextos culturais em que estão inseridas. Nesta perspectiva é que pensamos em etnopaisagens musicais no campo das violas de dez cordas, uma vez que pode haver simultaneidade de suas práticas, seja em uma mesma delimitação espacial ou temporal.

Como os grupos migram, refazem em novos locais, reconstroem, a sua história e reconfiguram os seus projectos étnicos, o *etno* de etnografia assume um carácter esquivo, não localizado, a que as práticas descritivas da antropologia terão que responder. As paisagens da identidade de grupo - as etnopaisagens – de todo o mundo já não são objectos antropológicos familiares, na medida em que os grupos já não são rigorosamente territorializados, delimitados espacialmente, historicamente assumidos ou culturalmente homogêneos (APPADURAI, 2004, p.71-72).

As etnopaisagens musicais tendem a se diversificar ainda mais nos grandes centros urbanos e metrópoles, tendo em vista o cenário cosmopolita influenciado pela modernidade, globalização e diáspora de grupos culturalmente distintos. Estudos nas áreas de Comunicação e Cultura apontam para o fato de que a urbanização está ligada diretamente à migração, como é o caso dos violeiros junto ao êxodo rural.

Inevitavelmente, o tema da migração não pode ser desvinculado da questão da urbanização e do crescimento das cidades como centro das decisões políticas, econômicas e como palco das mudanças culturais na sociedade. Migração e urbanização se articulam para arregimentar a discussão sobre pertencimento, tendo a

cidade como o lugar onde se opera essa negociação (ZANFORLIN, 2011, p.59 – *grifo nosso*).

Conforme sublinhado da citação acima, os espaços urbanos são os locais propícios para as mudanças culturais na sociedade e em se tratando das práticas tradicionais das violas de dez cordas é na cidade que o referido instrumento musical é reinventado, vindo a ser utilizado em gêneros e estilos musicais distintos de suas origens culturais. A título de exemplo, atualmente há músicos utilizando violas de dez cordas em grupos de *rock*, *rap*, *jazz*, *mpb*, música contemporânea e experimental. O mesmo podemos afirmar quanto ao universo “erudito” de música instrumental, seja por meio de composições para viola e orquestra, peças solo, duos, quartetos ou até mesmo nas orquestras exclusivamente de violas, que surgiram a menos de meio século.

As violas sofreram também profundas transformações em seus processos de ensino-aprendizagem que predominantemente se davam através da oralidade e que, na atualidade, já se encontram inseridos em contextos institucionalizados de ensino, bem como em Conservatórios de Música, escolas privadas e até mesmo no ensino superior de Universidades Públicas. Além desse processo de escolarização das violas percebemos mudanças no campo da escrita musical para o instrumento. As produções de métodos, transcrições, estudos e composições grafadas, tanto em ambientes acadêmicos quanto extra-acadêmicos, são notórias nas últimas décadas, ampliando assim os caminhos de aprendizagem do instrumento. Vale citar aqui o trabalho de Dias (2012), que no terceiro capítulo faz uma abordagem sobre os cursos e métodos para viola caipira.

O surgimento de revistas especializadas, programas de rádio, televisão, canais do youtube, *websites* de violeiros e violeiras, blogs, *podcasts* e demais veículos de informação e publicidade virtuais, também corroboram nossas afirmações de que foram intensas as transformações ocorridas nos cenários das violas brasileiras de dez cordas nas últimas décadas. Nessa perspectiva muita tecnologia foi desenvolvida, como por exemplo, os aparatos de gravação musical, produção e divulgação dos artefatos culturais advindos dos processos de registros sonoros. É importante ressaltar que tais mudanças geraram profundas alterações inclusive na função da música tocada pelos violeiros. As ideias de produtos e artefatos culturais focadas em criar e produzir CD’s, DVD’s, livros, shows, *lives*, encontros e festivais, nada têm a ver com as funções que as violas assumiam face às manifestações populares. O simbólico envolvido entre os violeiros e as violas nas Folias de Reis, por exemplo, estava ligado a questões religiosas, festividades, misticismo e crenças envolvidas nessa manifestação cultural. O efêmero existente em tais práticas musicais também deixou de

existir, dando lugar ao registro sonoro, que, por via de consequência, acabou situando o fenômeno sonoro à função de apreciação estética e entretenimento. Nesse sentido da apreciação estética surgiram também os festivais e prêmios especializados em música instrumental de viola, como por exemplo, o festival *A Nova Viola Brasileira*⁷ e o prêmio *Syngenta de Música Instrumental de Viola*⁸.

No tocante ao desenvolvimento tecnológico que envolve as práticas de música instrumental com violas de dez cordas na atualidade há que se mencionar toda a tecnologia de construção de instrumentos de cordas dedilhadas que foi absorvida pelos luthiers de violas. O compartilhamento de saberes entre os construtores de instrumentos foram passados ao longo dos anos e conhecimentos sobre melhorias na projeção sonora, precisão das alturas, fabricação das escalas do braço do instrumento, eletrificação, utilização de tensores, dentre outros aspectos, trouxeram transformações nas violas que encontramos nos dias atuais.

Outro ponto que merece ser ressaltado está ligado à utilização das violas em espaços cada vez mais amplos e para públicos maiores. As violas são instrumentos acústicos capazes de produzir sons a partir da vibração das cordas e da ressonância gerada em sua caixa acústica, ou seja, sem a necessidade de uma captação sonora e amplificação. Entretanto, com a necessidade de projetar seus sons em grandes palcos, salas de concertos, ou ainda, de equilibrar sua intensidade sonora com a de outros instrumentos mais potentes, os tocadores de viola foram buscando aparatos tecnológicos que atendessem a tal demanda. Apesar de não termos encontrado trabalhos acadêmicos que abordassem especificamente esse assunto, temos ciência de que a temática tem sido abordada em encontros e festivais de viola pelo país, como por exemplo, o festival *A Nova Viola Brasileira*⁹ que contou com um Workshop do técnico em áudio, André Cabelo.

É importante citar aqui o trabalho realizado pelo violeiro recifense Rodrigo Caçapa que desenvolveu um modelo de viola intitulado – viola eletrodinâmica¹⁰ – que se espelha nas guitarras elétricas, uma vez que possui o corpo maciço e captação eletromagnética. A viola eletrodinâmica também possui captação piezoelétrica que busca captar a sonoridade do

⁷ Festival *A nova viola brasileira*. 01 reportagem. Publicado pelo Jornal O Tempo. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/festival-a-nova-viola-brasileira-traz-concertos-e-investiga-o-instrumento-1.2337851> Acesso em: 14 abr. 2022.

⁸ *Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola*. 01 álbum com 16 faixas (Spotify). Duração 01'11''. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0QMNBuRLmfcITsxtGJhPB0?c=4> Acesso em: 15 mar. 2022.

⁹ O festival virtual *A Nova Viola Brasileira* aconteceu no ano de 2020 sob a coordenação dos violeiros Fernando Sodré e Letícia Leal. Disponível em: <https://hotmart.com/product/festival-a-nova-viola-brasileira/H25529443L> Acesso em: 14 mar. 2022.

¹⁰ *Violas eletrodinâmicas: demonstração*. 01 vídeo (youtube). Duração 06'17''. Publicado por Caçapa. Disponível em: <https://www.cacapa.mus.br/o-coco-rojao-e-as-violas-eletrodinamicas> Acesso em: 15 mar.2022.

sistema ressonador. As violas eletrodinâmicas são adequadas para atender as necessidades de se tocar em grandes palcos, sem que se produza microfônias e ruídos indesejados, e também, possibilita a utilização de pedais de efeito com melhor qualidade sonora.

Com o surgimento dos instrumentos digitais que são capazes de reproduzir timbres de outros instrumentos, por meio de interfaces com microcomputadores ou através de suas memórias internas, surgiu também o interesse em se construir um banco de dados com os sons das violas de dez cordas. Monnazzi e Faria (2013) apresentaram no 11º Congresso da Sociedade de Engenharia de Áudio um artigo sobre a criação de um banco de sons da viola caipira para sua utilização em aplicações com o protocolo MIDI. “Por meio dos processos de captação, amostragem, edição e organização de nota por nota, tocadas com três diferentes dinâmicas, foi gerada um biblioteca de *samples* desse instrumento...” (MONNAZZI; FARIA, 2013, p.01). Segundo os autores o material sonoro final ainda não foi disponibilizado por se encontrar em fase experimental e que estão buscando realizar novas captações em ambientes com acústica controlada.

A epígrafe do presente capítulo toca em um assunto que também vem sofrendo constantes transformações no universo das violas brasileiras de dez cordas, qual seja, os encordoamentos para o instrumento. “O encordoamento das violas era feito, originalmente, com cordas de tripa de animais. A primeira notícia que temos do uso de encordoamento de arame data do final do século XVIII” (CORRÊA, 2000, pág. 41). De lá pra cá muita tecnologia foi desenvolvida na produção de cordas para as violas, sendo que algumas questões estão envolvidas nessas buscas por melhores produtos, como por exemplo, a durabilidade, o timbre e a manutenção da afinação do instrumento. Atualmente podemos encontrar cordas feitas de aço, bronze, níquel, cobre prateado, bronze e fósforo, dentre outras. Encontra-se também encordoamentos com diferentes tensões (leve, média e pesada), que visam a atender as alturas específicas de cada afinação.

Diante deste quadro de intensas transformações é que fui estimulado a realizar a presente investigação etnomusicológica, que está focada na atualidade, nos processos de manutenção, renovação e inovação culturais envolvidos nas práticas de música instrumental de viola. Caberia aqui frisar que boa parte da história da etnomusicologia como campo

pode ser definida como a observação e a análise de práticas musicais “tradicionais” circunscritas a uma dimensão micro, que temos muitas vezes resumido no conceito vago de “comunidade”, usando métodos etnográficos e musicológicos de pesquisa. Em uma fase mais recente, o estudo da música popular e a aplicação de abordagens comparativas mais amplas, influenciadas pelos estudos culturais e sobre a globalização, têm levado nosso campo a ampliar seu foco e a analisar as dinâmicas interacionais que caracterizam os fluxos culturais contemporâneos numa escala mais

ampla. Com a virada do século, contudo, temos observado no campo mais amplo dos estudos musicais uma visível retomada do interesse numa esfera micro, mas com uma dimensão socioespacial redefinida e elástica, que vai desde o local ao translocal e ao virtual (CAMBRIA, 2017, p. 1 – *grifo nosso*).

A esfera micro na qual nos debruçamos na presente pesquisa são as práticas de música instrumental de viola dos cinco violeiros observados etnograficamente, que atuam nas mencionadas capitais nordestinas, Recife/PE e João Pessoa/PB. Entretanto, nos mesmos termos da citação anterior, em uma perspectiva elástica buscando redefinir as dimensões socioespaciais desta esfera micro, indo do local ao translocal e ao virtual. Conforme já foi dito na introdução, estamos na busca por compreender as características da música instrumental produzida pelos cinco violeiros nordestinos, todavia acrescentamos que há que se levar em conta que os resultados aqui obtidos são significativos no que tange a demonstrar algumas características destas práticas no Nordeste brasileiro, porém, são insuficientes para representar tamanha diversidade e quantidade de músicos que existem, inclusive, nessas capitais.

Trabalhamos desde o início com a hipótese de que havia uma nova geração produzindo música instrumental de viola no Nordeste e que as transformações percebidas ao longo de minha jornada de violeiro e pesquisador possivelmente estariam acontecendo nas localidades escolhidas para a realização dessa pesquisa. Reitero que não conhecia os cinco violeiros e suas respectivas obras musicais antes do início da etnografia que foi vivenciada. Foi o trabalho de campo intencionado nos sentidos construídos pelos sujeitos, somado às análises de seus artefatos culturais, que viabilizaram perceber traços e características marcantes nas obras musicais de cada violeiro.

Na busca por compreender o fenômeno sonoro observado fizemos uma revisão de literatura sobre três aspectos principais: 1) trabalhos sobre violas nordestinas; 2) trabalhos que abordassem as transformações ocorridas no universo das violas de dez cordas nas últimas décadas; 3) trabalhos relacionados especificamente à música instrumental de viola. A seguir apresentarei o material que foi encontrado em nossa revisão de literatura, respectivamente na sequência dos itens 1, 2, 3.

A título de critérios utilizados na revisão bibliográfica nos valem os trabalhos acadêmicos preferencialmente em português, por meio de buscas virtuais em plataformas de pesquisas científicas, bem como: - *Google acadêmico*; - *Scielo (Scientific Electronic Library Online)*; *Academia.edu (Share Research)*; - BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações); - Portal de Periódicos da CAPES (Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior); - Bancos de teses e dissertações de Universidades Públicas brasileiras

(UFPB, UFMG, UFRJ, USP, UFRGS, UFRN, etc); - Anais de Congressos de Associações de pesquisa em música no país – ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música) e ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia); - Revista da Tulha (revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música - Universidade de São Paulo de Ribeirão Preto).

Inicialmente realizei buscas mais genéricas com o intuito de compreender em qual sentido as pesquisas estavam direcionadas, sendo que me vali de termos como: - viola nordestina e viola nordeste. Os resultados dessa revisão inicial foram importantes no sentido de demonstrar as abordagens investigativas no entorno das violas de dez cordas no Nordeste brasileiro. Após a leitura dos textos, que englobam TCC, artigos, dissertações e teses, procurei organizá-los em uma tabela (vide tabela nº 01 a seguir). Os vinte trabalhos constantes na tabela nº 01 estão relacionados às práticas musicais dos repentistas, a denominada cantoria de viola¹¹. Enquanto áreas do conhecimento os citados trabalhos acadêmicos foram produzidos em Programas de Pós-graduação e Congressos de Música, História Social, Letras, Linguística, Sociologia, Antropologia, Mídia, Cultura e Ciências da Informação. Entendemos que os resultados de nossas buscas refletem a marcante representação que a viola possui no Nordeste, ou seja, que os violeiros e violeiras nordestinos estão ligados às práticas dos repentistas. Certamente estão, todavia, não exclusivamente ligados ao repente.

Tabela nº 01: (Revisão de Literatura 1)

Autor(es)	Título do trabalho	1	2	3	4	Ano
AYALA, Maria Ignez Novais	No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina				x	1983
ALMEIDA, Thiago da Silva	A voz feminina na cantoria de repente: aspectos semióticos e discursivos			x		2016
ARAÚJO, João Mauro Barreto	Voz, viola e desafio: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina			x		2010
CARVALHO, Reinaldo Forte	No “desafio da viola” e na “peleja do improviso”: auditório Pedro Bandeira, uma escola de cantadores e poetas populares no nordeste (Juazeiro do Norte – CE, 1972-1985)		x			2007
COSTA, Maria José Ferreira da	A arte do improviso na poética de Geraldo Alves: o sertão ao som da viola			x		2009
DINIZ, Joalisson Jonathan Oliveira	Cantoria de viola em Caicó/RN: uma percepção do estado atual desta arte musico-poética pelos relatos dos cantadores de viola dessa cidade		x			2016
EVANGELISTA, Jucieude de Lucena	Urbanização e profissionalização, aspectos da cantoria de viola nordestina		x			2013
MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis	Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos			x		2004

¹¹ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu, no dia 11 de novembro de 2021, o repente como patrimônio cultural do Brasil. Processo: 01450.000705/213-14. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606/> Acesso em: 31 mar. 2022.

MOTA, Keli Rocha Silva	Cantadores em São Paulo: a poesia como expressão radical de autoafirmação da identidade nordestina	x				2011
NASCIMENTO, Ana Carolina	Cantoria de repentes: prática e reprodução social		x			2016
PEREIRA, Amalle Catarina Ribeiro	A dádiva e as palavras no cantar dos repentistas: etnografia do repente no Piauí			x		2014
ROCHA, José Maria Tenório	Cantoria de viola: expressão de alegria e esperança do povo nordestino		x			1992
SÁ, Paloma Israely Barbosa de	A cantoria de viola como registro de memória e disseminação de informação na região do Cariri: legitimação e contradição			x		2017
SANTOS, Maria Elisalene Alves	Circularidade das vozes: a poética da cantoria de viola no Ceará				x	2020
SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo	A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino		x			2017
SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo	A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino				x	2009
SILVA, Andréa Betânia da	O lugar da cantoria nordestina dos festivais de violeiros do circuito baiano de viola		x			2007
SILVA, Maria Ivoneide da	O rei dos cantadores de viola nordestina: sua história e sua glória		x			2006
SILVA, Maria Ivoneide da	Cantoria de viola nordestina: narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas			x		2006
SILVA, Maria Ivoneide da	Poesia, performance e memória de Severino Lourenço da Silva Pinto, o “Pinto do Monteiro”: um marco na história do repente nordestino				x	2009
TAVARES, Braulio	Função da música na cantoria de viola		x			2011
Legendas: 1 – TCC; 2 – Artigos; 3 – Dissertações; 4 – Teses						

Fonte: tabela elaborada pelo pesquisador

Dentre as abordagens dos textos citados na tabela nº 01 destaco três temas que transversalizam nossa pesquisa: - as origens árabes mencionadas no texto de Monteiro (2004); - a improvisação nos textos de Carvalho (2007), Costa (2009) e Sautchuk (2009); - e a urbanização/profissionalização no texto de Evangelista (2013). Em que pese tais pesquisas terem se debruçado sobre o universo cancionário dos repentistas, bem como os improvisos poéticos, os estilos de cantorias, as técnicas de rimas, prosódias e demais aspectos linguísticos relacionados ao fenômeno sonoro, eles apontam características semelhantes que foram percebidas nas práticas de música instrumental dos violeiros que são os sujeitos de nossa investigação. Vale ressaltar a função da música na cantoria de viola trazida no texto de Tavares (2011), uma vez que comungo, em partes, de suas ideias ao afirmar que

trata-se de um espetáculo mais poético do que musical; as violas são usadas em uma região harmônica muito estreita e servem principalmente para dar o tom e marcar o ritmo. Para o cantador, o ritmo e a metrificação são mais importantes do que a melodia e a harmonia. A música está totalmente sujeita à palavra, e serve de base para a improvisação poética (TAVARES, 2011, p. 31).

Digo “em partes”, pois a princípio percebo que o som produzido pelas violas nas cantorias podem assumir outras funções, bem como criar uma atmosfera mântica que dá sustentação à improvisação dos versos. Penso também que os versos poéticos improvisados podem compor a textura musical ao invés de estarem em um patamar superior à música, conforme afirmações na citação anterior. Friso que meus pensamentos são meras conjecturas e que entendo que o assunto carece ainda de muitas reflexões. Entretanto, é nesse sentido que optei por delimitar nosso objeto investigativo e focalizar a música instrumental produzida por violeiros nordestinos, uma vez que nessas práticas as violas são, indiscutivelmente, as protagonistas.

Dando sequência à nossa revisão de literatura, procuramos em um segundo momento por trabalhos que abordassem as transformações ocorridas no universo das violas brasileiras de dez cordas nas últimas décadas. Quando falo em transformações estou querendo trazer à tona o olhar de outros pesquisadores, uma vez que a partir de minhas vivências como violeiro-pesquisador venho percebendo notórias mudanças nas últimas décadas. No decorrer da revisão de literatura fui percebendo que há um interesse em se problematizar “tradição” x “modernidade”, possivelmente, pelo fato de que nossas violinhas estiveram presentes nas manifestações populares que fundaram nossas culturas e que atualmente podemos perceber suas inserções em movimentos musicais mais globais e universais. As pesquisas ainda são incipientes nesse cenário investigativo, entretanto, alguns trabalhos puderam ser agrupados nessa perspectiva. Vejamos a tabela nº 02 a seguir:

Tabela nº 02: (Revisão de Literatura 2)

Autor(es)	Título do trabalho	1	2	3	4	Ano
ALMEIDA, R. T.	Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade		x			2013
BARBEITAS, F.; ALMEIDA, R. T.	A nova geração de violeiros e a imagem da viola caipira: indícios de ressignificação	x				2013
CORRÊA, R.N.	Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte			x		2014
CURY, Pedro Pereira	Viola moderna: considerações sobre quatro violeiros contemporâneos	x				2016
DIAS, Saulo Sandro Alves	O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (<i>in</i>)ventano modas e identidades			x		2010
FILGUEIRA, Cícero Renan	A modernização do repente de viola e os impactos na sua dinâmica	x				2019
GUERRA, Luiz Antônio	Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira			x		2021
GUERRA, Luiz Antônio	Um olhar sobre a tradição e o moderno nas orquestras de violeiros	x				2016
MONNAZZI, J. P.S; FARIA, R.A.	Criação de um banco de sons da viola caipira	x				2013
OLIVEIRA, Sidnei	Viola Caipira na universidade: uma representação schopenhaueriana ou a possibilidade de uma análise sócio-política e estética no universo caipira?	x				2017

RORIZ, Gustavo Neves	A viola caipira: da tradição a outros géneros musicais		x			2016
VILELA, Ivan	O caipira e a viola brasileira				x	2003
Legendas: 1 – Artigos; 2 – Dissertações; 3 – Teses; 4 – Capítulos de livros.						

Fonte: tabela elaborada pelo pesquisador

O etnomusicólogo e violeiro Ivan Vilela aponta como marco histórico desse movimento de ressignificação, transformação e mudanças no universo das violas brasileiras de dez cordas a década de 90 do século XX, exatamente no período em que adquiri minha primeira violinha. Recordo da dificuldade que foi encontrar algum método de aprendizado do instrumento e que nas proximidades de minha terra natal não havia professores ou escolas de música onde se pudesse aprender a tocar viola caipira.

O uso da viola, que diminuía consideravelmente nos anos 70 e 80 do século XX, voltou com força renovada nos anos 90. Programas de televisão em redes regionais surgiram para divulgar esta música. Curiosamente, a música pop, numa versão antropofágica, começou a incorporar elementos das músicas tradicionais. Numa outra vertente, surgiram inúmeros instrumentistas vindos de outros segmentos musicais, como a música instrumental brasileira e a música erudita, que tomaram a viola e começaram a dar a ela um novo uso. Isto fez com que ela começasse a se projetar em outros espaços, como as salas de concerto, os teatros, conquistando assim um novo público e se tornando um instrumento de uso universal como outros (VILELA, 2003, p.186).

O violeiro e pesquisador Roberto Corrêa se vale do termo “avivamento” da viola caipira, afirmando em sua tese que se trata do “movimento de expansão do uso da viola no Brasil, para outros estilos de música e para outros públicos” (CORRÊA, 2014, p.112). Alguns autores têm denominado esse movimento de “A Nova Viola brasileira”, considerando os violeiros que surgiram nas últimas décadas do século XX e que influenciaram diretamente os músicos que estão em plena atividade na atualidade.

O que denomino como nova viola brasileira não é propriamente uma vertente da prática do instrumento, mas um amplo e difuso movimento constituído por violeiros e violeiras que se utilizam da viola para explorar variadas vertentes musicais, como a música instrumental e a canção, tocando e/ou cantando sozinhos, em formação de duos, trios, bandas, câmaras ou orquestras, trazendo influências plurais, como a música erudita, as manifestações folclóricas e diversos ritmos da música popular brasileira, latino-americana e mundial. A viola caipira abriu-se a qualquer linguagem musical – “tudo pode ser tocado na viola” –, o que faz desse movimento essencialmente inovador, se levarmos em conta a trajetória da viola caipira vinculada ao meio rural e ao gênero fonográfico sertanejo (GUERRA, 2021, p.169).

Nesse lapso temporal de menos de meio século o estudo do instrumento também se expandiu, deixando de ser primordialmente pautado na transmissão de saberes pela oralidade

e passando a um notório processo de escolarização. O trabalho mais consistente até o momento sobre essa temática é de Dias (2012), que foi intitulado – *O processo de escolarização da viola caipira*. O autor faz uma abordagem sobre os métodos de ensino de viola, as técnicas de outros instrumentos que foram incorporados às violas, as orquestras de viola e problematiza os modelos tradicionais do ensino do instrumento face às novas possibilidades de se aprendê-lo. No quarto capítulo de seu livro comenta sobre a escolarização de outras violas, dentre elas, a viola nordestina.

Somente com Adelmo de Oliveira Arcoverde iniciou-se o processo de escolarização da viola nordestina junto ao Conservatório Pernambucano de Música, localizado em Recife. Os músicos citados anteriormente dedicaram-se mais à *performance* musical; e os cantadores aprendiam a tocar o instrumento na sua tradição que também era oral. [...] De acordo com Adelmo Arcoverde, somente com a sua projeção nacional, a partir da região centro-sul, após integrar-se ao circuito musical da viola caipira, obteve legitimidade como músico, o que possibilitou a criação oficial do curso de viola nordestina no referido Conservatório (DIAS, 2012, p.264).

Diante desse processo de escolarização das violas alguns questionamentos e críticas também já começaram a surgir, especificamente no que tange às representações que são feitas da cultura da viola caipira e dos violeiros a partir de suas origens culturais. Nesse sentido cito o violeiro e pesquisador, Sidnei Oliveira, em seu artigo sobre a viola caipira na universidade:

Uma questão que passa despercebida por vários violeiros e apreciadores desta cultura foi a evolução da Viola Caipira enquanto instrumento, seja no âmbito composicional ou sonoro, e este avanço deu-se através do distanciamento e desligamento de suas origens (OLIVEIRA, 2017, p.171).

A tentativa de compreender o fenômeno sonoro na atualidade inevitavelmente põe em diálogo as noções de tradição e modernidade, o que foi tratado nos trabalhos de Almeida (2013), Barbeitas; Almeida (2013), Cury (2016), Guerra (2016), Roriz (2016) e Filgueira (2019), conforme tabela anterior nº 02. Entretanto, os citados trabalhos acadêmicos não estão a observar especificamente a música instrumental produzida pelos violeiros nordestinos da atualidade, o que vemos como um indício da importância da realização da presente pesquisa, no sentido de compor o referido cenário epistemológico que se encontra em pleno processo construtivo.

O terceiro eixo de nossa revisão de literatura está atrelado à música instrumental de viola, que é o nosso objeto de pesquisa. Nem todos os trabalhos encontrados abordam como tema central a música instrumental de viola, todavia, alguns deles abordam-na indiretamente, o que pode ser percebido em seus títulos (vide tabela nº 03 a seguir).

Tabela nº 03: (Revisão de Literatura 3)

Autor(es)	Título do trabalho	1	2	3	Ano
ALVES, Jorge José F. de Lima	A sonoridade da viola de arame na composição do ciclo Genesis		x		2009
CARDOSO, Bruno Aragão	A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro		x		2012
CORREIA, R.N.	Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte			x	2014
FERRER, Marcus de Araújo	A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises			x	2010
GARCIA, Rafael Marin da Silva	<i>Bambico, um bamba da viola caipira</i>	x			2009
JACOBSEN, Guilherme	Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns		x		2020
MALQUIAS, Dênis Rilk	Música caipira de concerto: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira			x	2019
PEREIRA, Vinícius Muniz	Música instrumental sertaneja: alguns apontamentos históricos	x			2009
PEREIRA, Vinícius Muniz	Entre o Sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade		x		2011
PINTO, João Paulo do Amaral	A viola caipira de Tião Carreiro		x		2008
SALES, Max Júnior	A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater		x		2019
SERPE, Fábio	A livre improvisação como ferramenta composicional: cateretando, para viola caipira		x		2017
SEVERO, George Glauber Félix	Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne		x		2013
SILVEIRA, Lorraine Oliveira	Transcrição do álbum instrumental “A viola do Zé” de 1966	x			2017
Legendas: 1 – Artigos; 2 – Dissertações; 3 – Teses.					

Fonte: tabela elaborada pelo pesquisador

Antes mesmo de comentarmos sobre as abordagens dos trabalhos apresentados nessa parte da revisão de literatura vale recordar que as práticas de música instrumental de viola sempre existiram em nossos contextos histórico-culturais, seja nos sertões ou centros urbanos. Comprovar tal afirmação já é outra questão, tendo em vista que os toques dos violeiros mais antigos não foram grafados em nenhum tipo de notação musical e que os registros fonográficos das obras desta natureza datam de menos de meio século. Nesse sentido, entendemos que tanto a notação musical quanto o registro fonográfico transformaram um dos elementos essenciais destas músicas produzidas pelos violeiros mais antigos, qual seja, sua natureza efêmera. As composições, os estudos, os ensaios e as apresentações aconteciam e acabavam no exato momento do término da performance. Talvez a única forma de registro desses sons fossem as memórias daqueles que os ouviram.

No universo da música instrumental de viola no Brasil os registros fonográficos antecedem a escritura musical, tanto no que diz respeito ao registro das obras quanto à criação

de métodos, estudos e ensaios para o aprendizado do instrumento. Nessa perspectiva, tanto a escrituração quanto a performance são formas de materialização da composição enquanto obra musical, diga-se de passagem, estando ambas em pé de igualdade. Ousamos afirmar que no campo erudito a escritura da arte é *conditio sine qua non* para a validação e legitimação da obra musical, enquanto no cenário de música instrumental para violas de dez cordas no Brasil a execução da peça musical é igualmente uma das formas de sua validação e registro.

Fato é que o registro fonográfico, em que pese ter transformado a natureza efêmera da música instrumental de viola, contribuiu para a disseminação das obras musicais dos violeiros. Novas gerações de violeiros puderam ouvir e se inspirar no trabalho que foi realizado pelos mestres de outrora. Silveira (2017) afirma que o álbum – *A viola do Zé* (1966)¹² – “foi o primeiro álbum completamente instrumental de viola caipira, na vertente sertaneja, gravado no Brasil. Não existem partituras destas músicas, mesmo este álbum sendo um marco na história da viola caipira” (SILVEIRA, 2017, p.01).

Corrêa (2015) ao traçar marcos sobre o avivamento das violas brasileiras aponta para além do álbum instrumental de Zé do Rancho citado no parágrafo anterior, os trabalhos do violeiro Julião (1960 e 1963), respectivamente: - *Julião Solo de Viola com conjunto*¹³ e *Julião e sua viola eletrônica*. Do Nordeste brasileiro ele cita o trabalho de Heraldo do Monte com o Quarteto Novo¹⁴, que foi gravado em 1967. O autor também comenta que foi em 1967 que surgiu a primeira Orquestra de Violas: Orquestra de Violeiros de Osasco/SP. Nessa mesma década

a viola é alçada a instrumento de concerto. Surge a primeira notação musical para a viola no Brasil, por Theodoro Nogueira, que compõe sete prelúdios para viola solo e um Concertino para Viola e orquestra, além de transcrições de Bach para o instrumento {1962/1963} (CORRÊA, 2015, p.37).

Das obras musicais constantes na citação anterior foi feito o registro fonográfico através do LP *Viola Brasileira* (Theodoro Nogueira)¹⁵ – primeira audição mundial (1963), com orquestra de câmara regida por Armando Belardi e o violeiro solista Antônio Carlos

¹² *O canto do rouxinol* (Zé do Rancho). Álbum: *A viola do Zé* (1966). 01 áudio (03'02''). Publicado por Zé do Rancho Topic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibZw1LL1QrE> Acesso em: 11 abr. 2022.

¹³ *De papo pro ar* (Olegário Mariano – Joubert de Carvalho). Álbum: *Julião Solo de Viola e conjunto*. 01 áudio (02'28''). Publicado por Acervo Origens. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lrwhq3ceG_o Acesso em: 11 abr. 2022.

¹⁴ Quarteto Novo (1967) – *full album*. 01 áudio (37'31''). Publicado por Gilmar Ricarte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hl96K_xr9E4 Acesso em: 11 abr. 2022.

¹⁵ LP *Viola Brasileira* (Theodoro Nogueira) 1963 – *full album*. 01 áudio (27'18''). Publicado por Canal Viola Urbana João Araújo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdQWlyI5dxU> Acesso em: 11 abr. 2022.

Barbosa Lima. Corrêa (2015) também aponta outros marcos importantes sobre o avivamento das violas brasileiras nas últimas décadas do século XX, conforme figura nº 02 a seguir.

Figura nº 02: Avivamento das violas

<p>Década de 1970:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mais discos instrumentais de viola: Tião Carreiro (1976 e 1979) e Renato Andrade (1977, 1979, e outros nas décadas seguintes); <p>Década de 1980 (o estabelecimento do avivamento):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Surgem as primeiras escolas de ensino de viola; • Livros didáticos; • Violeiros solistas e Orquestras de Viola; • Retomada das composições para músicas de concerto; • Programas semanais dedicados à música de viola: Viola Minha Viola (1980) e Frutos da terra (1983); <p>Década de 1990:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Novelas: Pantanal (1990), A história de Ana Raio de Zé Trovão (1990/1991) e Rei do Gado (1996/1997), com destaque para o violeiro Almir Sater; • Projeto Violeiros do Brasil (1997); • A violeira Helena Meirelles.
--

Fonte: (CORRÊA, 2015, p.42)

É possível notar que os marcos para o avivamento das violas apontados por Corrêa (2015) coincidem com os trabalhos acadêmicos encontrados em nossa revisão de literatura. Os discos instrumentais de viola mencionados pelo autor são a base para o que se tem construído nesse cenário musical, e ainda, são os principais artefatos culturais analisados em investigações científicas. A obra instrumental dos violeiros *Zé do Rancho*, *Bambico*, *Tião Carreiro*, *Renato Andrade* e *Almir Sater* foram respectivamente objeto das pesquisas de Silveira (2017), Garcia (2009), Pinto (2008), Pereira (2011), Cardoso (2012) e Sales (2019), conforme figura anterior nº02. Sobre a violeira *Helena Meirelles*¹⁶, que também foi mencionada por Corrêa (2015), não encontramos trabalhos acadêmicos sobre sua obra instrumental, em que pese haver documentários¹⁷ sobre sua vida e obra musical.

O texto de Pereira (2009) tece alguns apontamentos históricos acerca da música instrumental de viola caipira. Segundo o autor,

música caipira raiz, música sertaneja instrumental, música instrumental de viola caipira, todos os termos são tidos como sinônimos de um repertório surgido a partir da

¹⁶ *Rio negrinho* (Helena Meirelles). 01 áudio (01'50''). Publicado por Projeto Fonográfica do MS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1MBuZOEbbs> Acesso em: 12 abr. 2022.

¹⁷ *Helena Meirelles – A dama da viola* (Documentário). 01 vídeo (72'40''). Publicado por Cine Francisco de Paula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiVG3m4BWz4&t=55s> Acesso em: 12 abr. 2022.

década de 40 e que com o passar do tempo tornou-se uma vertente importante da música brasileira. Resultado da apropriação das matrizes da música caipira pela indústria do disco, a música instrumental sertaneja possui ramificações e desdobramentos e ganhou conotações diferentes nas obras de diversos instrumentistas. [...] Na medida em que a música caipira foi sendo incorporada e apropriada pela indústria do disco, essa dimensão instrumental foi, com o tempo, ganhando consistência e aos poucos se transferindo das práticas e rituais do meio rural para o meio urbano (PEREIRA, 2009, p.425-426 – *grifo nosso*).

Comenta, ainda, Pereira (2009), que há duas maneiras distintas de apropriação dos elementos da música e da cultura caipira que deram origem à música instrumental sertaneja. A primeira, parte dos parâmetros da canção de massa, ou da canção sertaneja, na qual alguns violeiros, que além de cantarem em duplas caipiras, também se dedicaram a criar músicas instrumentais. A segunda trata da apropriação culta dos elementos da cultura caipira, nos quais, alguns artistas mais intelectualizados descobriram recursos e ferramentas para suas composições. Como representantes da primeira vertente podemos citar os violeiros *Tião Carreiro, Gedeão da Viola, Bambico, Téo Azevedo, Tião do Carro, Índio Cachoeira, Zé Coco do Riachão, Helena Meirelles* dentre outros (NEPOMUCENO, 1999 p.37). Quanto à segunda vertente, Pereira (2009) comenta que a mesma

aparenta estar associada à ideia de “apropriação culta” de elementos da música das regiões rurais do centro-sul do país. Esta produção utiliza-se de uma apropriação, aparentemente, mais consistente das matrizes da música caipira para elaborar músicas mais sofisticadas tanto em termos harmônicos, melódicos, rítmicos e de arranjos. Resultando numa sonoridade que dialoga entre dois universos, o urbano e o rural. O primeiro artista a se enveredar por esse caminho foi Ascendino Theodoro Nogueira (PEREIRA, 2009, p.427).

Aluno de Carmargo Guarnieri, Ascendino que não era violeiro, foi o autor da primeira missa cantada em português – *Missa a Nossa Senhora dos Navegantes*¹⁸ – na qual a viola fez parte da instrumentação. Conforme já comentamos anteriormente ele também escreveu para viola e orquestra de câmara, tendo seu – *Concertino para viola brasileira e orquestra* – sido gravado por seu aluno Barbosa Lima em 1963 no *LP Viola Brasileira* (PEREIRA, 2009, p.427). Nesta mesma vertente podemos citar o virtuoso Renato Andrade, que em 1977 lançou seu primeiro disco – *A fantástica viola de Renato Andrade*¹⁹ – onde interpreta composições instrumentais próprias. Vale aqui mencionar o compositor, Guerra-Peixe, que ao comentar sobre essa obra de 1977 afirmou que lembrava o “movimento cultural nordestino denominado

¹⁸ Ascendino Theodoro Nogueira (Acervo Origens). 01 site. Postado por Cacai Nunes, 2009. Disponível em: <https://www.acervoorigens.com/2009/03/bach-na-viola-brasileira.html> Acesso em: 22 jul. 2021.

¹⁹ *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977). 01 site com 14 faixas de áudio. Disponível em: <https://immub.org/album/a-fantastica-viola-de-renato-andrade> Acesso em: 22 jul. 2021.

Movimento Armorial [...]. Guerra-Peixe chama a música de Renato Andrade de *Música Armorial Mineira*” (PEREIRA, 2009, p.428).

É de suma importância frisar que as duas vertentes citadas por Pereira (2009) não dão conta da pluralidade de práticas instrumentais às violas brasileiras de dez cordas no país e que apenas representam nichos específicos. A tese de doutorado de Ferrer (2010), por exemplo, se debruçou sobre a análise e arranjos de choros para viola de dez cordas. Serpe (2017) realizou um estudo sobre improvisação livre como processo composicional para o instrumento. O trabalho de Severo (2013), em que pese não tratar especificamente da música instrumental de viola, demonstra, a partir das práticas do violeio paraibano Pedro Osmar, que as violas de dez cordas também estão inseridas em contextos de experimentação musical. A pesquisa de Alves (2009) sobre a sonoridade das violas na composição do ciclo *Genesis* retrata processos de experimentação musical e a inserção das violas de dez cordas no cenário da música contemporânea. Os trabalhos citados nesse parágrafo tampouco pretendem exaurir a diversidade de práticas de música instrumental de viola na atualidade, mas apenas têm a intenção de ampliar a abordagem binária trazida por Pereira (2009).

A Tese de Malaquias (2019) sobre a música caipira de concerto trabalha com quatro violeiros concertistas ligados à vertente caipira – *Fernando Deghi, Ivan Vilela, Roberto Corrêa e Paulo Freire*. As obras musicais e os violeiros “neocaipiras”, como o autor assim os denomina, evidenciam hibridismos e/ou reterritorialização culturais, segundo suas afirmações no resumo do trabalho.

As práticas musicais dos violeiros neocaipiras evidenciam justaposições de sonoridades de culturas distintas, sobretudo, uma aproximação com a música erudita e/ou de concerto, bem como interações em espaços urbanos peculiares a este cenário e mantém referências musicais, culturais e espaciais com o universo caipira (MALAQUIAS, 2019, p.10).

Especificamente, esta pesquisa de Malaquias (2019), nos leva a pensar sobre a relação das obras musicais e dos cinco violeiros nordestinos que observamos com o que foi intitulado pelo autor de “justaposição de sonoridades de culturas distintas”. Existiria também uma aproximação com a música erudita e/ou de concerto? As práticas musicais dos violeiros-sujeitos de nossa pesquisa mantêm referências musicais, culturais e espaciais com o universo nordestino? Na tentativa de apontar os elementos característicos da música instrumental de viola dos cinco músicos que etnograficamente observamos, buscaremos, de certa forma, responder a tais questionamentos em nossas análises.

Merece destaque, também, a dissertação de Jacobsen (2020), que aborda a viola dinâmica e os pedais de efeito na música instrumental dos violeiros pernambucanos *Rodrigo Caçapa* e *Hugo Linns*, sendo o último sujeito da presente pesquisa. Trata-se de uma pesquisa que correu em concomitância com a nossa, uma vez que foi defendida no ano de 2020. A título de objetivos do trabalho, buscou-se compreender como as obras musicais dos dois violeiros se colocavam diante de narrativas e acionamentos territoriais da viola dinâmica sobre a formulação de Nordeste brasileiro, sendo que o autor afirma que foi possível “perceber releituras das práticas de viola e diferentes maneiras de lidar com uma ideia de tradição de viola nordestina” (JACOBSEN, 2020, p.07).

Também compõe nossa revisão de literatura os trabalhos “não-acadêmicos”²⁰, frutos da produção de saberes de muitos violeiros e violeiras atuantes em diversos cenários da música popular e que produziram seus respectivos artefatos culturais em contextos de pesquisa não científicos. A título de exemplo cito: - Tônico & Tinoco (1976): “Método prático: ABC de viola e violão”; - QUEIROZ (s/d): “Dicionário de Acordes para viola caipira: afinação cebolão em Mi maior”; - TORNEZE (2011): “Viola Caipira Instrumental – 42 Estudos”; - Souza (2005): “Viola Instrumental Brasileira”; - Alexandrinho (2008): “Viola de Minas”; - Souza (2018): “Viola de Queluz: Família Souza Salgado”; - Da viola (1992): “A viola caipira: técnicas de mão direita para ponteio e dicionário de acordes”; - Pessoa (2013): “A viola: digitações de escalas maiores e menores na afinação Cebolão em Mi Maior e sistema ECsA”; - Verona (2020): “Ritmos Campeiros no Rio Grande do Sul: viola de 10 cordas”; - Verona (2022): “Girassol – Partituras e Tablaturas”, Viola de 10 Cordas – Afinação Rio Abaixo; - Corrêa (2000): “A arte de pontear viola”; - Assunção (2019): “Viola brasileira”; - Queiroz (2000): “Repertório de Ouro para viola caipira”; - Araújo (2021): “*Linha do tempo da viola no Brasil: a consolidação da família das violas brasileiras*”; - Marcondes dos Santos (2012): “Caderno Sertanejo”; - Tiago (2012): “Viola em noite de lua”.

Os Institutos e Fundações atrelados à arte musical são também fontes produtivas de conhecimentos no entorno das violas de dez cordas no Brasil. A título de exemplo podemos citar: - *Partituras Brasileiras Online: Música Popular* (Volumes 5, 6, 7)²¹; - e *Iepha*

²⁰ Parte dos trabalhos citados neste parágrafo é fruto dos esforços individuais dos violeiros e violeiras produtores dos artefatos culturais. Alguns foram patrocinaados por empresas, privadas ou públicas, bem como: Cemig e Petrobrás. E ainda, outros foram produzidos via lei de incentivo cultural, a saber, Lei Aldir Blanc.

²¹ Partituras Brasileiras Online: Música Popular (Volumes 5, 6 e 7). *Songbook*. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/> Acesso em: 12 abr. 2022.

(Cadernos do Patrimônio): Saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais)²².

A produção e compartilhamento de saberes no entorno da música instrumental de viola também têm se dado a partir da oralidade. Alguns encontros de violeiros e violeiras têm procurado criar mesas redondas para trazer à tona discussões que envolvem tais práticas musicais. Nesse sentido, podemos citar a mesa redonda promovida pelo Ministério da Cultura do Governo de Minas Gerais que ocorreu no ano de 2017, oportunidade em que participaram do evento os violeiros *Fernando Sodré*, *Arnaldo Freitas*, *Valdir Verona* e *Tarcísio Manuvéi*. O encontro foi intitulado de – *Mesa Redonda: a música instrumental de viola no cenário atual*²³.

Cabe aqui mencionar o programa *Revoredo da Rádio Usp*²⁴, que está voltado ao universo instrumental de viola e tem apresentado músicos e composições de diferentes partes do país. As reportagens e entrevistas realizadas com os violeiros participantes do programa são disponibilizadas por meio de áudios, sendo que delas já participaram os músicos nordestinos: - *Hugo Linns*²⁵; - *Laís de Assis*²⁶; - *Phillippe Oliveira*²⁷; - *Cacai Nunes*²⁸; - *Rodrigo Caçapa*²⁹; - e *Adelmo Arcoverde*³⁰.

²² *Iepha* – Minas Gerais (Cadernos do Patrimônio). 01 site. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoess/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/6/bens-registrados-saberes-linguagens-e-express%C3%B5es-musicais-da-viola-em-minas-gerais> Acesso em: 12 abr. 2022.

²³ *Mesa Redonda: a música instrumental de viola no cenário atual*. 01 site. Disponível em: <https://www.violacaipira.com.br/music/noticias/mesa-redonda-a-musica-instrumental-de-viola-no-cenario-atual/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁴ Programa voltado ao universo da Viola Caipira instrumental. Tem como diretriz a divulgação das diferentes obras escritas para este instrumento e apresentar os compositores e intérpretes que vêm trabalhando no desvelar das riquezas musicais da viola caipira no Brasil. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/sinopses/revoredo/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁵ *Programa Revoredo* (Hugo Linns) – Obra de músico pernambucano traz viola caipira inovadora e contemporânea. 01 áudio (57'10''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/obra-de-musico-pernambucano-traz-viola-caipira-inovadora-e-contemporanea/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁶ *Programa Revoredo* (Laís de Assis) – Violeira tem como fonte de inspiração o romanceiro popular nordestino. 01 áudio (59'20''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/violeira-pernambucana-tem-como-fonte-de-inspiracao-o-universo-do-romanceiro-popular-nordestino/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁷ *Programa Revoredo* (Violeiro Bacurau) – Músico improvisa com a viola caipira, influenciado por diversas sonoridades. 01 áudio (57'44''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/programas/revoredo/musico-improvisa-com-a-viola-caipira-influenciado-por-diversas-sonoridades/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁸ *Programa Revoredo* (Cacai Nunes) – Violeiros agregam novas possibilidades à viola caipira. 01 áudio (57'23''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/revoredo-4-violeiros-agregam-novas-possibilidades-a-viola-caipira/> Acesso em: 12 abr. 2022.

²⁹ *Programa Revoredo* (Rodrigo Caçapa) – Violeiro pernambucano dedica-se a projetos de divulgação da cultura nordestina. 01 áudio (58'26''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/violeiro-pernambucano-dedica-se-a-projetos-de-divulgacao-da-cultura-nordestina/> Acesso em: 12 abr. 2022.

³⁰ *Programa Revoredo* (Adelmo Arcoverde) – Adelmo Arcoverde é uma das grandes referências da viola nordestina. 01 áudio (58'18''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/adelmo-arcoverde-e-uma-das-grandes-referencias-da-viola-nordestina/> Acesso em: 12 abr. 2022.

A música instrumental de viola aos poucos vem sendo percebida pela indústria cultural como um nicho de mercado específico, segundo nosso entendimento. Um indício de tal afirmação pode ser percebido em uma *playlist* do *Spotify* (Violeiros.Instrumental)³¹ que encontramos no decorrer de nossas buscas virtuais e que foi criada pela Revista Globo Rural. Das 69 músicas instrumentais constantes da *playlist* apenas 07 são do nordeste: - 06 tocadas por Heraldo do monte: *Viola nordestina*, *Sebastiana*, *Lamento sertanejo*, *Estrela maga dos ciganos*, *Que nem jiló e Pau de arara*; - e a faixa nº49: *Repente Instrumental*, de Adelmo Arcoverde.

Face ao que foi exposto anteriormente é que sentimos a necessidade de realizar uma pesquisa exploratória acerca dos violeiros e violeiras que têm se aventurado nessa seara da música instrumental de viola no país nos tempos atuais, uma vez que o fenômeno sonoro é recente e que as pesquisas no seu entorno ainda são muito incipientes. Em se tratando destas práticas musicais no Nordeste as pesquisas são ainda mais rarefeitas. Reitero que a música instrumental de viola a qual estamos nos referindo é aquela produzida nas últimas décadas nos centros urbanos por músicos que têm buscado inserir as violas em contextos e linguagens musicais distintas de suas origens culturais.

Os dados produzidos na etapa exploratória, e que serão apresentados no capítulo a seguir, servem para nos dar uma dimensão panorâmica das práticas instrumentais de viola na atualidade, possibilitando ainda estabelecer diálogos com o que foi produzido na etapa etnográfica (Capítulo 3). Nosso objetivo aqui não é o de comparar as práticas dos violeiros e violeiras apontados na etapa exploratória com os cinco violeiros da etapa etnográfica, mas sim, de criar parâmetros que nos auxiliem na compreensão, contextualização e delimitação de nosso objeto de pesquisa.

³¹ *Playlist* do *Spotify* (Revista Globo Rural) – “Violeiros.Instrumental”. 69 faixas de áudio. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/63mN1nHUqDUqzCSXtMSUTV> Acesso em: 12 abr. 2022.

2 Um panorama das práticas de Música Instrumental de Viola na atualidade

Conforme comentado anteriormente, a investigação se divide em duas etapas que demandam perspectivas metodológicas distintas. A primeira delas será abordada a seguir e trata-se de uma *pesquisa exploratória* na qual realizamos um levantamento de violeiros e violeiras que têm se aventurado no campo da música instrumental país afora. Essa mostra de violeiros teve como caminho metodológico a *netnografia* ou etnografia virtual. Optamos em fazê-la para trazer à tona uma visão panorâmica das referidas práticas musicais, uma vez que são emergentes e estão em plena transformação na atualidade.

Netnografia, *Etnografia Virtual*, *Webnografia* e *Ciberantropologia* são termos que vêm sendo forjados na tentativa de adaptar o tradicional método etnográfico para os meios digitais, sendo que por alguns têm sido tratados como sinônimos, porém, para outros devem ser tratados como termos específicos (ver FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011, p.198-201). Não intencionamos mergulhar nesses embates epistemológicos, até mesmo porque ainda não há um consenso, entretanto, alguns aspectos merecem destaque para que possamos delimitar as duas etapas de nossa pesquisa: 1ª) Netnográfica (capítulo 2) – 2ª) Etnográfica “pura” (capítulo 3). Inicialmente cabe frisar que

os ambientes digitais têm características próprias, têm gramáticas e linguagens próprias que não podem ser perdidas de vista. Desse modo, observar uma lista de discussão na internet ou uma comunidade virtual em um site de rede social trará dados materialmente distintos (como textos escritos, imagens e links publicados pelos usuários, por exemplo) daqueles coletados em encontros presenciais. Para alguns, tal diferença justifica o emprego de termos como “etnografia virtual” e/ou “netnografia” ressaltando a diferença da “pura” etnografia (POLIVANOV, 2013, p.65).

Comungamos das ideias ventiladas na citação anterior e acrescentamos que a noção de campo, bem como a entrada do pesquisador em campo, a construção dos dados, a observação, a participação e algumas questões éticas passam por ressignificações. O ciberespaço pode ser percebido como um lugar, no entanto, há autores que questionam esse tipo de posicionamento e situam-no como sendo o “não-lugar”, devido à sua natureza desterritorializada (ver ROCHA e MONTARDO, 2005, p.9). Nesse sentido surge o questionamento de como realizar a *observação participante* nesse contexto. Entendemos que em nosso caso específico houve predominantemente o ato de observar, uma vez que realizamos buscas nas mídias sociais utilizadas pelos violeiros (*facebook*, *instagram*, canal do *youtube*, *blogs*, *sites* oficiais, *deezer*, *spotify* e *soundcloud*), em publicações de jornais eletrônicos, documentários e filmes, sem termos que conversar com os músicos diretamente, seja por *e-mail*, *chat* ou videoconferência.

A título de participação percebemos pequenos atos, como por exemplo, nos inscrevemos nos canais do *youtube* dos violeiros, curtimos alguns vídeos e postagens, compartilhamos suas publicações acerca de festivais de viola e outras curiosidades. Vale ressaltar que as informações obtidas em nosso levantamento foram postadas pelos violeiros no ciberespaço para todo e qualquer leitor, sem qualquer interferência ou direcionamento do pesquisador, o que reforça nosso entendimento de que a referida etapa exploratória está ancorada na *observação* e não na *participação*.

Outro motivo que nos levou a realizar a etapa exploratória é porque entendemos que a mesma é preparatória para a realização da segunda etapa que assume uma perspectiva metodológica etnográfica presencial, tendo como loci as duas capitais nordestinas, Recife/PE e João Pessoa/PB. Cinco violeiros foram observados de maneira participante desde o início da pesquisa: - *Pedro Osmar, Salvador di Alcântara e Cristiano Oliveira* (Paraíba); - *Adelmo Arcoverde e Hugo Linns*. Nesta perspectiva de complementaridade há o entendimento de que as informações sobre “os métodos da etnografia já estabelecidas, (...) poderiam contribuir para o complemento da pesquisa que se efetuariá pelo método da netnografia, a partir da observação (...), através do monitoramento online” (ROCHA, 2006, p. 29). A referida segunda etapa, de cunho etnográfico, será abordada no próximo capítulo. Focalizaremos a primeira etapa (exploratória) nesse tópico, oportunidade em que os sujeitos observados sob uma perspectiva etnográfica também a compõem.

Como foi dito, o objetivo principal da investigação é etnografar o fenômeno sonoro (música instrumental de viola) nas citadas capitais nordestinas (João Pessoa/PB e Recife/PE) a partir da *observação participante* dos cinco violeiros elencados, contudo, minhas experiências musicais prévias ao doutorado sinalizavam a amplitude de tais práticas musicais no cenário nacional e que o contexto a ser etnografado daria apenas uma amostra de sua diversidade. Nesse sentido e objetivando tecer um panorama das mencionadas práticas musicais é que propus a realização da *etapa exploratória* com o intuito de construir um levantamento de violeiros e violeiras que estão inseridos nesse nicho específico de música instrumental para violas brasileiras de dez cordas.

Vou me valer metaforicamente de uma imagem para demonstrar quão limitada é a mostra. Imaginem um pescador que da canoa lança ao mar sua tarrafa e, em seguida, recolhe junto às tramas de fios de sua rede alguma variedade de peixes que passavam naquele exato local e naquele momento. Pois bem, é assim que sinto e compreendo os resultados da *etapa exploratória*, uma vez que certamente ela não dá conta da quantidade e diversidade de violeiros inseridos nesse contexto musical. Os músicos que foram arrolados no levantamento

são como os peixes do pescador, mas os que escaparam dos fios de sua rede são muito mais variados e numerosos. Contudo, apesar das limitações apontadas, os dados produzidos são potencialmente fortes no sentido de demonstrar a riqueza e pluralidade do fenômeno sonoro observado. Foi importante realizar esta fase exploratória como preparação para o mergulho etnográfico, uma vez que a organização de uma perspectiva panorâmica, ainda que por meio de uma sensível e restrita amostragem, auxiliou na compreensão do fenômeno sonoro estudado em sua própria localidade. Acredito também que ela amplia o campo para futuras pesquisas e que confere maior versatilidade aos dados produzidos.

O estudo exploratório permite aliar a feição qualitativa das informações e posteriormente quantificá-las. Tal agregação equilibrada desses dois polos metodológicos (qualitativo e quantitativo) confere um caráter de complementaridade, permitindo melhor compreensão do fenômeno estudado (SEREN, 2009, p. 99).

2.1 Caminhos metodológicos, organização dos dados, critérios e limites da mostração

A seguir buscarei expor os critérios que foram utilizados para a realização do levantamento de violeiros e violeiras, bem como os caminhos metodológicos percorridos, quais foram as plataformas digitais utilizadas, como se deu a organização dos dados, e ainda, os limites e potencialidades da exploração. Em que pese o caráter de amostragem do levantamento, comungo da perspectiva fenomenológica de mostração.

Grande parte da investigação social é conduzida para explorar um tema, a fim de proporcionar um início, uma familiaridade com o assunto. Esse propósito é típico quando um investigador está estudando um novo interesse ou quando o objeto de estudo em si é relativamente novo e não estudado. Temos então, como método referencial, a abordagem exploratória, com caráter de abertura para uma problemática de um campo para futuras pesquisas e tem um sentido ergódico. É uma mostração, como dizem os fenomenólogos, e não uma amostragem (BABBIE *apud* SEREN, 2009, p.97).

Os primeiros violeiros que compuseram nossa mostração foram arrolados a partir de minhas experiências musicais e memórias, oportunidade em que cerca de 40 (quarenta) nomes foram listados em uma planilha do Excel. Nesse primeiro momento é que começaram a surgir os primeiros questionamentos quanto a quem seria incluído ou não no levantamento, uma vez que os critérios ainda não haviam sido estabelecidos. Optei inicialmente por ser mais abrangente e com o avançar da pesquisa é que escolheria melhor os critérios. Um dos primeiros questionamentos surgidos foi se os violeiros deveriam estar vivos, pois da primeira leva de nomes havia alguns renomados violeiros que já haviam falecido, como por exemplo,

Renato Andrade (1932-2005)³², *Tião Carreiro* (1934-1993)³³, *Gedeão da Viola* (1945-2005)³⁴, *Helena Meirelles* (1924-2005)³⁵ e *Bambico* (1944-1982)³⁶. Na ocasião decidi por incluí-los já que todos tinham registros fonográficos de grande valia para a área, o que acabou se tornando um dos critérios, qual seja, possuir algum tipo de registro fonográfico, desde o LP até as plataformas digitais mais atuais. Cabe frisar que não tive a intenção de estabelecer uma linha cronológica de fontes fonográficas, de processos e tecnologias de gravação, produção e divulgação musicais. O objetivo foi o de enriquecer a mostra e de demonstrar as potencialidades do fenômeno sonoro observado.

É importante pontuar sobre a escolha do critério “registro fonográfico”, pois tenho ciência de que há e houve diversos violeiros envolvidos com a música instrumental que fizeram suas trajetórias musicais sem adentrarem no universo das gravações. Cabe aqui comentar sobre a etnografia realizada por Souza (2005) que, entre 2004 e 2005, reuniu registros gráficos e sonoros de músicas no universo da viola instrumental, oportunidade em que 11 (onze) violeiros que residiam em lugares distantes dos grandes centros urbanos foram observados e seus toques de viola foram registrados. Se não fosse o trabalho etnográfico de Souza (2005) não teríamos tido acesso ao trabalho de todos aqueles músicos, pois algumas obras instrumentais às violas brasileiras de dez cordas dos mesmos não foram divulgadas nas mídias virtuais da atualidade, nem foram feitos os registros fonográficos pelas gravadoras da época.

Outros casos que suscitaram reflexões acerca da escolha dos critérios do levantamento são de violeiros que possuem o registro fonográfico, porém, sua divulgação e publicidade foi realizada somente em seu contexto local e em meio físico, não estando disponíveis nas principais plataformas digitais, como é o caso do *compact disc* do violeiro do centro-oeste mineiro *Fábio Meller*³⁷. Nesse sentido, o critério de possuir algum tipo de gravação deve ser específico, uma vez que o registro tem que ter sido disponibilizado em pelo menos uma das mídias digitais que elegemos como “lugares” de nossas buscas. A justificativa de tal exigência

³² *Renato Andrade*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Renato_Andrade Acesso em: 14 abr. 2022.

³³ *Tião Carreiro*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ti%C3%A3o_Carreiro Acesso em: 14 abr. 2022.

³⁴ *Gedeão da viola*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gede%C3%A3o_da_Viola Acesso em: 14 abr. 2022.

³⁵ *Helena Meirelles*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Meirelles Acesso em 14 abr. 2022.

³⁶ *Bambico*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bambico> Acesso em 14/04/2022.

³⁷ *Fábio Meller* (Reportagem da Rádio Santa Cruz). 01 site. Disponível em: <https://www.radiosantacruzfm.com.br/noticias/noticia/66779/96/-quinta-no-museu-tera-edicao-especial-nesta-noite> Acesso em: 14 abr. 2022.

se dá pelo fato de que um dos objetivos da pesquisa é o de compartilhar gratuitamente os dados construídos nessa etapa exploratória ao público em geral, sendo que os artefatos culturais produzidos e publicados pelos violeiros na *web* são os meios que encontramos de dar acesso aos futuros curiosos, interessados e pesquisadores.

Apesar de que o ponto de partida foram minhas experiências e memórias, todo o levantamento se deu virtualmente, tanto por viabilidade temporal e financeira, quanto por escolha metodológica, uma vez que os meios de veiculação da produção cultural muito têm a dizer sobre a localização e situação social da prática artística. Nesse sentido vimos afirmar que o fenômeno sonoro em observação não é a “menina dos olhos” da indústria cultural, ousando ampliar a crítica a todo universo de música instrumental, pois há uma predileção em se comercializar e consumir canções. Fato é que a utilização de meios virtuais, via de regra gratuitos, para publicação e divulgação de trabalhos musicais tem sido um dos principais caminhos percorridos pelos artistas que fazem sua autoprodução independente.

Reitero que este é um dos limites do levantamento, tendo em vista que diversos violeiros não serão mencionados pelo simples fato de não terem seus trabalhos divulgados virtualmente. Em que pese suas limitações, a *pesquisa exploratória* muitas vezes conduz o pesquisador a “descobertas acidentais, a novos enfoques, percepções, terminologias, fazendo com que ele possa construir e selecionar seus próprios edifícios teóricos, modificando, descartando e incorporando teorias no decorrer da pesquisa” (SEREN, 2009, p.100). Nesta perspectiva é que entendo que os limites impostos na mostra desvelam também a existência concomitante de violeiros dentro e fora do mundo virtual, bem como a realidade de que as práticas de música instrumental com as violas de dez cordas precedem, inclusive, aos processos de gravação e registros fonográficos. Os limites aqui são meros critérios que visam traduzir com veracidade os dados que estão sendo apresentados.

No decorrer do levantamento outro aspecto se tornou recorrente até que formulássemos o questionamento de se seria ou não um critério. Durante as buscas percebi que havia violeiros interpretando peças de outros compositores, outros tocando suas próprias peças musicais, apresentando seus arranjos instrumentais de conhecidas canções, dentre outras situações que me levaram a questionar se estava buscando violeiros compositores de música instrumental ou se também ali se inseriam os intérpretes e arranjadores. Considerando que não é exclusivamente a atividade de composição que torna o músico um violeiro, mas sim, o ato de tocar a viola, é que optei por ser bastante flexível no que tange a esse quesito.

Outro elemento que se evidenciou em meio ao levantamento foi o fato de que alguns violeiros haviam gravado álbuns completos de música instrumental, enquanto muitos outros

tinham álbuns mistos com canções e peças instrumentais. Vale frisar que alguns violeiros arrolados no levantamento sequer possuem álbuns gravados, contudo, têm vídeos com suas peças instrumentais, arranjos e/ou interpretações publicados no *youtube*, *facebook*, *instagram* ou outras mídias digitais. Optei outra vez por ser flexível e inseri quase todos os músicos encontrados, inclusive os que possuíam apenas uma faixa instrumental em seus álbuns. Disse “quase todos” porque em alguns casos optei por não inseri-los no levantamento. Dou aqui o exemplo dos músicos do sertanejo universitário, que na maioria das vezes se constituem em duplas. As violas caipiras sempre compuseram esse cenário musical, apesar de ser uma vertente primordialmente da canção. Contudo, percebi que os ponteados de viola muitas vezes ganham a centralidade da apresentação dos artistas desta seara musical e encontrei, ao lançar as palavras “viola e música instrumental” em *sites* de busca como o *google* e *youtube*, variadas apresentações com trechos instrumentais de viola, via de regra, com demonstrações de gêneros e estilos tradicionais caipira, principalmente o pagode de viola.

Há um exemplo icônico do cantor *Eduardo Costa*³⁸ que durante um de seus shows faz alguns malabarismos com a viola, tocando-a entre as pernas, de costas, com palhetas e até mesmo com o copo de *wisky*, entretanto, entendemos que o exemplo dado da música sertaneja universitária, apesar de compor as cenas de música instrumental para violas brasileiras de dez cordas, nestes casos o acontecimento artístico, o evento em si está voltado para a canção. Em que pese o protagonismo momentâneo das violas por meio de seus ponteados, batidas e rasqueados instrumentais, a apresentação ou show está diretamente voltado ao entretenimento por meio da canção, da dança e da festa. Entendemos que a música instrumental nesses contextos careceria de uma investigação específica e voltada somente a tais práticas musicais.

Outro ponto que merece nossa atenção diz respeito às orquestras de viola. À medida que íamos avançando em nosso levantamento fomos percebendo que diversos violeiros eram membros, professores, regentes e/ou fundadores de algumas orquestras de viola. Dias (2012) realizou um levantamento que abrangeu quatro Estados (São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Mato Grosso do Sul) e o Distrito Federal, sendo que foram mapeadas 94 (noventa e quatro) orquestras de viola.

Salvo o caso da Orquestra de Viola de Osasco, que surgiu em 1967 (logo, em uma circunstância distante da escolarização), o fenômeno do surgimento de orquestras pode ser seguramente associado ao movimento cultural em torno da viola a partir de meados de 1990. Apesar de não se poder precisar o número total de violeiros, pois seria necessário um estudo específico sobre as orquestras de viola, é possível supor que o número seja bastante elevado (DIAS, 2012, p. 96).

³⁸ Eduardo Costa: Instrumental de viola (ao vivo). 01 vídeo (04'52''). Publicado por Eduardo Costa, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b7ceLPtyUxs> Acesso em: 15 mar. 2021.

Percebam que o caso das orquestras de viola nos deixa a certeza de que há muitos violeiros envolvidos com as práticas de música instrumental. Os dados apresentados por Dias (2012) são valiosíssimos, contudo, representam uma parcela das regiões brasileiras e foram construídos a mais de oito anos. A cada violeiro envolvido com orquestras que encontrei durante o levantamento surgia sempre o questionamento de quantos outros participavam da mesma orquestra e de que forma poderia acessá-los. Contudo, devido aos caminhos metodológicos eleitos, só foi possível descobrir o trabalho daqueles que se expõem virtualmente de forma individual ou nos casos das orquestras que apresentam seus integrantes de forma individualizada.

Quanto aos caminhos metodológicos percorridos, conforme foi dito, iniciei pelo arrolamento de violeiros que estavam na minha memória, posteriormente busquei em meu acervo de livros, CDs, DVDs e métodos para viola. O segundo passo foi procurar por vídeos de violeiros, documentários e programas de televisão no *youtube*. Até esse momento fiz apenas o apontamento dos nomes dos violeiros e quando havia alguma informação sobre suas localidades de origem ou de atuação, inseri o Estado ou região brasileira na coluna subsequente ao nome em uma planilha de Excel.

No primeiro semestre de 2019 decidi investir na *etapa exploratória*, oportunidade em que elaborei uma chamada virtual com vídeo e áudio³⁹. Utilizei uma ferramenta denominada *google forms* com o intuito de alimentar uma planilha com informações preenchidas pelos próprios violeiros⁴⁰. A chamada foi divulgada pelo *facebook* em minha página pessoal e também foi compartilhada em diversas outras páginas relacionadas às violas de dez cordas. Apresentei também a chamada em eventos acadêmicos, a saber: - *2ª Jornada de Etnomusicologia Nordeste* (UFRN/2019); - *VII Sima* (UFAC/2019); - *III Colóquio PPGM/UFPB* (2019); - *XXIX ANPPOM* (UFPEL/2019) e no *Fimuca* (UFRN/2020). Como resultante deste movimento de buscas foram desvelados 20 (vinte) novos nomes de violeiros, sendo 13 (treze) via respostas ao formulário do *google* e 07 (sete) foram indicações de participantes dos eventos acadêmicos mencionados.

Outro procedimento metodológico adotado foi o *print* da tela do celular sempre que um possível violeiro envolvido com música instrumental era encontrado em alguma reportagem, mídia social, cartazes de festivais, eventos etc. Considerando que na maioria das vezes a informação era lida em momentos do meu cotidiano e pelo celular, a solução

³⁹ *Levantamento de violeiros e violeiras* (Leandro Drumond). 01 vídeo (01'11''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avFKEgdHNp8> Acesso em: 19 jul. 2021.

⁴⁰ Formulário (*google forms*). Disponível em: <https://forms.gle/AMygpurORKi5WBqJ8> Acesso em: 23 set. 2020.

encontrada foi fotografar a própria tela para posteriormente verificar a inserção ou não daquele violeiro em nossos levantamentos. Foram mais de duzentos *prints* de tela do celular, que foram organizados em uma pasta para verificação. Em alguns desses dados há anúncios de festivais de viola, o que proporcionou encontrar mais de um violeiro envolvido com música instrumental por meio do mesmo *print*.

À medida que caminhava nas nossas buscas é que fui elaborando e elegendo as informações que acompanhariam o nome do violeiro ou violeira junto ao levantamento. Aos poucos fui percebendo os principais meios de divulgação da produção cultural dos músicos envolvidos, o que acabou influenciando na escolha das plataformas digitais a serem averiguadas. Em determinado momento decidi utilizar de *hiperlinks* para que o futuro usuário da planilha de levantamento pudesse ser encaminhado diretamente para o que havíamos encontrado sobre os violeiros, ou seja, foi a forma encontrada de sair do nível da informação sobre música e possibilitar a efetiva escuta sonora. Uma concepção simples sobre o referido termo afirma que os “*hiperlinks* são conexões automatizadas que, quando acionadas, dão acesso a outro módulo de informação, não necessariamente em ordem linear” (FRAGOSO, RECUERO e AMARAL, 2011, p.141). O papel central dos *hiperlinks* seria conectar as páginas e os *sites* uns aos outros, constituindo assim o que chamamos de *web*, que advém de *world wide web* e que “foi concebida como uma estrutura hipertextual global para compartilhamento de informação” (BERNERS-LEE *apud* FRAGOSO, RECUERO e AMARAL, 2011, p.139).

Nesse sentido é que organizei os dados em uma planilha de Excel, que foi estruturada em 12 (doze) colunas, sendo a primeira com a numeração para quantificar os violeiros, na segunda coluna arrolei em ordem alfabética o nome dos violeiros e violeiras, na terceira coluna inseri informações acerca da origem ou representação de cada artista (Unidade Federativa). Da quarta até a décima primeira coluna gerei os *hiperlinks* para os trabalhos encontrados, guardando sempre a relação com a música instrumental, uma vez que a maioria dos artistas arrolados está envolvida com o universo do cancioneiro. A mencionada planilha pode ser acessada através do *link*⁴¹ ou por meio do *QR Code* (figura nº 03).

⁴¹ *Organização dos dados* (Etapa Exploratória). Planilha da mostra de violeiros e violeiras. Disponível em: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1QHPDixhPwMoGvCeYH_1CYMXj7Q96i6tje62J-B4xCBA/edit#gid=1938454350 Acesso em: 23 jun. 2021.

Figura nº 03: QR Code da Planilha



Fonte: Elaborado pelo pesquisador

Na quarta coluna inseri vídeos encontrados no *youtube*, seja de apresentações completas, de vídeo clipes, de entrevistas com os violeiros, de gravações informais, de álbuns completos, de shows ou recitais. Dessa busca no *youtube* percebi que vários violeiros haviam criado seus canais para divulgação e organização de sua produção cultural, o que me levou a criar a quinta coluna na planilha com o *link* para o canal do *youtube* do violeiro ou violeira. Nos casos em que o violeiro não possuía o canal do *youtube* colorí a célula da planilha com a cor cinza, o que acabou se tornando um padrão para as demais plataformas averiguadas.

Outro dado desvelado pelo levantamento foi o de que alguns violeiros possuíam *sites* ou *blogs* para divulgação de sua produção cultural, bem como de cursos e aulas de viola. Criei então a sexta coluna na planilha com o objetivo de inserir esse tipo de informação, contudo, como nem todos os violeiros possuíam *sites* oficiais ou *blogs*, decidi ampliar o nível de informações e inseri outras plataformas digitais que traziam informações acerca da vida e obra dos violeiros, a saber: *Wikipedia*; Revistas; Jornais eletrônicos; Escavador; Repositórios Acadêmicos; Diários regionais; Tratore; dentre outros).

Nas colunas sete e oito lidei com as mídias sociais que também têm servido de espaço virtual para divulgação da produção cultural dos violeiros, especificamente utilizei o *facebook* e o *instagram*. Esses meios ampliaram imensamente as buscas, pois a cada violeiro encontrado tive a oportunidade de vasculhar seus amigos e postagens, o que me levou a novos artistas. As publicações nestas duas mídias sociais também revelaram alguns espaços culturais para apresentações, festivais relacionados à música instrumental, detalhes sobre o repertório dessas práticas musicais, dentre outras nuances que serão abordadas mais adiante no texto.

Como vivemos na era dos aplicativos/*sites* de *streaming*, realizei uma busca em três deles e que são especializados em música. Foram organizados na planilha da seguinte maneira: coluna 9 (*Spotify*); coluna 10 (*Deezer*); e coluna 11 (*Soundcloud*). Tive que ser flexível também ao realizar as buscas nos mencionados aplicativos de música, pois em diversos casos o violeiro não possuía um álbum completo de música instrumental, ou seja, o critério foi o de que houvesse pelo menos a postagem de uma faixa instrumental. Por outro

lado, vários violeiros que têm suas canções divulgadas nas referidas plataformas digitais não foram incluídos pelo fato de não terem postado alguma obra instrumental. Como o objetivo da mostra é acadêmico e não publicitário da vida e obra dos violeiros, o critério relativo à música instrumental teve que prevalecer.

A última coluna da planilha foi reservada para comentários extras, como forma de trazer algum elemento que auxiliasse a personificar e identificar cada violeiro. A título de exemplo, cito o cargo de professor em universidades, orquestras e conservatórios; a formação acadêmica do violeiro; os Duos, bandas ou orquestras; o ofício de apresentador de programas de televisão; a idealização de projetos e mostras de viola; o trabalho de lutheria; e a criação de métodos e transcrições para viola.

2.2 Focalizando os dados produzidos: *survey* das regiões brasileiras, as violeiras e as orquestras de viola

A seguir focalizarei alguns aspectos acerca dos dados que foram construídos, lembrando que a base de dados tem como marco inicial agosto de 2018. Apresentarei informações acerca do número de violeiros arrolados, quais estados brasileiros eles representam, farei uma breve análise da formação musical dos violeiros, demonstrarei a diversidade de ritmos, gêneros e estilos musicais percebidos, os principais espaços culturais de suas apresentações musicais, alguns formatos musicais em que as violas estão inseridas, o resultado de cada plataforma virtual pesquisada no levantamento, e ainda, buscarei compreender como a etapa exploratória em tela auxiliou na contextualização e delimitação de nosso objeto de investigação.

O primeiro dado a ser extraído do levantamento é a quantidade de 184 (cento e oitenta e quatro) violeiros e violeiras, que estão representando 17 unidades federativas: Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Bahia, Tocantins, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Rio Grande do Norte e Ceará. Sob uma perspectiva de regiões brasileiras pude perceber que o levantamento realizado detectou uma maior concentração das práticas de música instrumental para violas brasileiras de dez cordas na região Sudeste, onde foram encontrados 116 (cento e dezesseis) violeiros, o que corresponde a 63% do que foi levantado. O Estado de São Paulo com 69 (sessenta e nove) violeiros, Minas Gerais com 44 (quarenta e quatro) e o Rio de Janeiro com 03 (três).

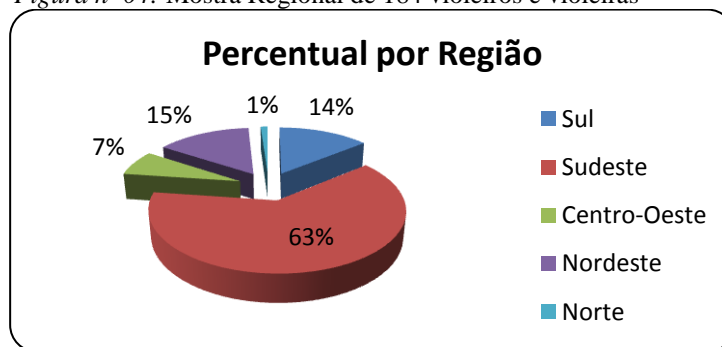
Ainda nesta perspectiva quantitativa as regiões Sul e Nordeste ficaram praticamente empatadas, sendo que na região Sul foram 26 (vinte e seis) violeiros, o que corresponde a 14% do que foi encontrado e no Nordeste foram 27 (vinte e sete) violeiros, perfazendo o montante de 15% do total. Estratificando os números apresentados encontramos o seguinte: **Região Sul** – Rio Grande do Sul: 06 (seis); Santa Catarina: 03 (três) e Paraná: 17 (dezessete); e **Região Nordeste** – Bahia: 04 (quatro); Paraíba: 05 (cinco); Pernambuco: 13 (treze); Piauí: 01 (um); Ceará: 02 (dois) e Rio Grande do Norte: 02 (dois).

Considerando que nossa pesquisa tem como locus duas capitais nordestinas (Recife/PE e João Pessoa/PB), gostaria de trazer algumas informações de como chegamos ao montante de 27 (vinte e sete) violeiros desta região do país. Antes mesmo de iniciar a etapa de levantamento ora em tela já havia começado o trabalho de campo (2º semestre de 2018), oportunidade em que elegi os cinco violeiros sujeitos da pesquisa que foram observados sob uma perspectiva etnográfica: - **Recife/PE** (*Adelmo Arcoverde e Hugo Linns*); - **João Pessoa/PB** (*Pedro Osmar, Cristiano Oliveira e Salvador di Alcântara*). Durante as entrevistas e convívio no cotidiano das atividades de campo outros nomes foram surgindo, bem como, a violeira Laís de Assis e os violeiros Eduardo Buarque, Rodrigo Caçapa, Igor Sá e Rodrigo Veras. No segundo semestre de 2020 aconteceu a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*, evento idealizado pelo violeiro piauiense Rainer Miranda⁴². O evento surgiu das atividades do Projeto de Extensão “Vária – Artes e Violas na Caatinga”, do Colegiado de Antropologia da Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf) e reuniu 15 (quinze) violeiros que representaram os Estados da Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Bahia e Ceará. Foi a partir dessa mostra que cheguei aos demais violeiros da região Nordeste e assim puderam ser arrolados no levantamento.

Já na região centro-oeste nos deparamos com 13 (treze) violeiros, o que corresponde a 7% do que foi apurado, sendo que 03 (três) violeiros são do Distrito Federal, 03 (três) do Estado de Goiás, 03 (três) de Mato Grosso do Sul e 04 (quatro) de Mato Grosso. Por fim, na região Norte encontrei apenas 02 (dois) violeiros no Estado de Tocantins e que representam 1% do levantamento. Vejamos o gráfico a seguir:

⁴² Rainer Miranda. Entrevista cedida à revista Ritmo Melodia. 01 site, 2021. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/rainer-miranda/> Acesso em: 14 abr. 2022.

Figura nº 04: Mostra Regional de 184 violeiros e violeiras



Fonte: Gráfico elaborado pelo pesquisador

Cabe frisar que os dados quantitativos ora apresentados traduzem especificamente a realidade de nosso levantamento de violeiros, que apesar de ser considerável trata-se de uma pequena amostragem. Percebemos que a região Norte é a que menos se viu representada em nosso levantamento, sendo que encontramos violeiros apenas em Tocantins, faltando ainda os Estados de Roraima, Rondônia, Amapá, Amazonas, Pará e Acre. Na região sudeste não foram encontrados violeiros no Estado do Espírito Santo e na região Nordeste em Alagoas, Sergipe e Maranhão.

Outra importante informação que podemos extrair dos dados produzidos em nosso levantamento é a constatação de que dos 184 (cento e oitenta e quatro) violeiros arrolados apenas 15 (quinze) são mulheres, o que traduz o percentual de 8,15% do total. São elas: Adriana Farias (SP), Agna Maria (SP), Andréa Carneiro (RJ), Bruna Viola (MT), Carol Viola (SP), Cecília Viola (TO), Daniella Nascimento (MG), Fabíola Mirella (SP), Gisela Nogueira (SP), Helena Meirelles (MS), Laís de Assis (PE), Letícia Leal (MG), Marina Ebbecke (SP), Rosane Corner (MG) e Vitória da Viola (SP).

Cabe aqui reforçar que estamos focados nas práticas de música instrumental para violas brasileiras de dez cordas e que conhecidas violeiras, como Inezita Barroso, não foram inseridas em nosso levantamento por não termos encontrado gravações ou vídeos das mesmas executando peças instrumentais. Durante nossas buscas virtuais encontramos algumas orquestras femininas de viola, dentre elas: - *Orquestra Feminina de viola do Paraná*⁴³, *Orquestra As Piracicabanas*⁴⁴, *Orquestra Viola de Saia*⁴⁵ e *Orquestra Barbarense Feminina*

⁴³ *Orquestra Feminina de Viola do Paraná*. 01 site. Disponível em: <http://orquestradeviolacaipiradetoledo.blogspot.com/p/orquestra-feminina-de-viola-do-parana.html> Acesso em: 14 abr. 2022.

⁴⁴ *As piracicabanas: orquestra de viola caipira*. 01 site. Disponível em: <https://www.nossaviola.com/aspiracicabanas> Acesso em: 14 abr. 2022.

⁴⁵ *Orquestra feminina Viola de Saia*. Reportagem Canal Rural. 01 site. Disponível em: <https://www.canalrural.com.br/programas/violeiras-fabiola-mirella-irani-barbosa-sao-atraco-musical-bom-dia-campo-desta-segunda-3497/> Acesso em: 14 abr. 2022.

de Viola⁴⁶, contudo, não encontramos, na maioria dos casos, registros fonográficos ou audiovisuais das violeiras integrantes destas orquestras realizando atividades estritamente instrumentais às violas de dez cordas, ou seja, o repertório das citadas orquestras está mais voltado ao universo das canções.

Em que pese o pequeno percentual (8,15%) de representantes femininas na mostra foi possível perceber nitidamente a mudança no cenário musical das violas brasileiras de dez cordas, especificamente no que tange à inserção feminina nesse contexto. É cediço que até recentemente as mulheres encontravam muita resistência da sociedade por serem violeiras, como é o caso da Dama da Viola (Helena Meirelles).

Além da fascinante história de uma mulher que já enfrentou muitas situações inusitadas, “até morar na zona”, como ela mesma relatava, Helena tinha uma interessante forma de avaliar o machismo da fronteira, as dificuldades modernas da mulher e até o posicionamento dos governantes com relação à cultura regional (AGUASDEBONITO, 2012, *online*).

A partir das imagens, fotografias e vídeos que fui encontrando durante as buscas virtuais pude perceber que majoritariamente, no que tange às orquestras de viola, há a presença feminina. No caso da mencionada *Orquestra Violeiros do Rio Jaguari* (SP)⁴⁷ vale mencionar que foi idealizada e fundada pela violeira Irmei Menezes de Liz, que atualmente exerce a função de regente. O mesmo ocorre com a *Orquestra Feminina Viola de Saia* que foi idealizada pela violeira Fabíola Mirella e com a *Orquestra Feminina As Piracicabanas* que tem como regente a violeira Marcela Costa.

Ao mencionarmos as orquestras de viola não poderíamos deixar de comentar sobre a maior orquestra de violas do mundo que foi registrada pelo *Guinnes Book*⁴⁸ em evento que aconteceu em 2017, na cidade mineira Uberlândia, pelo *Projeto Mil Violas*. Durante a apresentação que contou com mais de 600 (seiscentos) violeiros de 13 (treze) Estados brasileiros, tocaram a versão instrumental de *La Paloma* do compositor espanhol Sebastian Yradier. Trazemos aqui esse exemplo com o intuito de enfatizar os limites de nosso levantamento, uma vez que temos conhecimento de que diversas orquestras trabalham em seus repertórios a música instrumental, contudo, não é objetivo central de nossa investigação

⁴⁶ Orquestra Barbarence Feminina de Viola. 01 site. Disponível em: <https://orquestrabarbarence.wixsite.com/orquestrabarbarence/orquestra-feminina> Acesso em: 14 abr. 2022.

⁴⁷ Orquestra Violeiros do Rio Jaguari. Reportagem da página Cidade e Cultura. 01 site. Disponível em: <https://www.cidadeecultura.com/orquestra-violeiros-do-rio-jaguari/> Acesso em: 14 abr. 2022.

⁴⁸ Guinness World Records: Largest Viola Caipira ensemble. 01 site. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/search?term=orquestra%20de%20violas&page=1&type=all&max=20&partial=Results&> Acesso em: 20 mar. 2021.

arrolar com exatidão quais e quantas são, mas sim, de trazer a diversidade das práticas instrumentais com as violas de dez cordas na atualidade.

2.3 Os instrumentos musicais: as violas e suas afinações

Foi a partir das autodescrições dadas pelos próprios músicos, em seus perfis de *facebook*, canais do *youtube*, *instagram*, *blogs*, *sites* oficiais, reportagens, documentários e demais plataformas virtuais com publicações sobre os mesmos, que encontramos informações sobre suas vidas, trajetórias, formações e obras musicais. Encontramos desde violeiros exclusivamente violeiros a multi-instrumentistas de diversas famílias de instrumentos, em que pese termos percebido que prevalece a relação com outros instrumentos de cordas dedilhadas ou palhetadas, bem como violão, cavaco, bandolim, ukulele, harpa, surbahar, surtarang, oud, guitarra elétrica, guitarra baiana, sitar, alaúde, contrabaixo elétrico e brahms guitar. Uma considerável fração de violeiros do levantamento se apresenta como cantor, sendo que há também tocadores de berimbau, violino, acordeon, percussão, piano, rabeca, marimbau, clarineta, clarone, trompete, bateria, gaita e pífano.

No que toca às violas de dez cordas foi possível verificar que os músicos do levantamento vêm utilizando de diferentes modelos de instrumentos e tipos de afinações. Apesar de não ter sido nosso foco direto buscar informações da área da lutheria, como por exemplo, os tipos de madeiras utilizadas, as técnicas de construção, quem são os construtores das violas usadas pelos 184 violeiros e demais dados de interesse deste campo do conhecimento, durante o processo exploratório fomos percebendo que há uma diversidade de instrumentos musicais nesse contexto. Antes mesmo de citá-los vale ressaltar que a palavra viola é utilizada para se referir a vários instrumentos, desde cordofones de cordas dedilhadas até os de cordas friccionadas, como é o caso da viola de arco. Até mesmo os populares violões de seis cordas singelas vez ou outra são denominados de violas, contudo, as violas que aqui estamos nos referindo se tratam daquelas de cinco ordens de cordas duplas.

Contudo, há que se deixar claro que há muitas variantes nesta seara, sendo que a título de exemplo podemos mencionar as violas com três ordens de cordas duplas e duas ordens triplas, as violas de cinco cordas singelas, as violas com quatro cordas singelas e uma tripla. O violeiro Corrêa (2000) sugere a utilização do termo “viola de arame”, uma vez que entende que o mesmo é capaz de qualificar o instrumento em todas as suas variações.

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

Para além da quantidade de cordas e das formas como se organizam em ordens (singelas, duplas ou triplas), as violas podem possuir diferentes números de trastos, formatos de corpo do instrumento, braços, bojós superiores e inferiores, rosetas, cravelhas e cavaletes. Em que pese ser possível encontrarmos essa diversidade de instrumentos em nosso país podemos afirmar a partir de nossa mostra que prevalecem as violas com cinco ordens de cordas duplas, sendo o primeiro e segundo par em uníssono e do terceiro ao quinto par oitavado, sempre com cordas metálicas. A maioria dos instrumentos vistos durante nossas buscas apresentam uma boca ou abertura circular no tampo do instrumento, geralmente enfeitadas com variadas rosetas, entretanto, violas com três furos menores no tampo e com diversos bojós metálicos também foram encontradas, sendo o último caso o das violas dinâmicas. Adornos em marchetaria tanto nos braços dos instrumentos quanto na caixa de ressonância auxiliam na individualidade de cada viola e na adequação do perfil do violeiro.

Quanto à fabricação das violas encontramos tanto instrumentos industrializados e que podem ser facilmente adquiridos em lojas de música ou pela *internet* até os mais requintados, oriundos de construções artesanais por luthiers especializados em violas. Dentre as marcas disponíveis no mercado atual verificamos em nosso levantamento a utilização de instrumentos da Giannini, Xadrez, Rozini e Del Vecchio. No que toca aos luthiers de viola não foi possível arrolá-los com precisão, uma vez que na maioria dos casos o nome do construtor do instrumento fica em um selo dentro da caixa de ressonância juntamente com outras informações, como por exemplo, a data, o número ou lote de fabricação do mesmo.

Dentre os violeiros arrolados em nossa mostra foi possível detectar que 09 (nove) deles se apresentam como luthiers de viola, outros cordofones, rabecas e de cabaçais. São eles: Braz da Viola, Di Freitas, Filpo Ribeiro, Índio Cachoeira, Júlio Santin, Levi Ramiro, Luciano de Queiroz, Rodrigo Veras e Zé Coco do Riachão. Encontramos também o violeiro Rodrigo Caçapa, idealizador das violas eletrodinâmicas que incorporam os recursos próprios das guitarras elétricas (corpo maciço e captação eletromagnética) às violas dinâmicas.

A partir das descrições dadas pelos violeiros e violeiras da mostra foi possível arrolar as afinações mais usadas: - Cebolão em Mi, Cebolão em Ré, Rio Abaixo e Natural (tabela nº 04 a seguir). As afinações Boiadeira e Realejo também foram mencionadas. Essas foram as afinações predominantes, entretanto, os violeiros usam e abusam das afinações com o objetivo

de encontrar novas sonoridades, como por exemplo, a afinação aberta Cebolão que forma um acorde maior e que se for alterada em meio tom no terceiro par de cordas, ou seja, rebaixada em um semiton na terça, passa a ser um acorde menor aberto.

Alves (2009) comenta que a viola é um instrumento “cuja afinação varia em mais de trinta formas diferentes. Essa diversidade decorre da adequação do instrumento às diferentes culturas e etnias que formam o País” (ALVES, 2009, p.26). Para além destas trinta formas o referido autor buscou em sua pesquisa desenvolver afinações pautadas na dissonância, com intervalos distintos dos encontrados nas formas tradicionais.

O objetivo da pesquisa não foi compor uma música com referência nas tradições orais, baseadas em afinações convencionais. Para evitar essas referências tonais e modais, típicas das afinações descritas por Corrêa (2000), foram desenvolvidas outras que se distanciaram daquelas tradicionais, fugindo, assim, dos maneirismos comuns na utilização do instrumento. Essa opção justifica-se, ainda, pela busca de uma sonoridade peculiar que proporcione características espectrais diferentes das afinações tradicionais, e que sejam de interesse para o desenvolvimento composicional. As afinações sugeridas partiram da combinação de intervalos diferentes daqueles demonstrados na figura II (Cebolão), dando prioridade a uma sonoridade mais dissonante (ALVES, 2009, p.26-27).

As afinações criadas para a realização da pesquisa de Alves (2009) são bons exemplos de que os músicos não têm se restringido ao que foi já consolidado em cada região brasileira. Em que pese cada afinação ser mais utilizada em determinadas regiões, atualmente não estão exclusivamente ligadas às suas localidades e os intercâmbios entre os violeiros também se dão a partir das afinações para o instrumento. Vejamos a seguir as afinações mais usadas pelos violeiros e violeiras de nosso levantamento:

Tabela nº 04: Quadro de afinações mais usadas pelos violeiros do Levantamento

Par	Cebolão Mi	Cebolão Ré	Boiadeira	Rio Abaixo	Realejo	Natural
1º	Mi	Ré	Ré	Ré	Mi	Mi
2º	Si	Lá	Lá	Si	Dó	Si
3º	Sol#	Fá#	Fá#	Sol	Sol	Sol
4º	Mi	Ré	Ré	Ré	Dó	Ré
5º	Si	Lá	Sol	Sol	Sol	Lá

Fonte: Elaborada pelo pesquisador

2.4 A labuta dos violeiros e violeiras da mostra

Entendemos que olhar as profissões dos violeiros e violeiras da mostra foi importante no sentido de desvelar a faceta econômica envolvida nos bastidores das práticas de música instrumental de viola. No decorrer das buscas ficou nítido que a grande maioria dos músicos possui outras ocupações e formações profissionais, muitas vezes cumulando o trabalho artístico à viola com outras atividades. No presente subtópico abordaremos as ocupações profissionais descritas pelos músicos da mostra, quais foram suas formações musicais e as intuições de ensino do instrumento onde se formaram ou são atualmente professores. Adentraremos também na questão sobre a utilização do termo “Viola” em seus nomes artísticos como elemento identitário, e ainda, na relação da prática dos violeiros com as atividades educacionais e composicionais.

Começaremos comentando sobre o violeiro Marcus Biancardini, que se define como concertista de viola⁴⁹. O músico que vem extraindo da viola os sons da “Harpa de Concerto, da Harpa Paraguaia, da Guitarra Portuguesa, do Cravo, da Balalaica, do Bandolim, da Calimba, da caixinha de música e até do canto da seriema” (BIANCARDINI, 2020), nos sugere alguns questionamentos ao se declarar concertista de viola. Ser “concertista de viola” seria então uma profissão? É possível ou viável economicamente sobreviver com os ganhos provenientes de se tocar música instrumental à viola?

Não pretendemos responder a tais questionamentos, contudo, percebemos que os dados produzidos em nosso levantamento apontam na direção contrária, ou seja, que a condição de concertista de viola não tem sido viável como fonte exclusiva de renda. Tecemos tal afirmação com base nas descrições dos próprios violeiros e para ilustrar o que estamos dizendo seguem algumas profissões que foram citadas pelos mesmos e que não estão relacionadas às suas atividades musicais: - escritor, apresentador de TV, produtor cultural, advogado, ator, etnógrafo, gestor cultural, zootecnista, jornalista, poeta, pesquisador acadêmico, filmmaker, desenhista, escultor, engenheiro ambiental, engenheiro civil, motorista de ônibus, historiador, fotógrafo, médico veterinário, instrutor de capoeira, dublador, couteiro, youtuber, dentista, administrador de empresas, artista plástico, cordelista, publicitário, antropólogo, psicólogo, pedagogo, físico, defensor público, filósofo, radialista, cineasta e permacultor.

⁴⁹ Marcus Biancardini. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcus_Biancardini
Acesso em: 09 fev. 2021.

Encontramos também uma série de atividades profissionais que os músicos da mostra acumulam em suas vidas como fonte de renda e de sustento, nesses casos são trabalhos relacionados à música, porém, nem sempre ligados diretamente às violas. Podemos citar os seguintes: - Autores de métodos, manuais, transcrições e estudos para viola, regentes de orquestras, regentes de corais, musicoterapeutas, palestrantes, produtores musicais, diretores de orquestras, jurados de festival, Luthiers, endorse das Cordas Rozini, D'ário e Giannini, assessores em produção fonográfica, técnicos de som, proprietários de estúdio de gravação, maestros, colunista de revista especializada em viola caipira, endorse de palhetas, spalla de orquestra de violas, músicos de estúdio fonográfico, youtubers de viola, editores de revista, proprietários de selo fonográfico, oficineiros e professores.

Quanto à última profissão citada, qual seja, a de professor, detectamos que 95 (noventa e cinco) violeiros trabalham como educadores de música, o que perfaz 51,6 % de nossa mostra. Encontramos professores que oferecem cursos *online* de viola, aulas particulares, educadores que atuam em instituições de ensino, sejam elas escolas de música privadas/públicas, orquestras de viola, projetos sociais, universidades públicas/privadas e conservatórios de música.

Consideramos os exemplos descritos nos dois últimos parágrafos como potentes indícios de que ser violeiro nesse contexto de música instrumental é um desafio no que tange a fazer do ofício a fonte de renda e sustento. As realidades profissionais encontradas majoritariamente foram no sentido da cumulação de atividades, desde trabalhos relacionados entre si no campo da música até os mais diversos que não possuem qualquer relação direta ou indireta com as práticas musicais. Contudo, ao mesmo tempo em que o levantamento desvela esta faceta econômica aponta, também, para outras perspectivas, como por exemplo, questões inerentes à formação das identidades culturais dos violeiros. Enquanto para alguns dos músicos do levantamento trabalhar com música instrumental às violas de dez cordas é uma de suas atividades profissionais, conforme mencionamos anteriormente sobre a cumulação de trabalhos, para outros, trata-se da centralidade de suas vidas, inclusive, em alguns casos, o termo viola vem sendo utilizado como uma espécie de sobrenome dos violeiros.

Dos 184 violeiros arrolados em nossa mostra 14 (quatorze) utilizam a palavra viola junto ao nome como forma de ser identificado. São eles: Braz da Viola, Bruna Viola, Carol Viola, Cecília Viola, Claudinei Viola, Claudinho da Viola, Daniel Viola, Fabinho da Viola, Gedeão da Viola, Júnior da Violla, Nestor da Viola, Pereira da Viola, Quincas da Viola e Vitória da Viola. Percebam que a utilização da preposição “de” + o artigo “a”, resultando em “da”, faz com que a palavra viola esteja relacionada ao instrumento musical, enquanto que a

utilização direta da mesma faz referência a um sobrenome de família, como se “Viola” tivesse uma origem consanguínea e familiar. Fato é que a utilização do termo trata-se de um artifício de identificação e representação sociocultural. Possivelmente estes violeiros são conhecidos em suas regiões com a mencionada alcunha, o que os levou a substituir seus sobrenomes próprios pela palavra “Viola”, que em cada contexto cultural carrega consigo uma carga cultural específica e que para cada violeiro se constitui em singulares sentidos.

Outra informação que julgamos ser relevante e que pôde ser extraída de nosso levantamento está relacionada à formação musical dos violeiros envolvidos, sendo que, dos 184 violeiros, 81 (oitenta e um) estudaram ou estudam em instituições de aprendizagem musical, perfazendo 44% do total. Encontramos violeiros graduandos, graduados, mestres e doutores, que estudaram em Conservatórios de Música (Municipais e Estaduais), Faculdades/Universidades públicas e privadas (Estaduais e Federais) e Escolas de Música. Cabe frisar que as informações acerca da formação musical de cada violeiro foram coletadas a partir de suas próprias descrições nos perfis das mídias sociais utilizadas por eles, ou seja, não foi de nosso interesse direto refinar nossas buscas no sentido de produzir dados específicos sobre esta área do conhecimento, a Educação Musical. Contudo, podemos inferir com base nas informações encontradas que a maioria dos violeiros que tiveram contato com instituições de ensino de música não estudaram especificamente o instrumento musical em tela, a viola de dez cordas. Encontramos tanto violeiros formados em licenciatura em Música quanto bacharéis, na maioria dos casos com habilitação em violão erudito ou popular, entretanto, em diversos casos não chegamos a informações mais precisas, uma vez que as descrições se restringiam à instituição, ao nível de formação (graduação, mestrado ou doutorado) e em alguns casos havia informações sobre a área ou subárea, como por exemplo, composição, etnomusicologia, etc.

Das instituições encontradas que possuem formação específica na área (viola) e que foram mencionadas pelos violeiros e violeiras da mostra podemos citar: - a Universidade de São Paulo (USP), a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), o Conservatório Pernambucano de Música (PE), a Faculdade Paulista de Artes (FPA), a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello (DF), o Conservatório Municipal de Patos de Minas (MG), a Universidade Federal da Paraíba (curso sequencial), a Faculdade Mozarteum (SP), a Universidade Livre de Música (ULM), o Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), o Conservatório de Tatuí (SP), a Escola de Música de Brasília (EMB), o Centro Municipal de Música Prof.^a Walda Tiso Veiga (Alfenas/MG), a Viola Lemos Music School (EUA) e o Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier (São João del-Rei/MG).

Vale comentar que sobre os demais violeiros, que correspondem a 56% de nosso levantamento, não foi possível traçar um perfil geral acerca de suas formações musicais. Conjecturamos como possíveis caminhos percorridos por esses violeiros o estudo autodidata, o aprendizado direto com mestres violeiros junto às manifestações populares, as aulas particulares, os institutos e projetos de viola, as orquestras de viola e as escolas de música privadas. Em que pese na atualidade termos ampliado o estudo das violas em um processo de escolarização da mesma, a oralidade continua vigente, o que nos permite sugerir que os violeiros de nossa mostra são frutos de distintos processos de aprendizagem musical, sejam eles institucionalizados ou não.

No que toca à atividade de composição dos violeiros detectamos que 90% estão inseridos nessas práticas musicais, ou seja, dos 184 arrolados 166 (cento e sessenta e seis) publicaram músicas instrumentais próprias na *internet*. Os demais violeiros (10%) estavam interpretando obras instrumentais de outros violeiros, arranjos instrumentais baseados em canções, temas de filmes e de jogos, ou ainda, realizando *pout-pourri* instrumental de pagodes-de-viola. Encontramos também músicos que se percebem como arranjadores e que mencionaram a atividade musical de criar arranjos como artefato cultural de suas produções artísticas. Foram 100 violeiros que se descreveram também como arranjadores, perfazendo 54,3% de nossa mostra. Diante desse cenário em que majoritariamente os músicos são compositores e/ou arranjadores é que percebemos essas duas características dos violeiros envolvidos no fenômeno sonoro observado. Uma terceira característica está relacionada aos registros fonográficos e audiovisuais.

A partir do que vimos em nossas buscas podemos inferir também que prevalece o registro fonográfico ou audiovisual das composições dos violeiros da amostra. Contudo, encontramos violeiros que têm feito o registro de suas obras musicais por meio de partituras e/ou tablaturas. Cabe aqui uma reflexão acerca da escrita musical nessa seara instrumental às violas de dez cordas, uma vez que é sabido que os registros fonográficos foram os responsáveis nas últimas décadas por não deixar desaparecer muitas das criações dos violeiros, uma vez que não os faziam por meio da escrita musical. No campo do cancionário também prevalece o registro fonográfico, quando muito é feita uma notação harmônica em cima da letra da canção. Não podemos esquecer também a força da oralidade que mantém viva, sem qualquer forma de escrita ou registro fonográfico, as músicas dos violeiros.

Nesse sentido questionamos: seria a escrita musical uma das transformações desencadeadas pelo emergente ensino institucionalizado das violas? Se sim, seria pelo fato de tornar as obras musicais acessíveis a quem detenha os conhecimentos musicais necessários

para realizar a leitura e interpretação das mesmas? Ou seria pelo fato de que nossas instituições de ensino ainda vêm na escrita musical, diga-se de passagem, mais uma herança europeia, uma *conditio sine qua non* para legitimação de saberes? Esse processo de emolduração dos sons instrumentais das violas tem sido viável? Quais adaptações na escrita têm sido necessárias para que o registro se aproxime ao máximo do resultado sonoro?

Mais uma vez não pretendemos responder objetivamente aos questionamentos tecidos no parágrafo anterior, entretanto, vimos na escrita musical tanto suas potencialidades de disseminação e compartilhamento das obras musicais quanto um pressuposto de validação acadêmica. Acreditamos ainda que esse seja um dos principais elementos que fizeram com que o estudo das violas brasileiras de dez cordas não ocupasse as cadeiras das Universidades Públicas Federais no país. Possivelmente o violão, instrumento que chega ao Brasil aproximadamente dois séculos depois das primeiras violas, tenha ocupado a maioria dos espaços de ensino da música pelo fato de estare mais envolvido com a escrita musical erudita, por possuir um repertório já transcrito e métodos de ensino do instrumento. Apesar de também ser considerado um instrumento musical popular, o violão seguiu seus caminhos mais eruditos, com composições para violão e orquestra, peças solo etc, o que não se passou no universo das violas de dez cordas, que por longos anos ficaram atreladas às manifestações populares, ao meio rural e à oralidade. Entretanto, conforme já foi comentado, com o êxodo rural, as violas e violeiros retornaram aos espaços urbanos, que são os locais propícios para as mudanças culturais na sociedade e, em se tratando das práticas tradicionais das violas de dez cordas, foi na cidade que o referido instrumento musical veio a ser reinventado.

2.5 Gêneros, estilos, ritmos e linguagens musicais

Visando a encontrar provas e indícios capazes de corroborar essas ideias de mudanças e transformações do fenômeno sonoro observado é que nos propusemos a verificar como os violeiros da mostra situam suas composições e arranjos, seja a partir da classificação de gênero, estilo, ritmo, linguagem musical ou qualquer outra forma que os mesmos utilizaram para identificar seus trabalhos. Tal proposição se deu a partir da ideia de demonstrar que, atualmente, as violas de dez cordas estão inseridas em contextos musicais diversos de suas origens culturais no país. Os resultados obtidos com a mostra desvelaram a amplitude e complexidade do tema, sendo que as descrições trazidas pelos próprios violeiros foram fontes primárias de produção dos nossos dados. A seguir trazemos de forma aleatória os termos utilizados pelos violeiros na tentativa de descrever e situar suas músicas.

Pagode-de-violão, cururu, cateretê, catira, guarânia, toada, moda-de-violão, cipó preto, valsa, querumana, polca, folia, marcha de congado, rancheira, xote, baião, chamamé, inhuma, batuque, toque-da-onça, lundú, corta-jaca, rasta-pé, solado, valseado, tango, uapango, ludovina, cana-verde, contradança, corrido, frevo, maracatu, jazz, blues, rock, hip-hop, estilos de cantoria, música progressiva, forró, nau catarineta, mpb, country, samba, barroca, experimental, reggae, choro, calango, moda campeira, milonga, música renascentista, música clássica, rock caipira, rock rural, rock da roça, country rock ou hillbilly brasileiro, flamenco, música de fronteira, música indiana, cantigas de roda, festa junina, instrumental brasileira, tango, erudita, batuques de candomblé, jongo, música tradicional brasileira, música de concerto, música modal, a verdadeira música sertaneja, a autêntica música sertaneja raiz, samba chula, fandango, carimbó, modinhas, religiosas, música instrumental, cavalo-marinho, xaxado, hino de clube de futebol, ritmos africanos, zamba, fados, mazurcas, música instrumental sem gênero musical definido, música antiga, bossa-nova, música tradicional mineira, música raiz, música caipira, tradicional nordestina, tradicional pantaneira, cocos, cirandas, rabecados, galope, trilhas sonoras (teatro, cinema, espetáculos e documentários), música cabocla, música popular brasileira, sertanejo universitário, sertanejo, heavy metal, rock clássico 60/70, psicodelia, música cigana, pop internacional, associação da música internacional com o regionalismo caipira, música regional, música para crianças, folk, clube da esquina, música de banda marcial, música contemporânea, músicas do mundo, polcas paraguaias, hinos evangélicos, rock progressivo, música síria, mantra, batidão, hino nacional brasileiro, fusão de milonga com blues, música de protesto, música atonal, música de matrizes indígenas e africanas, música moura, música pernambucana instrumental, capoeira, música antiga ibérica, coco-rojão, marujada, valsa crioula, bugio, chamarrita, vaneira, vanerão, rasguido doble, milonga pampeana, milonga arrabalera e música de cura (musicoterapia).

Percebam a multiplicidade de sentidos e interpretações que pode gerar cada termo mencionado no parágrafo anterior. Uma mesma palavra pode se tratar de um ritmo musical e também se referir a uma dança, gênero ou estilo musical, como por exemplo, o catira, a valsa, o forró, o frevo, o jongo e a contradança. A noção de gênero musical que trazemos aqui não se restringe a um “conjunto estável de sonoridades” (JANOTTI; SÁ, 2019, p.129). Até pouco tempo atrás, período em que os artefatos musicais eram vendidos predominantemente por meio físico, as lojas se valiam dos gêneros musicais para organizar suas prateleiras, enquanto no campo da musicologia o referido conceito era usado como uma tentativa de organizar determinados padrões sonoros e de classificá-los. Contudo, a lógica imposta pelas mídias digitais na atualidade reconfigurara as categorizações através de suas recomendações aos

usuários, que estão mais pautadas na performance do gosto do que em perspectivas estruturais dos sons. Por isso, é importante ressaltar que apesar do termo “gênero” ser comumente utilizado nos textos sobre música como uma distinção de aspectos estritamente musicais, está mais relacionado a estratégias da indústria cultural que visam a transformar as obras musicais em verdadeiros produtos direcionados aos respectivos consumidores.

Os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo. [...] Assim, é preciso reconhecer que boa parte daquilo que é consumido como rock ou mpb, por exemplo, pressupõe valorações que nem sempre estão ligadas diretamente aos aspectos musicais de uma determinada canção (JANOTTI, 2006, p.6).

Nesse sentido devemos relativizar as classificações utilizadas pelos violeiros, uma vez que não temos como auferir se foram baseadas em perspectivas mercadológicas e de consumo ou se estavam atreladas primordialmente a aspectos sonoros. Entretanto, independente da origem classificatória usada pelos violeiros, entendemos que os termos agrupados são potentes em indiciar as principais influências musicais dos violeiros da amostra, e ainda, suas intenções composicionais ao inserir suas obras em determinados nichos musicais.

No que se refere à concepção de estilos musicais há correntes que a compreendem como sendo subcategorias dos gêneros musicais, por exemplo, o rock seria a categoria enquanto o heavy metal, o rock rural e o rock progressivo seriam as subcategorias, ou seja, os estilos de rock. Outra vez não intencionamos problematizar a utilização do termo, mas tecemos tais comentários com o intuito de pensarmos as possibilidades dos sentidos trazidos pelos violeiros ao descreverem suas composições como pertencentes a determinados estilos musicais. Nesta direção podemos citar os violeiros que classificaram suas peças musicais como pertencentes ao “sertanejo”, enquanto outros mencionaram o “sertanejo universitário”. A princípio entendemos que o termo sertanejo se refere ao gênero enquanto a adjetivação “universitário” poderia remeter a um estilo dentro do mencionado gênero musical.

Soma-se a esta discussão a utilização de termos ambíguos e duvidosos que são indiscriminadamente usados com o objetivo de situar as obras musicais e de atender ao gosto dos ouvintes, como por exemplo: - “a autêntica música sertaneja” e a “verdadeira música sertaneja”. Autêntica? Verdadeira? Sem dúvidas são palavras usadas com a finalidade de delimitar pela via da exclusão, o que reflete também as tensões existentes dentro de tais processos classificatórios.

Outro agrupamento terminológico percebido está atrelado à tradição das práticas musicais, como por exemplo, quando os violeiros descrevem suas músicas como “tradicional nordestina, tradicional pantaneira, tradicional mineira e música tradicional brasileira”. Segundo as descrições dos violeiros, as mencionadas músicas tradicionais estão delimitadas por complexas fronteiras que extrapolam os limites geográficos, ou seja, o Nordeste, o Pantanal, Minas Gerais ou o Brasil. Percebemos que nestes casos há uma tentativa de vincular as obras musicais a questões de pertencimento e identidades culturais. Em uma perspectiva estritamente musicológica seria difícil estabelecer quais estruturas e padrões musicais seriam suficientes para delimitar e enquadrar a diversidade musical das práticas tradicionais existentes em cada uma destas regiões. Entretanto, a utilização do termo “tradicional” traz consigo uma teia de significados no campo da comunicação e que serve a determinados fins mercadológicos, uma vez adentra na esfera da subjetividade do gosto dos ouvintes por meio da noção de pertencimento e de formação de suas identidades culturais.

A ligação com manifestações populares também tem sido um dos artifícios de adequação das músicas instrumentais dos violeiros da amostra. Podemos apontar as seguintes manifestações: - cavalo-marinho; - nau catarineta; - maracatu; - ciranda; - festa junina; - marujada; - folia de reis; - congada; - frevo; - capoeira. Estas relações entre obra instrumental às violas de dez cordas e as citadas manifestações populares são potentes no sentido de compreendermos que estão envolvidos aspectos musicais e contextuais no fenômeno sonoro observado. Em uma festa junina, por exemplo, são tocados diversos gêneros, estilos e ritmos musicais, e ainda, não há como entendê-la sem pensarmos nas danças, coreografias, vestuários, pirotecnias, religiosidades e na gastronomia pertinente à festa. O mesmo se dá nas demais manifestações populares citadas, cada qual com suas especificidades, porém, todas com seus elementos musicais e contextuais a serem expressados pelos violeiros a partir das abstrações sonoras de suas músicas instrumentais.

Os gêneros musicais também foram meios utilizados para descrever e classificar as músicas, álbuns ou linha composicional de cada violeiro. Gêneros esses que não determinam, porém, nos dão fortes indícios de qual região brasileira são originários, por exemplo, o bugio que tem suas raízes no Rio Grande do Sul, o xaxado que está ligado ao sertão de Pernambuco, bem como o frevo na capital Recife/PE. Os cocos que estão disseminados por todo Nordeste, assim como o xote, o baião, os estilos de cantoria (mote decassílabo, galope à beira-mar, quadrão à beira-mar, a sextilha etc) e os maracatus. Podemos citar ainda a valsa crioula, a chamarrita, a vaneira, o vanerão, o chamamé, o rasguido doble, a milonga pampeana e a milonga arrabalera como gêneros sulistas. Diversos gêneros são atribuídos ao grande guarda-

chuva intitulado “música caipira”, que tem suas origens em diferentes regiões brasileiras, sendo que dentre eles destacamos: - o pagode-de-violão; - o cururu; - a guarânia; - o cateretê; - a toada; - a moda-de-violão; - a querumana; - o cipó preto; - a folia; - e a marcha de congado, sendo esses recorrentes nas regiões sudeste e centro-oeste.

Há que se falar nos hibridismos que podem gerar novas vertentes musicais, sendo que da mostra encontramos as seguintes menções: - fusão de blues com milonga; - e associação da música internacional com o regionalismo caipira. Cabe lembrar ainda que muitos dos gêneros que foram citados são frutos de fusões rítmicas em seus processos constitutivos, como por exemplo, a vanera que tem suas origens na Alemanha, mas sofreu influências da habanera cubana e desenvolveu-se no sul do Brasil sob a influência de todo o universo rítmico da região.

Alguns violeiros se valeram da concepção de matrizes musicais que abarcam todo um processo de transformações, porém, sem se desvencilhar das origens. As matrizes africanas e os povos originários foram mencionados, certamente por nossa trajetória de colonização. Ritmos e gêneros musicais oriundos do candomblé, da umbanda, da jurema, da macumba e da capoeira são exemplos de matrizes africanas, que inspiram e influenciam as composições de boa parcela dos violeiros de nossa mostra. Quanto às nossas matrizes dos povos originários sabemos de sua pluralidade, tendo em vista a diversidade de grupos étnicos que habitaram a imensidão continental das terras brasileiras.

O padre José de Anchieta, o mais importante nome do processo de catequização dos índios no início da colonização do Brasil pelos portugueses, sustentou todo o seu processo de catequização dos índios no uso da música e das práticas teatrais. Seria correto pensarmos que a viola, instrumento harmônico, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças indígenas, uma vez que até hoje a utilizamos para acompanhar o cururu ou o sapateado e palmeado do cateretê (VILELA, 2015, p.39).

O cururu e o cateretê são bons exemplos de manifestações populares que herdaram a musicalidade dos povos originários, inclusive geraram gêneros musicais com o mesmo nome e que são bastante difundidos no universo da música caipira. O carimbó também é um exemplo de matriz ligada aos povos originários que habitam a amazônica, que além dos tambores conta com outros instrumentos “como o banjo, a flauta, o clarinete e a maracas, além de outros já não mais observados nas formações – rabeca, viola e pandeiro” (IPHAN - INRC Carimbó, 2013, p.39).

O samba, o choro e o forró também assimilam uma variedade de padrões rítmicos que os definem e ao mesmo tempo representam um complexo sistema de práticas musicais, tendo em vista que são gêneros musicais difundidos nos quatro cantos do país e guardam consigo

nuances típicas de cada localidade. Tendo em vista que não é nosso objetivo estudar cada gênero ou movimento musical mencionado, nos ateremos a mencioná-los como forma de classificação das obras musicais dos violeiros de nossa mostra e os comentários tecidos buscam enfatizar a riqueza e diversidade rítmica envolvidas em suas obras instrumentais.

Encontramos também versões instrumentais de hinos de futebol, do hino nacional brasileiro e de hinos evangélicos, três exemplos, respectivamente, de invocação ou adoração desportiva, patriótica e religiosa. No que tange à religiosidade verificamos músicas instrumentais às violas de dez cordas voltadas aos cultos católicos, evangélicos, do candomblé e umbanda. No caso do cavalo-marinho, cabe ressaltar que agregam-se à religiosidade católica elementos de adoração à Jurema e do Xangô do Nordeste. Deparamo-nos com arranjos de obras musicais icônicas, como por exemplo, a *Ave Maria* de Charles Gounod, que é tocada com frequência em missas, funerais e casamentos. E ainda, localizamos os mantras que são utilizados no budismo, jainismo e hinduísmo, como meio de controlar a mente através da meditação. Vale frisar que os mantras são usados inclusive em práticas espirituais que não estão vinculadas a religiões estabelecidas, como por exemplo, o Yoga e o Reiki. Os termos “musicoterapia” e “música de cura” apareceram como práticas de alguns violeiros no contexto clínico de tratamento, reabilitação ou prevenção de saúde e bem-estar.

A finalidade da obra musical foi mais um recurso utilizado pelos violeiros na tentativa de classificar, situar e descrever suas composições. A título de exemplo citamos as trilhas sonoras, sendo que encontramos compositores responsáveis pela sonoridade de documentários, filmes, peças teatrais e espetáculos. Nesses casos o termo “trilha sonora” não desvela qualquer aspecto estético, estilístico ou de gênero musical utilizado, apenas confirma que o instrumento musical ora em tela foi usado na composição da trilha. Outro exemplo a ser mencionado se refere à “música de protesto”, que tampouco revela aspectos estritamente musicológicos, porém, parte da finalidade do uso da obra musical, que no caso serve para denunciar problemas de ordem social, política ou econômica.

O público alvo, da mesma forma, compôs as classificações das músicas dos violeiros da mostra, especificamente quando utilizaram o termo “música para crianças”. Música para crianças? Existe isso? Compreendemos a que serve esse tipo de rotulação e acreditamos que está voltada a aspectos mercadológicos, mas segue nossa crítica, uma vez que pouco informa sobre a obra musical em si. Conjecturando algumas possibilidades, seriam as músicas para crianças aquelas direcionadas ao entretenimento ou perspectivas educativas? É possível perceber uma música para crianças a partir de elementos estritamente musicais? Tomando como exemplo educadores musicais da literatura clássica (Willems, Dalcroze e Kodally),

poderia ser entendida como as músicas diatônicas com intervalos curtos (5ª no máximo)? Uma rápida busca no *google acadêmico* sobre o tema – música para crianças e análise musicológica – não nos conduziu a respostas específicas que levassem em conta perspectivas analíticas do som.

As classificações que descrevem os períodos da música ocidental foram mais um recurso usado pelos violeiros, por exemplo, a música barroca, clássica e a renascentista. Nestes casos encontramos adaptações para violas de dez cordas, desde peças para cordas dedilhadas, piano, instrumentos de sopro e demais famílias dos instrumentos musicais, até para orquestras. Outros termos nesse contexto foram encontrados em nossas buscas, como por exemplo, música de concerto e música erudita. É cediço que as discussões acerca da concepção de música erudita são fervorosas e que ainda não é pacífico seu entendimento, contudo trata-se de um conceito arraigado de sentidos e que nos serve para contrapor ao que chamamos de música popular, em que pese muitas das vezes encontrarmos obras musicais que mesclam elementos das duas searas, se é que podemos separá-las. A título de exemplo de música erudita, encontramos interpretações de peças de Bach⁵⁰, Vivaldi⁵¹, Mozart⁵², Ravel⁵³, Scarlatti⁵⁴, Sanz⁵⁵, Tarrega⁵⁶, Heitor Villa Lobos⁵⁷ e Isaac Albéniz⁵⁸.

Encontramos também os termos música experimental, atonal e contemporânea nas definições dadas pelos violeiros da mostra. Galas (2014) em busca pela definição de música experimental recorre a uma análise da icônica obra de John Cage – 4'33'' – feita por Michael Nyman:

⁵⁰ *Prelúdio da Partita 3 para violino* (Bach). Interpretada por Geraldo Ribeiro. LP Bach na Viola Brasileira. 01 áudio (04'06''). Disponível em: <https://soundcloud.com/eduardo-macedo-3/geraldo-ribeiro-bach-na-viola> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵¹ *Privamera – Quatro Estações* (Antonio Vivaldi). Interpretada por Adelmo Arcoverde. CD Viola Brasileira em Concerto. 01 áudio (39'35''). Publicado por Canal Viola Urbana João Araújo, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-01rQc7iCo&t=161s> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵² *Marcha Turca* (Mozart). Interpretada por Denis Faria. 01 vídeo (04'04''). Publicada por Denis Faria, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lCSsrxIJYhE> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵³ *Bolero de Ravel* (Joseph-Maurici-Ravel). Interpretação de Pereira da Viola. Publicada por Túlio Desenhista, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dmwXzwmdg64> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁴ Sonata em Ré menor K34 (Domenico Scarlatti). Interpretação de Les Wojszak. Publicada por Les Wojszak, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uR2XGu-7ryw> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁵ Canarios (Gaspar Sanz): 1674. Interpretação de Lucas Lanza de Paula. 01 vídeo (01'38''). Publicado por Lucas Lanza de Paula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJFSSYgt2ds> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁶ *Lágrima* (Francisco Tarrega). Interpretada por Fábio Lima. 01 vídeo (02'). Publicado por Fábio Lima, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3mOvTMJZl_E Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁷ *Ária (cantiga) – Bachianas Brasileiras nº 04* (Heitor Villa-Lobos). Interpretada por Gustavo Costa. 01 vídeo (04'10''). Publicada por Gustavo Costa, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7uj-5SHDpns> Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁸ *Asturias* (Isaac Albeniz). Interpretada por Cássio Resende. 01 vídeo (08'08''). Publicado por Cássio Resende, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjHFRUVu5LU> Acesso em: 26 ago. 2021.

composição, mudança radical da notação musical, não definição de um *objeto-tempo*, utilização de processos de criação pelo acaso, processos humanos, contextuais, de repetição, eletrônicos, de identidade e tempo; *performance*, acrescentando as ideias de tarefas, elemento do jogo, as regras e suas interpretações subjetivas, o instrumento total, música/silêncio, relativização de quem é o executor; *escuta*: com o conceito de *focus* e a constatação da total presença de sons ao nosso redor (NYMAN *apud* GALAS, 2014, p.4).

Não intencionamos aqui problematizar a definição trazida na citação anterior, mas a partir dela refletir sobre as novas searas musicais em que o fenômeno sonoro observado está inserido. Particularmente consideramos de suma importância esses dados, uma vez que são a materialização das transformações ocorridas nas práticas de música instrumental às violas de dez cordas na atualidade. A mudança radical na notação musical, por exemplo, nos conduz ao seguinte questionamento: - Se há uma mudança, qual seria o padrão anterior? Certamente estão se referindo à escrita tradicional, ou seja, ao registro simbólico dos sons e silêncios na pauta musical sob uma perspectiva interpretativa objetiva, em que os elementos do som – altura, timbre, dinâmica, andamento, intensidade e outros – já estão postos.

Comentamos anteriormente que no universo das violas em nosso país os processos de oralidade predominaram e somente nas últimas décadas é que o cenário vem mudando, com transcrições, métodos, partituras, arranjos e novas composições já grafadas nos moldes da escrita tradicional. Sugerimos inclusive que, talvez, esse fosse um dos elementos que deixaram o estudo das violas fora das instituições de ensino musical até recentemente. Percebam como é dinâmico o processo de transformação musical de nosso objeto de pesquisa atualmente, enquanto a escrita tradicional ainda está sendo “implantada” já há violeiros buscando novas possibilidades, com registros simbólicos que alteram completamente os níveis de interpretação e performance.

Na música experimental e contemporânea a noção de obra musical deixa de ser a única possibilidade de criação e interpretação musical, uma vez que abre possibilidades mais flexíveis e abertas, em que a previsibilidade temporal pode inclusive ser desfeita. Se a inserção das práticas de música instrumental às violas de dez cordas em gêneros e estilos musicais distintos de suas origens culturais é um forte indício de mudanças, conforme analisamos anteriormente, sua inserção em práticas de experimentação musical são a prova cabal.

O diálogo com processos de criação eletrônicos também compõe o cenário atual, oportunidade em que novas tecnologias, como pedais de efeito (*loop*, *flanger*, *delay*, *echo*, *distorção*, *chorus*, etc), captações elétricas e toda a infinidade de edição de áudio, vêm sendo

utilizadas por alguns violeiros. A partir desse tipo de experimentação musical acaba-se criando novas linguagens musicais, texturas e alterações estéticas.

Entendemos que ao utilizarem o termo “atonal”, assim como na experimentação musical, os músicos da mostra estavam buscando demonstrar que suas músicas visam a transitar por novas sonoridades e sistemas musicais. Grosso modo, percebemos no repertório consolidado da viola no país o pertencimento a dois sistemas musicais que foram herdados de nossos colonizadores, quais sejam, o tonal e o modal. Especulações no campo da música apontam a origem do modalismo na música brasileira a partir de “influências ibéricas, mouriscas, gregorianas e indígenas” (TINÉ, 2008, p.45). Para Guest (2017), o modalismo “pertence ao mundo, porque é reflexo de culturas regionais que cobrem o globo terrestre, feito mosaico em cores e em formas infinitas” (GUEST, 2017, p.9). Enquanto para o mesmo autor o tonalismo “apresenta formas determinadas relativamente à melodia, ao ritmo e à harmonia” (GUEST, 2017, p.9). Nesse sentido Souza (2009), ao abordar a harmonia da música tonal, comenta que

depende intrinsecamente da consistência particular de suas simultaneidades, concebidas através de certos tipos de acordes, isto é, de agrupamentos formados a partir da superposição de terças: tríades maiores, menores e diminutas, acordes que estendem a superposição das terças desde a sétima até a décima-terceira, em posições fundamentais ou invertidas. Este é, na verdade, todo o vocabulário harmônico da música tonal, surpreendentemente limitado em termos de possibilidades combinatórias. [...] As relações do ciclo de quintas impõem-se com a mais alta prioridade, justificando o privilégio das dominantes e suas consequências, como as modulações para as tonalidades vizinhas e os mecanismos de encadeamento. Em outras palavras, a tonalidade só pode estabelecer-se como linguagem quando cria expectativas na ordenação dos acordes (que muitas vezes são satisfeitas e eventualmente contrariadas) (SOUZA, 2009, p.129 – *grifo nosso*).

Na música atonal os dois pilares do tonalismo, quais sejam, a qualidade das simultaneidades e o encadeamento de acordes, obedecem a princípios completamente diferentes. Entretanto, seria um equívoco afirmar que a música atonal é toda aquela que não é tonal, tendo em vista a música modal do ocidente e as culturas orientais ligadas ao pentatonismo. Ainda não está pacificado entre os autores uma concepção acerca de música atonal. Schoenberg, por exemplo, descartava atonalismo em favor de pantonalismo, “porque imaginava a coexistência de todas as tonalidades e não a ausência delas” (SOUZA, 2009, p.128). Enfim, esse assunto é profundamente complexo para seguirmos adentrando nele e para o momento serve minimamente para entendermos que sua utilização pelos violeiros indica um movimento de busca por novas sonoridades, linguagens, estéticas e lógicas musicais.

2.6 Formações instrumentais, espaços físicos e virtuais das apresentações

A respeito das formações instrumentais a mostra desvelou sua diversidade, sendo que encontramos diferentes possibilidades de inserção das violas de dez cordas, desde o violeiro solista, a duos, trios, *one-man-band*⁵⁹, bandas, cameratas e até orquestras. A título de exemplo trazemos a seguir algumas formações instrumentais que percebemos durante nossas buscas pela *web*: 1) Viola e berimbau; 2) Viola Caipira e Orquestra de cordas; 3) – Viola Caipira, Flauta, clarineta, trompete, violino, violoncelo, piano e marimba; 4) Viola, piano, saxofone, contrabaixo e acordeon; 5) Viola, violino, acordeon e percussão indiana; 6) Camerata de violas; 7) Orquestras de Violas; 8) Duo de viola e acordeon; 9) Duo viola caipira e piano; 10) Viola, bateria, baixo e gaita; 11) Viola e Cravo; 12) Viola, pandeiro e ganzá; 13) Viola, violino, violão, marimbau, fagote, flauta transversal e percussão; 14) Duo de viola e flauta transversal; 15) Viola, flauta transversal, violoncelo, percussão e efeitos; 16) Trio de viola, contrabaixo acústico e bateria; 17) Viola, bateria, pandeiro, percussão, acordeon, baixo e orquestra de sopros. Os exemplos dados anteriormente são ínfimos diante da diversidade de formações instrumentais em que as violas estão inseridas, mas ao mesmo tempo, são suficientes para entendermos que as inovações a que estamos nos referindo não se restringem à inserção em gêneros e estilos musicais diversos de suas origens culturais, uma vez que a participação em diferentes formações instrumentais também pode ser vista como inovação na seara das violas de dez cordas.

Cabe frisar que esses movimentos por inovação muitas vezes são propulsionados por fatores externos à prática instrumentística em si, como é o caso da pandemia Covid-19 que atravessou nosso processo investigativo. O isolamento social suscitou adequações por parte dos violeiros da mostra, sendo que a princípio podemos mencionar a realização e criação de festivais de música *online* e as *lives*. Quando iniciamos nossa etapa exploratória buscávamos dentre tantas informações saber quais eram os principais espaços usados nas apresentações musicais, quais eram os festivais, eventos, circuitos, encontros, festas, convenções e projetos que os violeiros estavam mostrando suas obras instrumentais. Percebemos a partir das publicações dos violeiros na *web* que após o início da pandemia houve uma migração massiva dos espaços físicos para os virtuais. Não queremos com isso dizer que antes da pandemia não

⁵⁹ *One-man-band* (banda de um homem só): é quando o músico toca vários instrumentos simultaneamente, usando seus pés, mãos, boca e demais membros do corpo humano. “Desde o desenvolvimento de Musical Instrument Digital Interface (MIDI) na década de 1980, os músicos também incorporaram *pads* de bateria MIDI montados no peito, acionadores eletrônicos de bateria montados no pé e teclados de pedal eletrônico em suas configurações. Nos anos 2000 e 2010, a disponibilidade de pedais digitais de *looping* acessíveis permitiu que os músicos gravassem um *riff* ou progressão de acordes e depois solassem ou cantassem sobre ele” (Wikipedia, Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/One-man_band Acesso em: 19 mar. 2021).

havia eventos de viola virtuais, mas estamos afirmando que houve uma mudança radical no cenário pela impossibilidade de se realizar apresentações musicais presencialmente, pois o mote social foi o de se evitar aglomerações.

No que se refere aos espaços físicos foi possível verificar, por meio de publicações nas mídias sociais ou de reportagens sobre shows, a variedade de lugares que abriram suas portas para apreciar e ouvir as músicas instrumentais dos violeiros da mostra. Encontramos muitos teatros, bares, feiras, pousadas, clubes, conservatórios de música, anfiteatros universitários, shoppings, memoriais, centros culturais, sede de institutos e sindicatos, museus, ateliês, casas de cultura, parques, praças, parques de exposição, escolas de música, escolas de artes e auditórios. Os poucos exemplos de espaços trazidos sinalizam a dimensão e alcance das práticas de música instrumental às violas de dez cordas na atualidade.

As obras musicais dos violeiros da mostra também têm sido apresentadas em telenovelas, revistas, *podcasts*, *webséries*, programas de rádio e televisão. A partir dos dados produzidos na mostra podemos mencionar as telenovelas Ana Raio & Zé Trovão e Pantanal (violeiro Almir Sater), que foram reproduzidas pela extinta Rede Manchete. Encontramos também apresentações e reportagens de violeiros nas principais redes nacionais de televisão, a saber: SBT, Band, Rede Record, TV Globo, Canal Curta TV, TV Cultura, TV Ratimbum, Rede TV e Globonews. Outras redes de televisão regionais também foram citadas pelos violeiros, bem com, as respectivas TV Senado, TV Câmara e TV Assembleia da unidade federativa a que pertencem. Do *mainstream* televisivo nacional detectamos os seguintes programas: - Encontro com a Fátima Bernardes; - The Noite com Danilo Gentili; - Altas Horas; - Programa do Ratinho; - Programa da Eliana; - Programa do Raul Gil (TV Record); - Programa do Gugu (SBT); - Programa do Jô Soares; - Programa Globo Rural; - Programa Frutos da Terra; - Programa Sylvio Brito (Rede Vida); - Programa Revista do Campo (Rit TV); - Revista de Sábado (Rede Globo); - Programa Aparecida Sertaneja; - Som & Sabor Brasil (TV Aparecida); - Programa Brasil Caipira (TV Câmara); - Programa Talentos (TV Record); - Programa Marco Brasil (Rede TV); - Programa Canção Nova Sertaneja; - Programa Raízes do Campo (Chitãozinho e Xororó); e Programa Sr. Brasil (Rolando Bodrin).

Os violeiros da mostra também citaram programas (rádio, televisão, *web*) que são dedicados especificamente às violas brasileiras, são eles: - Programa Revoredo; - No Pinicado da Viola (*websérie*); - Programa Viola, minha viola (Inezita Barroso); - Programa No Som da Viola (*podcasts*); - Programa Rio abaixo (Moreno Overá); - Programa Um Brasil de Viola; - Arrumação (Saulo Iaranjeira); - Programa No braço da viola; e Programa Viola Brasil (Chico Lobo). O Programa Instrumental Sesc Brasil também merece destaque, sendo que os violeiros

da mostra que dele participaram o descrevem como um dos principais espaços de suas apresentações e entrevistas.

Folha de São Paulo, Revista Isto É, Jornal Hoje (Série Sertanejo Urbano), Revista Guitar Player, Revista Outros Críticos, Tons do Brasil (*podcast* no Spotify), Programa Brasil Regional (Rádio Senado), *website* Viola Urbana (João Araújo), *website* Viola Caipira (Yassir Chediak), e *website* Vária – Artes e Violas da caatinga (Rainer Miranda), são exemplos de revistas, jornais, rádios e *websites* mencionados pelos violeiros da mostra como espaços de apresentação de suas pesquisas e trabalhos instrumentais às violas de dez cordas. Inúmeras rádios locais foram mencionadas pelos violeiros, porém, não foram arroladas, pois nosso intuito é o de trazer uma perspectiva panorâmica e não a de adentrar nas especificidades de cada músico.

2.7 A música instrumental de viola nos Festivais, Circuitos, Concursos e Prêmios

Durante nossas buscas nas páginas pessoais dos violeiros, em seus *sites* oficiais, *blogs*, nas reportagens e demais publicações da *web*, encontramos informações sobre algumas festas e eventos de música importantes em que os mesmos já se apresentaram e, também, os eventos acadêmicos, as convenções e encontros de violeiros. A título de exemplo, citamos as seguintes festas: - Festa da Música; - Festa de Peão de Barretos; - Festa do Milho de Vinhedo e Festa de Santa Cruz. Quanto aos eventos acadêmicos verificamos a participação dos violeiros em Congressos, Seminários, Colóquios, Workshops, Palestras, Conferências e outros formatos de encontros entre estudantes e professores. A modalidade Sarau⁶⁰ também marcou presença na descrição dos violeiros da mostra.

No que toca a eventos, mostras e encontros voltados ao universo das violas e violeiros encontramos: - Mostra Viola In Foco; - Série Erudita Viola em Concerto; - Violeiros do Brasil (Myriam Taubkin); - São Paulo Cidade Violeira; - Violas, guitarras e outras modernidades (Brasília); - Encontro de Violeiros do Rio de Janeiro; - Encontro de Violeiros do DF; - Mostra de Violas e Ponteiros Jacó e Jacozinho; - Marvada Viola (Homenagem a Capitão Furtado); e Evento Mil Violas (Guinness Book - título de Maior Orquestra de Viola

⁶⁰ Grosso modo, “Sarau” trata-se de evento cultural, geralmente em casas particulares, onde pessoas se encontram para se expressar artisticamente. Pode envolver dança, música, poesia, leitura de livros, pintura, teatro, fotografias, etc. Grupos culturais, associações artísticas, escolas e faculdades também têm promovido esse tipo de evento, que pode ocorrer em qualquer horário do dia ou da noite.

Caipira do Mundo). Percebemos também que os violeiros participaram de eventos que focalizavam a música instrumental e não o instrumento musical (viola), como por exemplo: - Série B.H. Instrumental; - Mostra Brasil Instrumental de Tatuí; - Aurora Instrumental e Festival Timbre Instrumental.

No que tange aos festivais agrupamos os mesmos em cinco categorias, a saber: 1) de Viola; 2) de Música; 3) Jazz e Internacionais; 4) de Inverno; 5) Cultura e Gastronomia (Vide tabela nº05 adiante no texto). O primeiro “tema unificado” se deu pelo protagonismo das violas, ou seja, o festival foi criado em torno do universo do instrumento musical. O segundo se refere a festivais mais amplos, ligados à música em geral e não especificamente à seara das violas de dez cordas. O terceiro agrupa festivais brasileiros que focalizam o *jazz* e alguns poucos exemplos de festivais internacionais. Aqui vale uma reflexão sobre o termo *jazz*, considerando que estamos lidando com a música instrumental e que muitas vezes os termos são associados indistintamente. Há tempos vem-se discutindo sobre as dimensões e limites da palavra *jazz* e até o momento não é pacífico seu entendimento. A improvisação, o requinte harmônico e o lugar da voz humana são sempre problematizados na tentativa de se estabelecer uma concepção válida. Pensamos que a adjetivação dos referidos festivais se dá quase que como sinônimo de música instrumental brasileira, em que as apresentações não estão necessariamente ligadas ao repertório do jazz norte-americano, mas guarda as brasilidades por meio dos ritmos e gêneros musicais de nosso país. O quarto agrupamento se deu pela estação do ano, qual seja, o inverno. No quinto e último deixamos para os festivais de cultura e gastronomia encontrados.

Tabela nº05: Festivais (etapa exploratória)

1 - Viola	2 - Música	3 - Jazz e Internacionais	4 - Inverno	5 - Cultura e Gastronomia
Festival Roda dos Violeiros de Capitão Furtado;	Festival Nossa Música Brasileira	Free Jazz Festival	Festival de Inverno de Atibaia	Festival Tempera Cultura e Sabores;
Festival Viola Caipira na rota do ouro goiano	Festival da Música Brasileira	Sampa Jazz Festival	Festival de Inverno de Campos de Jordão	Festival Gastronômico de Tiradentes/MG
Festival Voa viola	Festival de Música da Paraíba	Savassi Jazz Festival	Festival de Inverno da UFPR	Festival de Cultura Mostra na Roda
Festival de Viola de Piacatuba	Festival de Música da TV Cultura	Festival World Cultures (Dublin, Irlanda);	-	Festivale (Festival de Cultura do Vale do Jequitinhonha)
Festival Zé Carreiro	Rock in Rio Festival	Voces en el Camino (Argentina)	-	Festival kaypora
Festival Tributo a Tião Carreiro	MIMO Festival	Fimuca (Festival Internacional de Música em Casa)	-	-

Continua

Festival de Viola Caipira de Salto SP	Festival de Música antiga/ trad. oral	-	-	-
Festival A Nova Viola Brasileira Instrumental	Festival Música de Londrina	-	-	-
Festival Voa Viola	Seival (F. música instrumental de S. Lourenço do Sul)	-	-	-
Festival Anapolino de Viola (GO)	F. Pernambuco Contemporâneo	-	-	-
F. Nacional de Viola Cruzeiro Peixotos	-	-	-	-
Festival Viola Encena	-	-	-	-
Festival Syngenta de Viola Instrumental	-	-	-	-
Instrumenta Viola	-	-	-	-
Festival Viola de Todos os Cantos	-	-	-	-

Fonte: Tabela elaborada pelo pesquisador

Da relação de festivais constantes na tabela (nº 05) podemos extrair pelo menos dois que foram realizados virtualmente: - Festival a Nova Viola Brasileira; - e Fimuca (Festival internacional de Música em Casa). Após o início da pandemia Covid-19 os festivais *online* se intensificaram, sendo que a título de exemplo podemos mencionar o *Festival Viola da Terra*⁶¹ que é dedicado à música instrumental de viola, o *Violeiros do Brasil Festival Online*⁶² e o *Festival Rio de Violas*⁶³. No Nordeste aconteceu a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*⁶⁴, evento realizado virtualmente em 2020.

Os violeiros do levantamento também mencionaram terem participado dos seguintes circuitos culturais: - Circuito Syngenta de Viola; - Circuito SESI (Série Erudita); - Circuito de Cordas do CEMO; - Circuito Sinfônico; - Violada – Circuito Autoral de Violas Brasileiras; - Circuito Cultural do Banco do Brasil; - Circuito Sonora Brasil (tema: Violas Brasileiras); - Programa Petrobrás Cultural; - e Rumos Musicais do Itaú Cultural. Na tentativa de explicar o que seria um circuito cultural, Herschmann (2010) comenta:

⁶¹ *Festival Viola da Terra*. 01 site. Disponível em: <https://festivalvioladaterra.com.br/> Acesso em: 19 jul. 2021.

⁶² *Violeiros do Brasil Festival Online*. 01 site. Museu da Casa Brasileira, 2021. Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/programacao/musica/lancamento-virtual-mostra-violeiros-do-brasil/> Acesso em: 19 jul. 2021.

⁶³ *Festival Rio de Violas*. 01 canal do youtube com diversos vídeos. Publicado por Rio de Violas. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCo71znPbbdIVj3-MPIglIFA> Acesso em: 19 jul. 2021.

⁶⁴ *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*. Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCEmbKlc0qKid20hIPFna3hw> Acesso em: 19 jul. 2021.

Existiria nos circuitos culturais níveis de institucionalidade e monetarização dos objetivos traçados, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida: muitas vezes encontraríamos circuitos com graus expressivos de formalismo [...], contudo ainda assim é possível se identificar um razoável protagonismo dos atores sociais nas iniciativas, dinâmicas e processos engendrados nos circuitos (Herschmann, 2010, p. 40-41).

Prosseguindo com os dados produzidos em nossa mostra de violeiros, nos deparamos com citações a diversos “projetos”. Por vezes os violeiros mencionaram o termo projeto como sendo a entidade organizadora de algum evento musical, outras vezes foram citados como trabalhos realizados pelos mesmos, como projetos educacionais de viola ou relacionados às suas trajetórias e estéticas musicais. A seguir trazemos uma tabela com duas categorias de projetos, sendo a primeira dos especializados em viola e a segunda com os demais tipos de projeto.

Tabela nº06 : Projetos (etapa exploratória)

1 – Projetos (Viola)	2 - Outros
Projeto Viola de Feira	Projeto Música Minas Intercâmbios Internacionais
Projeto Viola Colonial Brasileira	Projeto Sonora Brasil/SESC
1 – Projetos (Viola)	2 - Outros
Projeto Violando Conceitos	Projeto Meia Quadra
Projeto 116 Km de Viola	Projeto Arte Potiguar em Casa
Projeto Quintas da Viola	Projeto Serestas ao Luar
Projeto Chora Viola (Ângulo PR)	Projeto Mapa da Música Brasileira Sennheiser
Projeto O coco-rojão e as violas eletrodinâmicas	Projeto Arraial Instrumental
Projeto No braço dessa viola"	Projeto da Brasilidade em Portugal
Projeto Violas ao Sul	Projeto Arreuní - Dandô
-	Projeto Caipira em Brasília (DF)
-	Projeto Brasil Musical
-	Projeto Elas são Frevo (Paço do Frevo em Recife)
-	Projeto Pizindin
-	Projeto Concertos ao Entardecer

Fonte: Elaborada pelo pesquisador

Além dos festivais, circuitos culturais, projetos e demais eventos de música, cultura e arte que foram arrolados anteriormente, os violeiros da mostra mencionaram a conquista de prêmios, troféus, Grammy e o destaque em concursos de música. Organizamos tais dados em oito categorias, a saber: 1) Prêmios de Viola; 2) Concursos; 3) Grammy; 4) Troféus; 5) Prêmios de Música; 6) Prêmios de Cultura; 7) Prêmios diversos; 8) Prêmios de Música Instrumental. Outra vez a denominação do evento traduz sua natureza, ou seja, demonstra a centralidade ora no instrumento musical em tela (as violas), outrora na música instrumental, na cultura, na música em geral etc. Apesar da distinção posta, tais eventos guardam consigo algumas semelhanças, sendo que podemos apontar a competição entre músicos, a avaliação por um corpo de jurados e a premiação, seja esta última monetarizada ou não, uma vez que o

título muitas vezes atribui outras possibilidades de capitalização que não a econômica. Vejamos a tabela nº 07 a seguir:

Tabela nº07: Prêmios, concursos e troféus (etapa exploratória)

Prêmios de Viola
Prêmio Rozini de Excelência da Viola Caipira
Prêmio Melhor Instrumentista do Festival Zé Carreiro;
Prêmio Inezita Barroso
Prêmio Nacional de Excelência da Viola
Concursos
Concurso Viva São Gonçalo
Concurso de viola do Programa Terra de Minas (Rede Globo)
Concurso de Viola Caipira Revelando SP
Concurso Instrumental Estúdio 66
Grammy
Grammy latinho (Viola In Concert)
Troféus
Troféu Açorianos
Troféu Claves do Sul
Troféu Jaburu do Estado de Goiás
Prêmios de Música
Prêmio Profissionais da Música
Prêmios de Música
Prêmio de Música de Raízes Brasileiras
Prêmio Grão de Música
Prêmio da Música Brasileira
Prêmio Rival BR de Música Popular Brasileira
Prêmio Movimento de Música Popular Brasileira
Prêmio Sharp de Música
Prêmios de Cultura
Prêmio Mapa Cultural Paulista
Prêmio BNB de Cultura
Prêmio IBAC de Cultura Brasileira
Outros Prêmios
Prêmio Afro
Prêmio Imagine
Prêmio Embrulhador
Prêmio Estímulo (Campinas)
Prêmio Olho d'água
Prêmio Discoplay
Prêmio Movimento
Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte)
Prêmio Instrumental
Prêmio Mimo de Música Instrumental
Prêmio Syngenta de Viola Instrumental
Prêmio BDMG Instrumental
Prêmio Dynamite de Música Instrumental
Prêmio Visa Instrumental

Fonte: Elaborada pelo pesquisador

2.8 Música instrumental? (Etapa exploratória)

O último ponto a ser tratado sobre a *etapa exploratória* se refere às menções em que o termo “música instrumental” foi utilizado pelos violeiros e violeiras sobre suas respectivas produções musicais. Foram encontradas quatro classificações: 1) Música instrumental; 2) Música instrumental brasileira; 3) Música pernambucana instrumental; 4) e Música instrumental sem gênero definido. A princípio parece que o primeiro termo incluiu os outros três, porém, ao mesmo tempo é um tanto vago e abrangente.

Música instrumental? Seria a música feita com instrumentos musicais? Ou seria a música feita com qualquer fonte sonora, mesmo que não seja um instrumento musical? A voz humana poderia ser considerada um instrumento musical? Ou não? Na música instrumental cabe algum tipo de diálogo com as palavras? A improvisação é elemento necessário para se caracterizar uma música como instrumental? A música instrumental pode ser classificada como um gênero musical? Enfim, utilizamos corriqueiramente o referido termo baseados em um senso coletivo comum de que sabemos efetivamente do que se trata, mas nem sempre há reflexões acerca de seus limites e elementos constitutivos.

Inicialmente podemos pensar que há vários tipos de “música instrumental” e que adotar uma perspectiva ampla e abrangente abarcaria diversas práticas musicais. O primeiro ponto a ser posto em questão se refere à noção de “instrumento musical”, já que uma interpretação literal nos levaria a pensar que música instrumental seria aquela realizada por instrumentos musicais. Alguns autores buscam distinguir os instrumentos musicais das fontes sonoras, sendo que as últimas poderiam ser qualquer objeto capaz de produzir sons, contudo, que não foram criados ou inventados com a finalidade de serem usados como tal. Nesse sentido, entendemos que música instrumental não está necessariamente vinculada à sua realização via instrumentos musicais, mas incluiria toda e qualquer fonte sonora, inclusive as provenientes de tecnologias eletrônicas e digitais.

Um segundo ponto a ser colocado trata-se da presença ou não da voz humana nesse tipo de prática musical. Dos autores que encontramos todos abordam tal questionamento e é quase consensual que a presença por si só da voz humana não desclassificaria uma obra musical como sendo instrumental, mas a relação da mesma com a palavra é que determinaria seus limites. Nesse sentido Bastos e Piedade (2006) comentam que o fato de determinada música ser instrumental “não exclui o uso do canto, mas apenas da letra”.

O esforço de retirar o peso da hierarquia cantor/instrumentista está muito presente na consagração do termo “música instrumental”, que aponta inicialmente para a exclusão do canto. Porém, como vimos, na MI a voz aparece como um outro instrumento, dobrando a melodia ou fazendo contracantos, o que parece deixar o canto no mesmo patamar hierárquico que os outros instrumentos. Aparentemente, a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra, ou seja, na exclusão da canção. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 932).

Todavia, Cirino (2005) aborda as canções sem letra e comenta que “o fato de a música ter uma letra e ser cantada não é necessariamente um fator que a exclui do universo instrumental, isso porque a música instrumental pode ser baseada na estrutura da canção e pode ter sido composta em referência a ela” (CIRINO, 2005, p.57). Apesar das divergências entre os autores citados no que tange à presença da letra, Cirino (2005) e Bastos (2006), ambos concordam que a participação da voz humana é permitida na música instrumental.

Superada essa noção da participação da voz humana na música instrumental, cabe, também, ampliar a reflexão sobre o que seria ou não uma canção. Outra vez a relação entre os sons e as palavras é o que nos auxilia em tal compreensão. Tatit (1996) busca fundamentar a concepção de canção justamente nessa relação prosódica, entretanto, com certa hierarquia entre as palavras e os sons, como se a música fosse um mero meio de carregar os sentidos embutidos nos textos e poesias das canções. Em contraponto a tal posicionamento, Wisnik (1980, p.11) comenta que “a música não é um suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente, o contrário, onde a letra aparece como um veículo que carrega a música”.

Vale ressaltar ainda que há a compreensão de que o termo “canção” está mais atrelado à forma musical do que efetivamente à relação da música com as palavras. Grosso modo, a forma canção seria aquela estrutura composicional estrófica, vez ou outra, intercalada por um refrão. O clássico exemplo das *Canções sem palavras* (Opus n.62) de Mendelssohn⁶⁵ nos remete a tal problematização, que dependendo da concepção adotada pode ser entendida como uma canção devido à sua forma/estrutura ou como música instrumental devido à sua não relação com as palavras.

Trata-se normalmente por canção uma estrutura musical que tenha letra e melodia sendo essas inseparáveis na concepção deste conceito. Desta maneira, seria difícil pensarmos em uma canção instrumental. Assim, diversas músicas instrumentais, verdadeiras canções, surgidas no Brasil, não se enquadrariam nesse conceito de canção. [...] Voltando à canção, não seria mais razoável pensarmos nela como uma estrutura musical que resiste à expansão? Seja ela cantada ou instrumental? (VILELA, 2014, p.9-10).

⁶⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy Acesso em: 18 abr. 2022.

Para engrossar o caldo e tacar mais pólvora na fogueira podemos pensar ainda nos contextos de música contemporânea, em que é possível conceber como instrumental uma música composta com a participação da voz humana (coro) e com letras, entretanto, a utilização das palavras não se dá a partir de seus contextos semânticos e significados existentes na concatenação fraseológica. Cito como exemplo a obra – *Il Canto Sospeso*⁶⁶ – do compositor italiano, Luigi Nono.

Musicalmente, Nono inova, não apenas pelo equilíbrio exemplar entre vozes e instrumentos, mas na escrita vocal motívica e pontual, na qual as palavras são fragmentadas em sílabas trocadas entre vozes para formar sonoridades diversificadas e flutuantes, que pode ser comparado a uma extensão imaginativa da "técnica *Klangfarbenmelodie*" de Schoenberg. [...] No entanto, Stockhausen, afirmou: Em certas peças do "Canto", Nono compôs o texto como que para retirá-lo dos olhos do público onde não cabia ... Nos incisos II, VI, IX e nas partes III, ele transforma a fala em sons, ruídos. Os textos não são entregues, mas sim escondidos em uma forma musical indiferentemente estrita e densa que são dificilmente compreensíveis quando executados (STRINGFIXER, 2010, *online*).

A problematização trazida no presente subtópico tem dupla intenção no que diz respeito à realização de nossa pesquisa. A primeira delas se refere a um critério específico da etapa exploratória que ora estamos apresentando, ou seja, como foi que classificamos as obras dos violeiros e violeras da mostra como sendo pertencentes à música instrumental. A segunda intenção está relacionada à concepção de *Música Instrumental* construída a partir da observação dos cinco violeiros na etapa etnográfica, o que será tratado no capítulo 4 (item 4.1).

Diante desse dubio cenário optei por adotar enquanto critério da etapa exploratória a noção de música instrumental não enquanto forma/estrutura musical, mas como a não vinculação às palavras e textos poéticos. Tal escolha também se justifica pela impossibilidade de analisar as formas das obras musicais de 184 violeiros e violeras elencados em nossa mostra, já que o objetivo foi apenas trazer um panorama das práticas instrumentais às violas de dez cordas, ou seja, a concepção de música instrumental aqui adota trata-se mais de um critério metodológico do que efetivamente um mergulho em tal seara epistemológica. Contudo, no capítulo 4, problematizaremos novamente a noção de música instrumental a partir das obras musicais dos sujeitos que foram observados etnograficamente.

⁶⁶ Esta obra é uma homenagem às vítimas do fascismo, incorporando cartas de despedida escritas por prisioneiros políticos antes da execução. Música: *Il canto sospeso* (Luigi Nono). 01 áudio (37'30"). Publicado por Contemporary Classical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IIAtIC7sdk> Acesso em: 22 abr. 2022.

Prosseguindo, quando o termo “música instrumental” recebe a adjetivação “brasileira” adentramos em outra seara, oportunidade em que surge uma série de indagações. Música instrumental brasileira seria aquela feita no Brasil? Ou seria aquela composta por músicos brasileiros? Há alguma relação com a formação instrumental ou utilização de instrumentos brasileiros? Poderia ainda ser aquela desenvolvida a partir de ritmos, gêneros e estilos musicais brasileiros? Música instrumental brasileira é sinônimo de *jazz* brasileiro? A improvisação é elemento necessário na constituição da música instrumental brasileira?

A princípio entendemos que a perspectiva geográfica não dá conta da noção de música instrumental brasileira, ou seja, não é porque a música instrumental foi feita ou está sendo tocada em solo brasileiro que a mesma se inseriria nesse contexto. Tampouco a nacionalidade do compositor seria o elemento chave de identificação da obra musical, porém, fica a dúvida se é possível um músico estrangeiro compor uma música instrumental brasileira. Quanto ao intérprete parece-nos que não seria um problema, uma vez que a obra musical é que guardaria suas brasilidades. No que toca à instrumentação ou utilização de instrumentos brasileiros entendemos que não define, porém, influencia e agrega elementos sonoros, bem como os timbres. Quanto aos ritmos, gêneros e estilos musicais brasileiros como elemento constitutivo da música instrumental brasileira, consideramos ser este um dos caminhos ou possibilidades de sua configuração. Tecemos tal afirmação por acreditar que um compositor brasileiro que crie uma obra musical que não esteja pautada em ritmos, gêneros ou estilos musicais tidos como “brasileiros” pode muito bem se inserir nesse nicho de música instrumental brasileira. A título de exemplo mencionamos os compositores contemporâneos e experimentalistas que constantemente buscam fugir das estéticas da música ocidental, das métricas e linguagens musicais que definem os mencionados ritmos, gêneros e estilos musicais brasileiros.

De nossa revisão de literatura foi possível perceber que os autores, por vezes, trataram como sinônimos os termos “música instrumental brasileira” e “jazz brasileiro” ou *brazilian jazz*. Bahiana (1979) escreveu um artigo que é mencionado em diversos trabalhos posteriores, que remonta ao desenvolvimento histórico da música instrumental ou *jazz* brasileiro. Nesse artigo a autora trata de alguns aspectos do início da música popular brasileira (sécs. XVIII e XIX), levando em consideração que a modinha e o lundu seriam as raízes mais profundas da música popular brasileira, que apesar de não serem músicas instrumentais teriam influenciado diretamente o choro, um dos gêneros de música instrumental brasileira. E daí por diante ela segue tecendo sua narrativa histórica passando pelas *jazz bands* nas primeiras décadas do séc. XX, pela bossa-nova e a influência do jazz norte-americano até desembocar no jazz brasileiro, autêntico e arraigado de matrizes brasileiras, como o samba, o choro, o frevo, o baião e a

própria bossa. A autora cita como expoentes do jazz brasileiro os músicos Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, que são seguidos por gerações mais novas que revelaram Rafael Rabello, por exemplo. Sintetizamos o texto de Ana Maria Bahiana com o objetivo de refletir sobre se o *Brazilian jazz* pode ser tratado como sinônimo de música instrumental brasileira e entendemos que não, uma vez que o primeiro pode ser uma das vertentes do segundo. Concordamos com o posicionamento de que “chamá-la de jazz brasileiro (brazilian jazz) dificulta mais as coisas, visto que os próprios teóricos, jornalistas e músicos americanos não chegaram a um acordo acerca do que venha a ser o jazz” (QUEIROZ, 2010, p.18).

Pensamos que essa tentativa de associar a música instrumental brasileira ao jazz, inclusive pela adjetivação “jazz brasileiro”, é reflexo de uma perspectiva estadunidocêntrica que acaba restringindo os alcances de nossa música instrumental. Não podemos negar as influências do jazz norte-americano, porém, um olhar etnomusicológico certamente ampliaria tais perspectivas, seja a partir de nossas práticas musicais pretéritas ou mesmo as da atualidade que não se espelharam em seus modelos. Por exemplo, os variados solos instrumentais de viola machete existentes no samba chula do recôncavo baiano, cheios de improvisos, também nos leva a outras searas da música instrumental brasileira. Os toques dos violeiros que foram etnografados por Souza (2005), trabalho esse que trouxe à tona a música instrumental criada por violeiros que vivem distantes dos grandes centros urbanos e que também agregam e ampliam a noção de música instrumental brasileira. Todo o universo de música sacra instrumental que inclui uma gama de obras e compositores brasileiros, ainda que nesses casos a instrumentação e estéticas estejam voltadas aos padrões europeus. Nossos tambores que muitas vezes dispensam as letras e elementos melódicos ou harmônicos em suas práticas estritamente instrumentais e que também compõem o mesmo cenário. Nossos músicos experimentalistas, conforme mencionamos anteriormente, dentre outras tantas e variadas possibilidades.

Encontramos também tentativas de assimilar sinônimos ao termo “música instrumental brasileira”: - música improvisada; - música popular instrumental improvisada e música popular instrumental brasileira. A vinculação à improvisação ou à música popular em nada contribui segundo nossa compreensão, uma vez que há obras instrumentais fechadas que não guardam espaços improvisativos e no que tange à noção de música popular sabemos quão complexo é e que não existe um consenso acerca de sua concepção. Muller (2005), ao citar o texto de Ana Maria Bahiana, comenta que os instrumentistas que tiveram suas formações musicais por meio da bossa na década de 60, revelaram a ela em entrevistas que preferiam “a expressão música improvisada” do que instrumental. Percebam que a improvisação parece ser

um elemento necessário nesse tipo de prática instrumental e que vem sendo denominado de “jazz brasileiro”, contudo, entendemos que não se aplica a toda e qualquer música instrumental brasileira. Nesse sentido, alguns autores comentam sobre a ambiguidade do termo,

pois há diversas outras músicas instrumentais no Brasil, e apesar disto os músicos e ouvintes deste repertório não têm dificuldade no reconhecimento do gênero musical que leva o nome de música instrumental. Algumas de suas marcas são claras: o destaque para os instrumentistas (improvisações, valorização do virtuosismo), a concepção harmônico-melódica e os arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas, entre outras. Há outras designações, como, por exemplo, “música universal” (conforme Hermeto Pascoal), “música brasileira contemporânea” (conforme Arismar do Espírito Santo), ou ainda “jazz brasileiro”, principalmente no exterior (*Brazilian Jazz*). Este último termo pode sugerir que a música instrumental seja uma adaptação nacional do jazz norte-americano, o que absolutamente não confere (BASTOS; PIEDADE *apud* CORTES, 2012, p.220).

Retomando as terminologias utilizadas pelos violeiros da mostra, temos a terceira delas – *música pernambucana instrumental*. Em que pese não termos encontrado uma explicação dos próprios violeiros, nosso entendimento segue o sentido de que os mesmos estão se referindo às músicas instrumentais que guardam elementos dos gêneros e estilos musicais típicos da localidade, como, os frevos, maracatus, repentes, baiões, xotes, xaxados, cocos e outras manifestações populares que acontecem no Estado de Pernambuco. É possível retomarmos aqui aquelas indagações: - música pernambucana instrumental é aquela feita por pernambucanos? Um frevo instrumental criado em Minas Gerais pode ser classificado como música pernambucana instrumental? Não intencionamos responder objetivamente a tais questionamentos e os sentidos construídos pelos violeiros não puderam ser acessados, uma vez que não foram entrevistados e perguntados sobre o assunto.

A quarta e última classificação utilizada foi a seguinte – música instrumental “sem gênero definido”. Nossa interpretação quanto à utilização da referida expressão é de que os músicos que dela se valeram estavam se referindo justamente aos processos de experimentação musical que almejam se distanciar do que já foi construído e consolidado no entorno das violas brasileiras de dez cordas e até mesmo da música ocidental como um todo, da música popular brasileira, e ainda, dos aspectos sonoros que sugestionam o pertencimento a determinadas culturas, como na música indiana, por exemplo. É possível também que a indefinição possa estar relacionada às perspectivas mercadológicas e que os violeiros ao analisarem suas práticas musicais não encontraram algum nicho musical passível de enquadrar suas composições.

Por outro lado, ao pensarmos em música instrumental “com gênero definido” podemos citar a “música sertaneja instrumental” ou “música instrumental de viola caipira”, termos esses que “são tidos como sinônimos de um repertório surgido a partir da década de 40 e que com o passar do tempo tornou-se uma vertente importante da música brasileira” (PEREIRA, 2009, p.425). Nesse caso o “gênero definido” é o sertanejo, que esteve associado ao meio rural e que foi predominantemente executado na forma de canções, entretanto,

é possível afirmar que os ponteados de viola executados nas introduções dessas canções contribuíram, de certa forma, para o surgimento de uma dimensão instrumental do gênero sertanejo que, com o passar o tempo, criou condições para que a viola caipira também fosse usada e desenvolvida como instrumento-solo (PEREIRA, 2009, p.426).

A problematização dos termos trazidos anteriormente nos auxiliam a pensar nas práticas dos cinco violeiros que são os sujeitos da pesquisa e que serão apresentados no capítulo seguinte. Quando afirmamos que a *etapa exploratória* foi realizada como elemento de contextualização e de delimitação de nosso objeto de pesquisa, é no sentido de que entendemos que os dados produzidos, tanto os de natureza quantitativa quanto os qualitativos, criaram alguns parâmetros comparativos e analíticos, tendo em vista que o fenômeno sonoro observado é relativamente novo e ainda pouco estudado. A perspectiva panorâmica proporcionada pela etapa exploratória nos munuiu de questionamentos e curiosidades a serem dialogadas com o trabalho de campo. A mostra que contou com 184 violeiros e violeiras de 17 unidades federativas brasileiras, apesar de ínfima e limitada, é considerável e potente no sentido de demonstrar a riqueza da música instrumental produzida com as violas de dez cordas em nosso país. Metaforicamente podemos pensar que a *etapa exploratória* é mais rasa e horizontal enquanto a *etnografia* que iremos apresentar a seguir é mais profunda e verticalizada, isso no que tange ao nível de detalhes, informações, reflexões, descrições e interpretações.

Por fim, percebemos que a realização dessa etapa *exploratória* abre muitos caminhos investigativos, que há muitas respostas a serem procuradas, questões a serem resolvidas, debates a serem realizados e diálogos a serem compreendidos. Esperamos que os dados organizados em nossa planilha possam fomentar a escuta do trabalho dos violeiros e violeiras nela contidos, e também, se possível for, que sirva de alguma forma para estabelecer novas redes de contatos e de criação de eventos no entorno da música instrumental para violas brasileiras de dez cordas.

3 Para cada viola um violeiro: 05 artistas das capitais nordestinas Recife/PE e João Pessoa/PB

Nesta parte do texto apresento os violeiros que conheci durante o trabalho de campo, que teve início no segundo semestre de 2018, e que aceitaram participar da presente investigação etnomusicológica. Cabe frisar que não conhecia pessoalmente nenhum dos cinco sujeitos da pesquisa e que apenas havia lido sobre Adelmo Arcoverde no livro de Taubkin (2008), em que pese à época da citada leitura não ter me debruçado sobre a obra musical desse violeiro. Considero importante trazer tais informações uma vez que o trabalho etnográfico que realizei se assemelha àquelas pesquisas etnomusicológicas em que o pesquisador adentra em uma cultura distinta da sua na busca por compreender determinado fenômeno sonoro. No meu caso específico, um músico mineiro que acabara de se mudar para a cidade de Recife em janeiro de 2018 e que pouco sabia daquela realidade musical. Nessa perspectiva reconheço um certo espírito aventureiro no trabalho de campo realizado e ao mesmo tempo uma fagulha de inocência de minha parte, uma vez que não tinha parâmetros para dimensionar o tamanho dos artistas que iria encontrar e o quão significativas seriam suas vidas e obras musicais.

Fato é que a curiosidade em encontrá-los somada a umas pitadas de “coincidências” desembocaram no encontro com cinco violeiros que compreenderam minhas intenções investigativas e que abriram as portas de suas casas, compartilharam seus espaços de trabalhos e que doaram seus tempos para dividir comigo suas trajetórias musicais. É possível afirmar que criamos laços de amizade que perdurarão ao longo de nossas vidas e que os encontros não se restringiram à natureza fria de uma entrevista que visa a, exclusivamente, extrair informações dos sujeitos pesquisados. É certo que houve distintos níveis de envolvimento com cada violeiro, entretanto, foi perceptível algo em comum entre eles, a hospitalidade, típica dos pernambucanos e paraibanos.

Assim que iniciei o trabalho de campo percebi o quão forte é a cultura do repentista no Nordeste, pois sempre que questionava alguém sobre os violeiros daquele lugar, ainda que mencionasse que estava buscando práticas de música instrumental, sempre apontavam os renomados repentistas, informavam onde costumavam tocar, as principais cidades que promoviam festivais, enfim, tudo no entorno do repente. Ficou claro que a imagem do violeiro, tanto em Recife/PE quanto em João Pessoa/PB, está associada diretamente às práticas dos repentistas. Até mesmo entre os músicos da Universidade Federal da Paraíba, quando eu reforçava que estava buscando os violeiros ou violeiras da atualidade ligados à

música instrumental, eles paravam para pensar como se estivessem se autoquestionando sobre se havia ou não músicos inseridos em tais práticas musicais. Após muitos “não sei” e “não conheço”, os nomes dos violeiros foram aparecendo e aos poucos fui encontrando os meios de contatá-los.

No que toca aos aspectos metodológicos, cabe frisar que, para além do trabalho de campo realizado sob uma perspectiva etnográfica, procuramos agregar informações oriundas dos artefatos culturais produzidos pelos violeiros observados e que foram publicadas virtualmente. Nesse sentido, podemos afirmar que os instrumentos metodológicos utilizados na etapa exploratória – *Netnografia* – também se estendem à etapa etnográfica com o intuito de complementá-la. A apresentação de cada violeiro foi tratada de forma individualizada, sendo possível perceber distintos caminhos metodológicos e não um padrão único aplicado a todos. Os cinco violeiros que observamos são dotados de muita personalidade musical, existindo ao mesmo tempo características comuns entre eles e singularidades marcantes que os definem.

A seguir apresentarei os cinco violeiros que foram observados de forma participante durante a pesquisa de campo, sendo que optei por trazê-los pelo lugar onde residem e não pela cronologia em que fui conhecendo-os. Considerando que dentre eles é nítida a existência de duas gerações de violeiros, trarei inicialmente os violeiros mais antigos (1ª geração) e na sequência a 2ª geração. Inicialmente serão apresentados os violeiros paraibanos e na sequência os pernambucanos, o que se justifica pelo local de realização da pesquisa.

3.1 Violeiros Paraibanos

Figura nº 05: Violeiros Paraibanos



Fonte: Montagem de fotos elaborada pelo pesquisador

A primeira geração de violeiros paraibanos que compõe o corpus de sujeitos da pesquisa é constituída por *Pedro Osmar* e *Salvador di Alcântara*, e a segunda geração, pelo violeiro *Cristiano Oliveira* (vide figura anterior nº 05). A obra musical dos três artistas é densa, diversa e muito rica, perpassando por movimentos culturais das últimas décadas do século XX, como o *Armorial Paraibano*⁶⁷ (Quinteto Itacoatiara), o *Musiclube da Paraíba*⁶⁸ e o *Jaguaribe Carne*⁶⁹, indo até os dias atuais com bandas mais recentes, como por exemplo, o *Nectar do Groove*⁷⁰. Ambos possuem, direta ou indiretamente, alguma relação com a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pois Cristiano foi aluno do curso sequencial e da graduação em música, Salvador di Alcântara foi professor do Departamento de Música e Pedro Osmar é frequentador assíduo de apresentações artísticas nos espaços culturais da universidade, e ainda, já ministrou oficinas de música experimental em eventos acadêmicos. Todos já se conheciam previamente à realização da presente pesquisa e suas vidas musicais já haviam se entrelaçado de alguma forma, conforme veremos a seguir.

3.1.1 *Pedro Osmar*

*Eu não costumo afinar o instrumento.
Não costumo afinar, bem como eu
considero o que a gente tá fazendo
aqui é desafinar.
(Pedro Osmar)*

As palavras de Pedro Osmar constantes na epígrafe foram pronunciadas no início da Oficina de Música Experimental que ele ministrou no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET* que aconteceu em novembro de 2018. Logo após os participantes terem se juntado na sala e começado a afinar suas violas, o violeiro fez sua primeira provocação. Na ocasião eu já estava me acostumando com as ideias dele e compreendi os sentidos sugeridos na afirmação sobre o ato de afinar ou desafinar o instrumento. Foi ouvindo suas músicas que pude acessar os sentidos de suas palavras, diga-se de passagem, uma música surpreendente,

⁶⁷ *Movimento Armorial*. 01 site (Museuafrobrasil.org.br). Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosestetico/movimento-armorial> Acesso em: 01 jul. 2022.

⁶⁸ *Musiclube da Paraíba* – Reportagem: Projeto Musical paraibano Musiclube será eternizado em livro. 01 site (Jornal da Paraíba), 2016. Disponível em: <https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/2016/02/14/projeto-musical-paraibano-musiclube-sera-eternizado-em-livro> Acesso em: 01 jul. 2022.

⁶⁹ *Jaguaribe Carne*. 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaguaribe_Carne Acesso em: 01 jul. 2022.

⁷⁰ *Nectar do Groove*. 01 site (Paraíba Criativa: Inventário). 11 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/nectar-do-groove/> Acesso em: 01 jul. 2022.

inesperada, provocativa, principalmente no que toca às representações de termos como “Viola Caipira”. Artista profundamente político e filosófico, o experimentalista, atonalista, multi-artista e violeiro Pedro Osmar, é um mestre das artes que enriquece nossa pesquisa.

Começamos sua apresentação sugerindo a oitava da música *Passarinhos sobre um repente para viola*⁷¹, obra constante em seu CD de música instrumental intitulado – *Viola Caipira*. Conseguiu identificar o som da viola ao ouvir a música? E o repente? Pois é, essa é a música de Pedro Osmar. A seguir trago alguns comentários sobre como se deu a aproximação com o nosso primeiro violeiro durante o trabalho de campo e ao longo de sua apresentação buscarei criar acessos às suas obras musicais para que o texto aqui produzido alcance os sentidos desejados.

Em agosto de 2018, logo na primeira semana das aulas presenciais do doutorado, fui de Recife/PE a João Pessoa/PB de ônibus, sendo que, nesse período, ainda não havia conhecido nenhum dos três violeiros paraibanos. Nessa época eu ainda não havia organizado um espaço para ficar durante minhas estadias na capital paraibana e acabei recorrendo ao *airbnb*, sendo que meu critério de escolha foi o de achar um quarto no bairro mais próximo à Universidade Federal da Paraíba. Encontrei um quarto no bairro Castelo Branco e a “coincidência” foi que o proprietário era um produtor cultural chamado Gerson Abrantes que morava ali com sua esposa, uma artista cênica. Lembro precisamente que no início da noite daquele primeiro dia de aulas estava eu no quarto tocando minha violinha quando Gerson chegou de seu trabalho e, ao ouvir o som que eu estava fazendo, me chamou para uma conversa. Contei a ele sobre a pesquisa que estava se iniciando ali, sobre os objetivos e o objeto da mesma. Surpreso, ele se identificou como produtor cultural e me mostrou um quadro (vide figura nº 06 a seguir) que estava na parede, momento este em que ouvi falar pela primeira vez no violeiro Pedro Osmar, seu irmão Paulo Ró, o movimento musical *Jaguaribe Carne*, o *Musiclube da Paraíba* e toda uma dinâmica de experimentação musical existente na cena musical paraibana.

⁷¹ *Passarinhos sobre um repente para viola* (Pedro Osmar). 01 áudio (04'05''). Publicado por Pedro Osmar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UC152mmUUqs> Acesso em: 19 maio 2022.

Figura nº 06: Quadro na Casa de Gerson Abrantes



Fonte: Fotografia do pesquisador

A própria imagem do quadro muito dizia sobre o violeiro que acabara de conhecer, um violeiro tocando alfaia, com uma armação de paus que provavelmente foram utilizados como fontes sonoras, uma trompa ao solo, enfim, um multi-instrumentista afeto às experimentações musicais. Nesse mesmo dia na casa de Gerson Abrantes abrimos o computador e fomos procurar no *youtube* o álbum *Viola Caipira* de Pedro Osmar (vide figura nº 07 a seguir). Os títulos dados a cada faixa aguçaram minha curiosidade com muita intensidade e ao ouvi-las não tive dúvidas de que estava diante de um dos sujeitos da pesquisa e que dependeria somente do seu aceite.

Em entrevista cedida à rádio Tabajara no *Programa Alô Comunidade*, Pedro Osmar, ao comentar sobre sua discografia, afirma, “tem o *Viola Caipira*, que é o meu disco de viola, tocando não só música de Jeca Tatu, mas também música de urbanidades, de violas desconstruídas, violas encontradas, viola de Jeca Tatu e assim por diante” (ALÔ COMUNIDADE, 2013). Seguem os títulos dados às faixas musicais e os respectivos *links* para ouvi-las: - *Um Stravinsky para viola*⁷²; - *Um Steve Reich para viola*⁷³; - *Um Smetak para viola*⁷⁴; - *Um Schoenberg para viola*⁷⁵; - *Um Blues para viola*⁷⁶; - *Um chorinho para viola*⁷⁷; -

⁷² *Um Stravinsky para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04'09''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gD40R6i2Xg0> Acesso em: 20 maio 2021.

⁷³ *Um Steve Reich para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (05'52''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VWaRKVJ9OeI> Acesso em: 20 maio 2021.

⁷⁴ *Um Smetak para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (03'41''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o2SFsYrUt0s> Acesso em: 20 maio 2021.

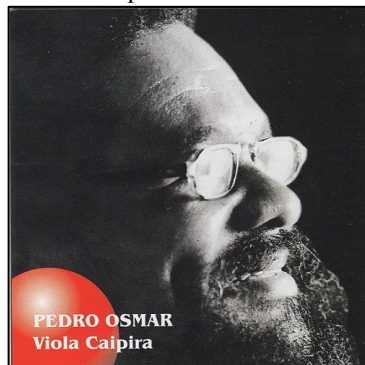
⁷⁵ *Um Schoenberg para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (02'46''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-j5D7y1wEM> Acesso em: 20 maio 2021.

⁷⁶ *Um Blues para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04'13''). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sFz_IcVZo1E Acesso em: 20 maio 2021.

⁷⁷ *Um chorinho para viola* (Pedro Osmar). Álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04'11''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VV7WFCqR1zo> Acesso em: 20 maio 2021.

*Um sambinha para viola*⁷⁸; *Um outro Blues para viola*⁷⁹; - *Um repente para viola*⁸⁰; - *Passarinhos sobre um repente para viola*⁸¹; *Um berimbau para viola*⁸².

Figura nº 07: Capa do álbum “Viola Caipira”



Fonte: busca no google (imagens)

Impressionado com o que havia acabado de conhecer com minha orientadora, Eurides Santos, que gostaria de entrar em contato com Pedro Osmar para ver se ele aceitaria participar de nossa pesquisa, oportunidade em que ela me deu as primeiras informações sobre o movimento cultural denominado *Jaguaribe Carne* e sobre o experimentalismo na música paraibana. Na ocasião fui informado também de que o encontraria no *Espaço Cultural José Lins do Rego*⁸³, que está localizado no bairro Tambauzinho em João Pessoa/PB, local onde Pedro Osmar estava trabalhando como Diretor do *Centro de Pesquisa Musical José Siqueira*⁸⁴. Decidi então ir pessoalmente até seu trabalho para uma conversa inicial que o informasse sobre a pesquisa e também para convidá-lo a participar do *III Fórum de Etnomusicologia UFPB/ABET*⁸⁵, que estava homenageando a

⁷⁸ *Um sambinha para viola* (Pedro Osmar). Álbum Viola Caipira. 01 áudio (02'51''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pclsd5CbBFA> Acesso em: 20 maio 2021.

⁷⁹ *Um outro Blues para viola* (Pedro Osmar). Álbum Viola Caipira. 01 áudio (03'30''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Venf8IHKX4> Acesso em: 20 maio 2021.

⁸⁰ *Um repente para viola* (Pedro Osmar). Álbum Viola Caipira. 01 áudio (04'28''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq2Rqws-gwg> Acesso em: 20 maio 2021.

⁸¹ *Passarinhos sobre um repente para viola* (Pedro Osmar). Álbum Viola Caipira. 01 áudio (04'05''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UC152mmUUqs> Acesso em: 20 maio 2021.

⁸² *Um berimbau para viola* (Pedro Osmar). Álbum Viola Caipira. 01 áudio (04'27''). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z3adi_cB7ys Acesso em: 20 maio 2021.

⁸³ *Espaço Cultural José Lins do Rego* (João Pessoa/PB). 01 site (Funesc). Governo da Paraíba. Disponível em: <https://funesc.pb.gov.br/espaco-cultural/editais/edital-de-chamamento-publico-panapana-novembro-das-artes-visuais/espaco-cultural-da-paraiba-4.jpg/view> Acesso em: 01 jul. 2022.

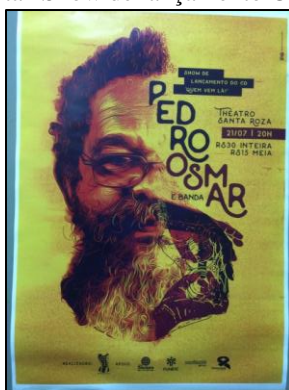
⁸⁴ *Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira* (João Pessoa/PB). 01 site (Funesc). Governo da Paraíba. Disponível em: <https://funesc.pb.gov.br/espaco-cultural/equipamentos/pesquisa-musical> Acesso em: 01 jul. 2022.

⁸⁵ *III Fórum de Etnomusicologia UFPB/ABET* (2018). Página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/etnomusicologia.ufpb/posts/2333192143376620/> Acesso em: 21 maio 2021.

musicista Zabé da Loca, evento este que foi organizado pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia do PPGM/UFPB.

Nosso primeiro encontro aconteceu no dia 14 de agosto de 2018, sendo que fui ao *Espaço Cultural* sem aviso prévio. Cheguei na sala do *Centro de Pesquisa* que tinha na porta um cartaz do show de lançamento do álbum “*Quem vem lá?*” de Pedro Osmar (vide figura nº08), bati à porta, me apresentei e logo de início já tivemos uma longa conversa. Muito solícito Pedro Osmar aceitou contribuir com a pesquisa, bem como concordou em dar uma oficina voltada à experimentação musical junto ao III Fórum de Etnomusicologia, o que veio a acontecer em novembro de 2018.

Figura nº 08: Cartaz Show de lançamento CD (*Quem vem lá?*)



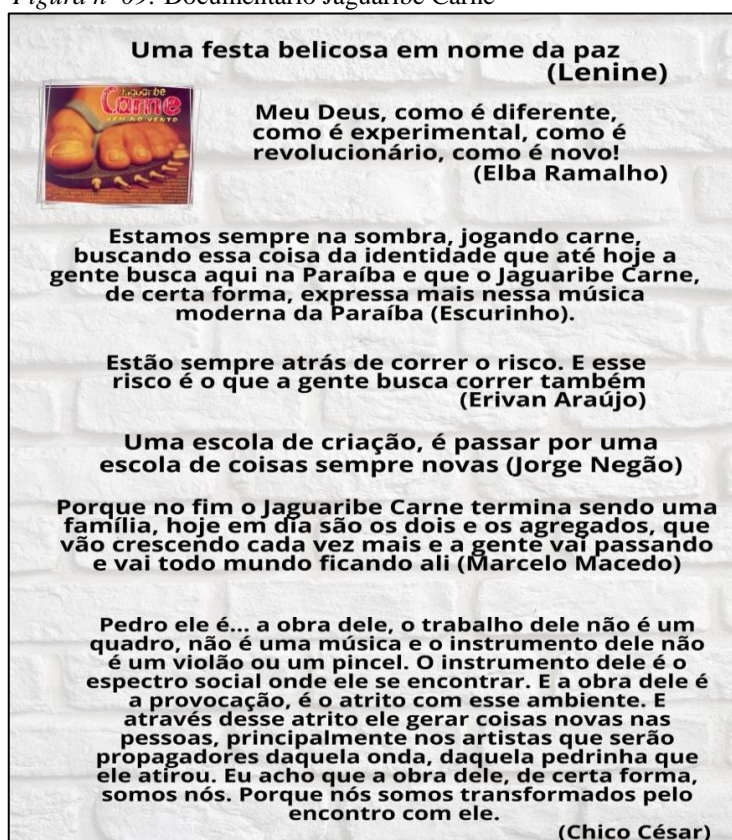
Fonte: fotografia do pesquisador

A história que me foi contada, pelo próprio Pedro Osmar, sobre sua trajetória artística, o movimento cultural *Jaguaribe Carne*, o *Musiclube da Paraíba*, o “Fala bairros, fala Jaguaribe”, os envolvimento com programas de rádio, os filmes que produziu, sua discografia, desenhos, livro que escreveu, enfim, seus artefatos culturais, sua vida e obra musical, logo de início clarearam minhas ideias no sentido de que aquele era um violeiro plural artisticamente falando. Segundo ele mesmo, “eu sou um artista amador que se expressa através de várias linguagens. Eu acho que o amador me cai bem porque me tira o compromisso de não estar apresentando trabalhos ligados a nenhum tipo de mercado” (POLÊMICA, 2019). Em que pese se expressar por meio de diversificadas linguagens artísticas, Pedro Osmar, comenta: “a viola é o meu instrumento, eu sempre utilizei ela como base de 90% do que eu faço” (UM BRASIL DE VIOLA, 2010).

O já mencionado *Jaguaribe Carne* se trata de um grupo musical criado por Pedro Osmar e seu irmão Paulo Ró, que teve início em 1974 e que culminou em um movimento cultural multidimensional, no sentido de ter abarcado e envolvido outras vertentes artísticas como as artes plásticas, cênicas, fotografias, cinema etc. Não é possível falar em Pedro Osmar

sem abordar o Jaguaribe e no documentário produzido pela Gasolina Filmes – *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural*⁸⁶ – o artista Dyógenes Chaves comenta: “porque o Jaguaribe Carne na verdade é uma coisa que ela não existe e ao mesmo tempo existe. Quando você diz, Pedro, Paulo e os outros, a gente tá falando nós! Mas Pedro e o Jaguaribe Carne sempre foram a mesma pessoa” (JAGUARIBE CARNE, 2013). Nesse mesmo documentário há diversos artistas que participaram e foram tocados pelo movimento do *Jaguaribe Carne* e que, melhor do que ninguém, explicam o que é e o que foi esse movimento, vejamos a seguir a figura nº 09.

Figura nº 09: Documentário Jaguaribe Carne



Fonte: Cartaz elaborado pelo pesquisador

Além do documentário produzido pela Gasolina Filmes, o movimento cultural do Jaguaribe Carne foi objeto de outras três investigações acadêmicas, sendo uma no Programa de Pós-graduação em Música (Subárea: Etnomusicologia), a outra no Programa de Pós-graduação em História, e a terceira no Programa de Pós-graduação em Jornalismo, todas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e em nível de mestrado.

⁸⁶ *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural*. 01 vídeo (29'). Publicado por Gasolina Filmes, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow&t=117s> Acesso em: 22 maio 2021.

A dissertação de Sousa Filho (2017), no entorno do jornalismo cultural e político, foi intitulada – *Documentário jornalístico: Pedro Osmar e Jaguaribe Carne, caminhos de uma guerrilha cultural*. Para o autor, conforme demonstra o próprio título do trabalho, Pedro Osmar e o *Jaguaribe Carne* são indissociáveis. No resumo do texto o jornalista sintetiza essa junção entre o músico e o movimento cultural:

Pedro Osmar Gomes Coutinho nasceu em João Pessoa/PB em 29 de junho de 1954 é um cantor, compositor, poeta, músico e artista plástico paraibano. Deu início à sua atividade musical na década de 1960, tocando nos Festivais da Canção em João Pessoa/PB. Assim se inseriu no cenário musical, conhecendo e tocando junto a nomes como Cátia de França, Vital Farias, Xangai, Elba Ramalho, Zé Ramalho e outros artistas. Em 1974 criou, juntamente com Paulo Ró, seu irmão, o grupo *Jaguaribe Carne*, que mescla elementos de guerrilha cultural, cultura popular e experimentações musicais. Na efervescência da ditadura o grupo se apresentava na rua, em teatros e escolas, com músicas de protesto e uma estética pautada na performance, no experimento e na música popular local, como por exemplo: caboclinhos, frevo, cambindas e cirandas. O grupo musical já consolidou mais de quatro décadas de atuação, desenvolvendo uma pluralidade de ações coletivas que englobam a produção artística em diversas linguagens e até intervenção direta em projetos de cunho social, educacional e cultural (SOUSA FILHO, 2017, p.07).

A dissertação em Música de George Glauber Félix Severo, intitulada – *Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne*⁸⁷ – resultou na publicação do livro “*Jaguaribe Carne: Experimentalismo na Música Paraibana*” de Severo (2017). A dissertação em História de Diogo José Freitas do Egyp⁸⁸ foi intitulada – “*Não é a antimúsica, é a música em movimento!*”: uma história do grupo *Jaguaribe Carne* de estudos (Paraíba, 1974-2004). Devido a esses esforços epistemológicos acerca do movimento *Jaguaribe Carne* buscarei não ser repetitivo no que tange às informações constantes nos citados trabalhos para então focar na viola de Pedro Osmar. Contudo, cabe frisar a beleza e profundidade dos mencionados trabalhos acadêmicos e que muito contribuíram para minha compreensão sobre o violeiro que eu estava observando.

O livro de Severo (2017) traz preciosas imagens, fotografias e dá a real dimensão do que é o *Jaguaribe Carne*, uma vez que aponta a diversidade de artistas com quem fizeram parcerias e que foram influenciados por Pedro Osmar e Paulo Ró. Além de trazer uma perspectiva histórica que vai desde o surgimento do grupo, a Coletiva de Música da Paraíba, o Musiclube da Paraíba, o Fala Bairros, o Bloco carnavalesco Piratas do Jaguaribe, os festivais,

⁸⁷ *Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne*. Dissertação de Mestrado de George Glauber. Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6621?locale=pt_BR Acesso em: 20 maio 2021.

⁸⁸ “*Não é a antimúsica, é a música em movimento!*”: uma história do grupo *Jaguaribe Carne* de estudos (Paraíba, 1974-2004). Dissertação de Mestrado de Diogo José (História – UFPB). Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8364?locale=pt_BR Acesso em: 22 maio 2021.

os renomados artistas que gravaram músicas de Pedro Osmar (como por exemplo: Elba Ramalho, Lenine, Amelinha, Milton Dornelas, Zé Ramalho, Xangai e Cátia de França), a organização da discografia com datas e imagens das capas, o autor também aborda a natureza experimentalista das práticas musicais de Pedro Osmar e os aspectos ideológicos que o movimentaram rumo à sua obra como um todo, sendo que a concepção de “guerrilha cultural” traduz bem suas intenções.

É consenso afirmar que a trajetória do Jaguaribe Carne se fundamenta na *guerrilha cultural*; concepção cuja práxis consiste na ação do fazer e pensar que subsidiem a transformação da realidade política, musical, estética e cultural a partir da realidade da região metropolitana de João Pessoa. [...] A guerrilha cultural do Jaguaribe Carne pode ser compreendida como ação que agrega a produção de arte de modo proativo, isto é, sem aguardar por oportunidades ofertadas por agentes da *macro indústria cultural*, e sim buscando fomentar suas expressões por meio das parcerias informais com agentes artísticos, que neste caso podem ser músicos, poetas, fotógrafos, cineastas, artistas plásticos, produtores, intérpretes, e até mesmo das parcerias formalizadas com instituições culturais e de educação como as fundações culturais, associações de bairro, sindicatos, escolas, universidades, SESC, festivais, editais públicos de fomento artístico. Esta seria, em sumo, a linha de fogo, o combate em si (SEVERO, 2017, p. 159-160).

A guerrilha cultural de Pedro Osmar é perceptível não só na sua forma de tocar a viola, na estética de suas obras musicais, no conteúdo literário de suas canções, mas também em seu discurso, narrativas e principalmente em suas atitudes artísticas. Em nosso segundo encontro no *Espaço Cultural José Lins do Rego*, Pedro Osmar comentou sobre as capas de um de seus discos, o *LP Jaguaribe Carne Instrumental* (1993)⁸⁹, que diferentemente de todos LPs que eu já havia visto até então, passou por um processo coletivo de construção gráfica em que cada uma das mil cópias prensadas ficou com sua capa individualizada, com artes únicas e diferentes entre si. Com esta atitude buscou-se a ruptura da padronização que é geralmente imposta pela indústria cultural como forma de tornar menos onerosa a produção das capas dos discos. No livro de Severo (2017) ele traz 32 destas capas que foram criadas por 07 artistas dentre os diversos envolvidos (páginas 193 a 198 do livro). Paulo Ró, irmão de Pedro Osmar, comenta sobre as capas do LP *Jaguaribe Carne Instrumental*:

Na época era um disco de música muito diferente. Ninguém nunca tinha feito um disco de música atonal em João Pessoa. Um disco de música que tinha uma Ciranda atonal, um Bumba meu boi com uma melodia troncha (não convencional). Aí como Pedro era ligado a essas histórias de artes plásticas, de pintura, e eu, na época, participava de um círculo, chamado de Círculo de Arte Postal, que era um círculo de arte que tinha no mundo todo, que você fazia arte no cartão postal e mandava pras

⁸⁹ “Jaguaribe Carne” música livre da Paraíba (1993). 01 áudio (47’55’’). Publicado por Selo Mundo Melhor, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-Sz3GbupaU> Acesso em: 22 maio 2021.

peessoas [...] nós, baseados nesses movimentos [...] tivemos a ideia de fazer a história das capas. Eu mandava para as pessoas [e dizia:] – Tome, faça aí! Mandava dez capas para cada. – Pinta aí o que você quiser (RÓ *apud* SEVERO, 2017, p.191).

O álbum *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993)⁹⁰ é objeto das análises de Egypto (2015), disco esse que possui onze faixas estruturadas em fortes pitadas de experimentalismo musical. As faixas do LP são: - *Fome? Que fome?* (03'03''); - *Salto* (01'58''); - *Piratas do Jaguaribe* (03'29''); - *Ritmo de Baião* (02'57''); - *Nostalgia* (03'19''); - *Liquidificador industrial* (03'51''); - *Ciranda* (06'20''); - *Outro tempo* (03'40''); - *Sotaque de Pindaré* (04'10''); - *Acho que vem alguma coisa por aí* (05'08''); - *Entrevista* (08'58'').

Ao analisar o citado LP, Egypto (2015) constrói uma narrativa histórica que traz informações sobre o processo de gravação do disco, as pessoas envolvidas, as falas de Paulo Ró e de Pedro Osmar, e ainda, aponta para os hibridismos existentes nas obras musicais do *Jaguaribe Carne*, como por exemplo, a *Ciranda* atonal mencionada por Paulo Ró na citação anterior. Outro dado que considero importante é o fato de terem passado pelas principais mídias de gravação até a atualidade, ou seja, antes de terem gravado o LP *Jaguaribe Carne Instrumental*, sua produção musical era registrada por meio de fitas cassetes e de forma bastante artesanal. Depois passaram pelo vinil, pelo CD e atualmente já se adaptaram às plataformas digitais, como, *Spotify*, *Youtube*, *Soundcloud* e outras.

Dentre essas fitas, estão *Dança Nativa* e *Repercussão* (Pedro Osmar e Paulo Ró), *Gente Operária* (Jaiel de Assis) e *Jarbas Mariz & Pedro Osmar* (gravada no Rio de Janeiro com as participações de Lenine, Alex Madureira, Damilton Viana, entre outros) – todas gravadas nos primeiros anos da década de 1980 e atualmente fora de catálogo)⁹¹ (EGYPTO, 2015, p.146).

O segundo encontro com Pedro Osmar se deu no dia 21 de agosto de 2018, oportunidade em que eu havia acabado de ganhar o livro de Severo (2017) de minha orientadora. Antes mesmo de ter realizado sua leitura levei o livro para a segunda conversa com Pedro e foi o próprio sujeito quem o analisou, comentou e trouxe informações extras, não contidas nas palavras do pesquisador Glauber. Foi nesse dia que tive a primeira experiência com uma metodologia que me acompanharia por toda a pesquisa, a *autoscopia*⁹². Confesso

⁹⁰ *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993). 11 faixas de áudio (*Spotify*). Publicado por Parahybolica. Disponível em: <https://soundcloud.com/parahybolica-art/sets/jaguaribe-carne-instrumental-1993> Acesso em 21 maio 2022.

⁹¹ Informações retiradas do blog do grupo. Disponível em: <https://guerrilhacultural.wordpress.com/> Acesso em 24 maio 2021.

⁹² Grosso modo, a *autoscopia* pode ser percebida naqueles momentos em que o sujeito da pesquisa é quem analisa, descreve e interpreta seus artefatos culturais ou trajetórias musicais. Em meio a um diálogo típico de uma entrevista, um livro, CD, DVD, clipe, filme, documentário ou qualquer outro artefato cultural produzido pelo ou sobre o sujeito investigado é submetido ao mesmo para suas considerações e análises.

não ter premeditado nada e que foram as circunstâncias do trabalho de campo que emergiram tal caminho metodológico.

Nesse segundo encontro com Pedro Osmar em que ele analisou o livro de Severo (2017) eu ainda não tinha a consciência de que estava utilizando tal metodologia. Ainda nesse dia quando cheguei ao *Espaço Cultural* onde Pedro trabalha era o seu intervalo do almoço e eu estava de posse de uma guitarra portuguesa. Fiquei sentado em um dos bancos tocando um pouco, momento em que Pedro chegou e iniciamos uma conversa sobre as músicas do mundo, o fado, até que ele me pediu para provar aquela guitarra portuguesa. Em seguida mostrei a ele uma música que eu havia acabado de compor (*Portuguese Wood*⁹³) e iniciamos um diálogo sobre composição, sendo que Pedro começou a falar de suas canções e sobre seu último álbum (*Quem vem lá?*)⁹⁴. Disse que eram letras que estavam engavetadas há muitos anos e que foi o baterista Guegué Medeiros quem lhe convenceu de que seria uma boa ideia gravar e trazer a público suas canções, até então conhecidas apenas nas vozes de intérpretes, e que nesse disco havia sido ele mesmo o cantor.

No encarte do CD *Quem vem lá?* Guegué Medeiros comenta sobre quando conheceu Pedro Osmar e diz que ele “já era conhecido por ter deixado as suas canções de lado pra se dedicar ao trabalho experimental, não apenas na música instrumental, mas nas mais distintas formas de arte. Sempre na guerrilha cultural, provocando e exercendo seu papel de cidadão do povo” (OSMAR, 2014). Nesse álbum há uma faixa (*Baile de Máscaras*), que inclusive foi gravada por Elba Ramalho⁹⁵, que personifica na viola o povo diante da dura realidade social e que durante o carnaval se transveste como forma de encobrir a verdade. Segue a letra de *Baile de Máscaras*:

Minha viola
Andava escondida
Descontente da vida
Atarantada
C’as recentes notícias
Que vêm lá do exterior
C’as recentes notícias
Que vêm lá do interior

Continua

⁹³ *Portuguese Wood* (Leandro Drumond). 01 vídeo (03’53’’). Publicado por ledmarinho, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrhAY4IEic4> Acesso em: 01 jul. 2022.

⁹⁴ *Quem vem lá?* (Pedro Osmar). Disco 1 e Disco 2 com 16 faixas de áudio cada (*Spotify*). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3rzqkg7erU8yaCJ3dDYw7R> Acesso em: 23 maio 2021.

⁹⁵ Música: *Baile de Máscaras* (Pedro Osmar). Interpretação de Elba Ramalho. 01 áudio (03’52’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H9am0A6labl> Acesso em: 23 maio 2021.

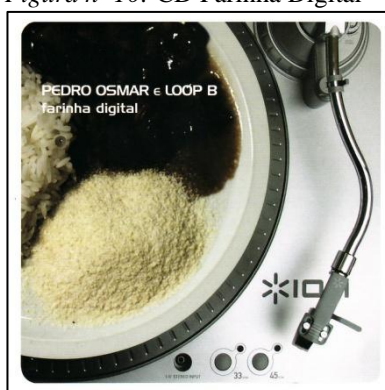
É que nos últimos dez anos
 Todas as violas andam escondidas
 Descontentes da vida
 Atarantadas
 C'as recentes notícias
 Que vêm lá do exterior
 C'as recentes notícias
 Que vêm lá do interior

 Para encobrir a verdade
 De tamanha tristeza
 Todas as violas puseram máscaras
 Vestiram roupas de mulher
 Calçaram botas de soldado
 E saíram por aí dizendo que era carnaval

 Minha viola...

Ao mencionar Guegué Medeiros falou ainda do trabalho instrumental realizado entre o *Jaguaribe Carne* e o *Trio Medeiros*⁹⁶, sendo que se apresentaram no *Sesc Instrumental Brasil* em 2018. Desse show também foi feito o registro de uma entrevista que está disponível no *youtube*⁹⁷. Outro trabalho instrumental e experimental que Pedro Osmar me apontou, apresentado no *Teatro do Sesc Paulista* em junho de 2008 também pelo *Instrumental Sesc Brasil*, foi o do CD *Farinha Digital* (vide figura nº 10 a seguir) em que tocou com o músico Loop B⁹⁸.

Figura nº 10: CD Farinha Digital



Fonte: arquivo do pesquisador

⁹⁶ *Jaguaribe Carne e Trio Medeiros*. 01 vídeo (52'11''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EfSSG_wueuU Acesso em: 23 maio 2021.

⁹⁷ *Bate-papo – Jaguaribe Carne e Trio Medeiros*. 01 vídeo (27'48''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V8dHg1OovTc> Acesso em: 23 maio 2021.

⁹⁸ *Pedro Osmar e Loop B – Programa Instrumental Sesc Brasil*. 01 vídeo (51'25''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RR6rrMKmN38> Acesso em: 23 maio 2021.

O CD *Farinha Digital*⁹⁹ é composto por 11 faixas: - *Farinha Digital* (04'45''); - *Ninguém leva nada a sério* (05'01''); - *Suite Negona* (05'45''); - *Racunta* (27''); - *Que carro de boi eh esse* (05'56''); - *Nordeste Indiano* (05'40''); - *Pirão de viola* (03'55''); - *Nega Dida* (04'08''); - *Maracatu Colibri* (05'18''); - *Tema de Lira* (06'15''); - *Uma espada ou tosse* (03'27'). Nesse trabalho Pedro Osmar usa principalmente sua viola de dez cordas, mas também toca alfaia e piano preparado, enquanto Loop B utiliza fontes sonoras diversas, tais como, placa de trânsito, brinquedos, uma perna de manequim, uma bala de canhão, escada e um tanque de chevete. O duo Pedro Osmar e Loop B também se valem de *samplers* e de equipamentos eletrônicos como pedais de efeito e um computador com faixas pré-gravadas para irem construindo suas texturas sonoras. A seguir trago alguns trechos da entrevista realizada por Patrícia Palumbo para o *Programa Sesc Instrumental*:

Entrevistadora (Patrícia Palumbo): Pra essa viagem toda acontecer tem alguma base? Eu digo assim, uma base de educação formal, de erudição na música, como é a formação musical de vocês nesse sentido? Como é que vocês chegaram até essa liberdade, digamos assim, com a música?

Loop B: Nós somos autodidatas neh, ambos. Eu acredito que isso ajuda um pouco. Porque se você entra dentro de um ensino mais formal, acadêmico e tudo, me parece difícil de sair dele depois, de romper um pouco. Eu acredito que talvez eu tocasse melhor se eu tivesse estudado formalmente e tal, mas possivelmente eu não faria o que eu faço. Faria uma outra coisa, um pouco talvez... um pouco mais dentro dos trilhos, entendeu? Algumas coisas a gente mostra para nossos amigos e eles... eh, isso não tá caindo muito bem, me parece que desafinou ali...

Pedro Osmar: Está ferindo a escola de Bach! (risos)

Loop B: Então a gente se permite mais por não ter essa estrutura. Esse tipo de aprendizado que acaba limitando um pouco por um lado. Abre outras portas por outro lado, mas limita...

Pedro Osmar: Essa liberdade eu acho fundamental. O fato de você poder dispor de uma reserva natural que tá aí nas coisas, na vida, na nossa casa, onde é que a gente chega tem objetos que soam neh! Mas que não são objetos musicais, você não compra em loja, você simplesmente se apropria, trás pra cena da nossa música e a gente começa a mexer, começa a ver qual que vai combinar com aquela tampa de fogão ali, qual que vai combinar com o tanque de Chevete.

(Entrevista cedida ao Programa Instrumental Sesc Brasil).

A formação musical do violeiro Pedro Osmar também é um elemento que deve ser posto em diálogo na tentativa de compreendermos sua obra instrumental. Em entrevista cedida a Gustavo Moura no Programa *Entre Meios*¹⁰⁰ ele comenta: - “Eu diria que os festivais foram a minha escola. A ida pra São Paulo foi minha universidade”. Outra entrevista cedida por Pedro Osmar em que o assunto “formação musical” veio à tona, foi a realizada pelo

⁹⁹ *CD Farinha Digital* (Pedro Osmar e Loop B). 11 faixas de áudio (Deezer). Publicado por Loop B e Pedro Osmar. Disponível em: <https://www.deezer.com/br/album/6508437> Acesso em: 21 maio 2022.

¹⁰⁰ *Entre Meios #07* (Gustavo Moura/Pedro Osmar). 01 vídeo (25'53''). Publicado por TV UFPB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8KQDjjNMq8&t=15s> Acesso em: 24 maio 2021.

entrevistador Antônio Carlos da Fonseca Barbosa e está publicada na revista digital *RitmoMelodia*¹⁰¹, sendo que o violeiro comenta:

Nunca fui de estudar muito em escola ou universidade, pois aquelas lições limitantes sempre me irritaram e não produzia muito com aquelas informações acadêmicas. E aí parti para a experimentação radical e para a vivência de música livre. Levando isso até às últimas conseqüências com as buscas e pesquisas do grupo Jaguaribe Carne, a partir de 1974. [...] Aquelas coisas de partitura, de ter que ler aquelas coisas para poder fazer música. Foi aí que eu entendi que o meu negócio não seria como intérprete de ninguém, isto é, eu mesmo criaria as minhas próprias músicas. Isso era nos idos de 1973 em João Pessoa/PB. O fato é que a partir daí, desse entendimento e dessa verdadeira reviravolta cultural na minha vida, fui pro mundo da música inteligente, da música mais exigente, da música criativa e revolucionária, em forma e conteúdo (RITMOMELODIA, 2004 – *grifo nosso*).

Conforme o próprio Pedro Osmar afirma na citação anterior “nunca fui de estudar muito em escola ou universidade”, ou seja, não é que ele não tenha tido nenhum contato, mas é que ele não gostou da maneira ou do conteúdo estudado nos espaços formais em que ele teve contato. Vale ressaltar que a inquietação não se relaciona somente aos espaços ligados ao ensino musical, mas às escolas como um todo. Em entrevista cedida a Archidy Picado Filho¹⁰², ao ser questionado se havia frequentado a escola e até que série, Pedro Osmar responde:

Fui para o Colégio Estadual de Jaguaribe, onde conheci os hoje jornalistas Silvio Osias e Walter Galvão, mas a escola não me motivou. Passei no exame de admissão, que existia naquela época para aqueles que queriam passar da quarta série para o primeiro ano ginasial, ou primeiro ano do primeiro grau (hoje Fundamental I). O poeta Águia Mendes não passou! Ele foi estudar numa escola particular, no Afonso Pereira, e eu fiquei no Estadual de Jaguaribe. Mas não me interessei pela escola formal. Voltaria a ela quatro anos depois, fazendo o Supletivo do primeiro grau, passando em todas as provas, menos na prova de Matemática. E fiz supletivo do segundo grau; passei em todas as provas, menos na prova de Matemática. Aí, desisti. Fui estudar Música, que é matemática pura, na Escola de Música Antenor Navarro. Mas antes fui estudar na COEX, Coordenadoria de Extensão Artística da UFPB. Foi Hermano Cananéia que me levou a estudar lá. Ele estudava artes plásticas lá e eu fui estudar Música. Mas não gostei da professora. (LETRAS, 2007).

O fato de não ter gostado da professora, conforme citação anterior, penso que é comum a todos que estão na busca por conhecimentos sobre algo, sendo que também encontramos aqueles mestres que nos deixam marcas positivas e que nos desvelam novos horizontes e mundos. Com Pedro Osmar não foi diferente e ao entrevistá-lo ele me contou sobre uma professora de nome Maria Alix, pessoa com quem teve contato na *Escola de*

¹⁰¹ Entrevista de Pedro Osmar cedida à revista *Ritmo Melodia* (Por Antônio Carlos da Fonseca Barbosa). 01 site. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/pedro-osmar/> Acesso em: 24 maio 2021.

¹⁰² Entrevista de Pedro Osmar cedida a Archidy Picado Filho. 01 site. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2138693> Acesso em: 24 maio 2021.

*Música Antenor Navarro*¹⁰³ em João Pessoa/PB. Comentou que essa professora o apresentou a um outro tipo de música, com escritas diferentes onde ruídos, tosses, risos, estalidos, choros e gritos eram aceitos. Em diversas entrevistas disponíveis na *internet* Pedro Osmar comenta sobre a citada professora, como por exemplo, na entrevista cedida a Archidy Picado Filho (LETRAS, 2007) e no vídeo da TV UFPB (Programa Entre Meios), oportunidade em que ele comenta: - “eu diria que essa guinada, essa nova guinada para uma arte mais... não muito contemplativa, mas questionadora neh, mais provocadora, sabe?” (MEIOS, 2018).

Em uma terceira entrevista cedida a Wellington Farias, jornalista que estudou violão com Pedro Osmar na *Escola de Música Antenor Navarro*, a formação musical do violeiro também foi foco da conversa. A entrevista foi publicada no *youtube*¹⁰⁴ e foi ao ar pela TV Assembleia da Paraíba no primeiro bloco do Programa *Dedim de Prosa*. Segue o trecho da entrevista:

Pedro Osmar: Eu aprendi de forma autodidata, porque eu passei pouco tempo aprendendo formalmente, aquela linguagem acadêmica neh! Tanto é que você deve ser um *expert* na leitura de partitura e eu... (se referindo ao entrevistador)

Entrevistador: Você deixou?

Pedro Osmar: Deixei. Eu compreendi que era melhor tocar de ouvido e olhando o céu, os pássaros, a natureza, os rios. A minha partitura passou a ser então a natureza, entendeu? E a natureza humana obviamente. Você vê uma pessoa e começa a se inspirar naquela energia que tá vindo daquela pessoa, das pessoas, dos movimentos, enfim, pra mim foi interessante que o Jaguaribe Carne tenha conseguido apreender esse tipo de conhecimento e passar a partir de então a dar a forma sonora, a forma de imagem, a forma literária, e levar pra sala de aula, que é o que a gente vem fazendo até hoje (PROSA, 2015 – grifo nosso).

A percepção trazida por Pedro Osmar na citação anterior me faz lembrar muito o patrono da Educação brasileira, o pernambucano Paulo Freire, especificamente em sua abordagem sobre a leitura do mundo. Cabe comentar que a experiência de Pedro com a escola não o fez abandoná-la, pelo contrário, fez com que quisesse a ela devolver outras formas de ensino e aprendizagem, menos ligadas às tradicionais linguagens acadêmicas, muitas vezes teóricas demais e desligadas da realidade local, e mais humanizadas, ligadas à natureza, ao homem e à sociedade em que vive.

A seguir abordaremos quatro assuntos que complementam o pensamento de Pedro Osmar e que contextualizam as análises que faremos posteriormente (capítulo 4) de sua obra

¹⁰³ *Escola de Música Antenor Navarro* (João Pessoa/PB). 01 site (Funesc). Governo da Paraíba. Disponível em: <https://funesc.pb.gov.br/espaco-cultural/equipamentos/escola-de-musica> Acesso em: 01 jul. 2022.

¹⁰⁴ *Programa Dedim de Prosa* – Entrevista Pedro Osmar. 03 vídeos (Blocos). Publicado por TV Assembleia PB. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=dedim+de+prosa+pedro+osmar Acesso em: 24 maio 2021.

instrumental exclusivamente dedicada à viola de dez cordas. São eles: - a noção de sucesso; a Indústria Cultural; as Rádios; e a Pirataria.

O artista Chico César¹⁰⁵ relata que, quando chegou na capital João Pessoa/PB em 1980, Pedro Osmar e Paulo Ró o acolheram e o adotaram. Afirma que naquela época Pedro era uma referência para todos porque ele tocava com Zé Ramalho, “tinha canções gravadas por Elba Ramalho e Amelinha e tava fazendo uma opção bastante radical de deixar de tocar com Zé Ramalho pra voltar para a Paraíba e ficar se dedicando a um trabalho de educação popular, de agitação cultural nos bairros” (SOM, 2018). Entendo que essa escolha de Pedro Osmar em retornar para a Paraíba e não continuar seguindo o artista Zé Ramalho rumo ao “sucesso” diz muito sobre o mesmo, afirma Chico Cesar. Sobre o assunto, Pedro Osmar, comenta: - “A vida precisa ter sentido. No meu caso a gente tem mais proximidade com o bairro neh! E essa proximidade pra gente é muito mais positiva, a gente vive com muito mais alegria estar junto com esse pessoal” (SOM, 2018). Em entrevista cedida a Wellington Farias no Programa *Dedim de Prosa* da TV Assembleia da Paraíba o entrevistador provoca o mesmo assunto:

Entrevistador: Uma vez eu perguntei a você: por quê você não é um artista de sucesso? E você disse: quem disse que não sou? Aí eu quero lhe perguntar, onde é que está o Pedro Osmar de sucesso?

Pedro Osmar: Hoje continua sendo uma pergunta e tanto neh? (risos) Tem gente que acha que fazer sucesso é comer todas as meninas na praia à noite. É ter três carros na garagem, cinco casas na praia ... Então cara, pra mim fazer sucesso é você estar bem. Porque tem gente que tá cheio de dinheiro e tá dando tiro na cabeça (PROSA, 2015).

Crítico voraz e revoltado, Pedro Osmar expressa em suas canções, músicas instrumentais, pinturas, desenhos e discursos, seu único sentimento de revolta, a liberdade. No Programa *Passagem de Som* (*Jaguaribe Carne e Trio Medeiros*) ele comenta: - “Na liberdade não há salário mínimo, nem máximo. Na liberdade não há salário, há a quantidade certa e necessária para cada família” (SOM, 2018). A letra de sua canção – *Ferrugem popular* – traduz bem o que estou apontando:

O poder só morre
De doença natural
Nem a traição mata
O poder animal

Nunca jure lealdade
A qualquer poder
Todos os poderes
Te trairão

Continua

¹⁰⁵ Chico Cesar. 01 site (oficial). Disponível em: <https://www.chicocesar.com.br/> Acesso em: 21 maio 2022.

Todos os “foderes”
Te trairão

Não te iludas com o povo cego
Esse povo só quer a festa
Do poder banal

Liberdade, liberdade
É o único sentimento de revolta
Liberdade, liberdade
É o único sentimento de revolta

Um dia a selvageria
Será vencida pela inteligência
E a vida será a nossa mecânica sentença
(CD1 – *Quem vem lá?*: faixa nº 08)

Vale frisar que esse grito por liberdade foi marcado pela censura no período do Regime Militar e que no livro de Severo (2017) é retratado um fato em que o extremismo contra a liberdade de expressão veio a acometer os integrantes do *Jaguaribe Carne*, inclusive com Pedro Osmar que foi levado à prisão. Tal fato se deu no *Festival Nordeste de Música Popular* no ano de 1979, oportunidade em que a canção *Baile de Máscaras* havia sido classificada para a segunda eliminatória e que durante o ensaio geral algumas desavenças com a produção do festival levou o grupo a optar por não ensaiar, não apresentar a referida canção e a fazer uma intervenção no momento da apresentação. Paulo Ró comenta que chegaram com um carro de lixo, uma caixa e Pedro Osmar “com um negócio lá, fazendo barulho”. O integrante Vandinho leu uma receita de remédio, Paulo Ró leu um folheto evangélico que havia ganhado no ônibus e que Pedro leu um poema que dizia: - “trocaria a presidência por um cafuné bem dado”. Conta ainda que “a produção desligou o sistema de som fazendo com que o grupo abandonasse a intervenção em pleno palco do festival” (SEVERO, 2017, p.129). Os policiais formaram um corredor e os conduziram até a sala da produção do evento e posteriormente à sede da Polícia Federal. Severo (2017, p.131) conseguiu a imagem do Diário de Pernambuco em que afirma que foram presos por terem realizado “[...] uma encenação e proferido palavras atentatórias ao Governo, ao invés de apresentar a música que escrevera”.

Penso que essa experiência pode ter acendido a chama de sua revolta, porém, ao mesmo tempo pode ter sido elemento crucial para fomentar a guerrilha cultural de Pedro Osmar, uma vez que deixou claro o poder bélico de sua arte. Nesse sentido Egypto (2015) estabelece uma comparação entre o pensamento de Raymond Williams e o de Pedro Osmar:

A despeito da exposição resumida e das possíveis distinções existentes, me arrisco a apontar uma aproximação entre a concepção de cultura assumida por Raymond Williams – onde esta é vista como algo comum, que está em toda parte e também

como um espaço permeado por conflitos e embates sociais – e as ideias defendidas por Pedro Osmar. Afinal, para o cofundador do Jaguaribe Carne, a arte e a cultura não devem ser apenas meras formas de entretenimento, muito pelo contrário; trata-se de duas importantes ferramentas, dotadas de um potencial pedagógico, emancipador, revolucionário. Este parece ser o cerne da “guerrilha cultural”. Tanto para o autor britânico como para o artista paraibano, é fundamental não encarar a cultura como uma esfera separada do social, mas como um território de lutas e disputas políticas e sociais. Ambos demonstram compartilhar da crença na possibilidade de transformação social através da cultura. (EGYPTO, 2015, pág. 98).

Comungo das ideias de Egypto (2015) e após conhecer melhor o artista Pedro Osmar pude perceber o quanto a estética de sua obra instrumental à viola de dez cordas está arraigada de intencionalidades guerrilheiras, sendo que “transformação” talvez seja uma boa palavra que sintetize o que estamos afirmando. Percebi também ser ele um observador do mundo diferenciado, do tipo que consegue ver facetas escondidas ou ofuscadas de um mesmo objeto. Encontrei em uma de suas entrevistas ele comentando sobre a pirataria, o que me fez pensá-la sobre uma perspectiva até então não reflexionada, uma vez que via a pirataria somente pelos aspectos da ilegalidade e dos prejuízos causados aos autores dos artefatos culturais. Contudo, Pedro Osmar nos convida a pensar sobre as potencialidades artísticas e de criação que ocorrem nesses movimentos de pirataria. Segue o trecho da mencionada entrevista:

Entrevistador (Wellington Farias): Você gostaria que alguém se apoderasse da sua arte, da sua música? Você concorda com isso?

Pedro Osmar: Depende. Você tá querendo falar sobre a pirataria.

Entrevistador: Você gosta de piratear a arte dos outros. É um bom exemplo que você dá para os seus filhos, sua família, piratear?

Pedro Osmar: (Gargalhadas). Veja bem cara, eu acho a pirataria um momento interessantíssimo da arte no mundo.

Entrevistador: É uma invenção americana hein.

Pedro Osmar: Não, não é invenção americana, porque o contexto da pirataria é da época em que nem se existia os Estados Unidos.

Entrevistador: Os piratas do mar neh?

Pedro Osmar: Isso, exatamente. As rádios piratas, as rádios comunitárias, as rádios livres, tudo isso são conceitos que vão se adequando a determinados segmentos e geram coisas muito interessantes. Quando chegou a pirataria no disco, eu assim achei muito interessante porque abre espaço pra gente como a gente, que não tem esse sucesso de mercado. Não é aquele sucesso que você vai fazer como Zé Ramalho, Chico César, como Roberto Carlos, não chega a isso. Você quer ocupar um merecido espaço dentro do contexto mercadológico. Então você compra... vai na loja e compra 100 CDs virgens, vai em outra loja e compra o equipamento para reproduzir, vai na Xerox tira cópias da capa e você faz um bem bolado e termina numa coisa como essa aqui ó (mostra alguns discos). Tá vendo, tudo isso aqui é coisa...

Entrevistador: Pirateada.

Pedro Osmar: Na verdade isso aqui não é coisa pirateada, mas o nível disso daqui é quase que pirateada. É uma coisa assim, 1000 exemplares, 500, 300 exemplares. Entendeu? Que vem para um tipo de plateia que é pequena, entendeu?

Fonte: Transcrição feita pelo pesquisador (PROSA, 2015).

A noção de pirataria trazida por Pedro Osmar não é aquela da apropriação da obra alheia, mas sim, uma forma de produção e veiculação independentes, como forma de subverter a lógica e estrutura da Indústria Cultural, que funciona à mercê exclusivamente do capital financeiro e do consumo, distanciada das transformações estéticas da arte, dos artistas de rua e de todo tipo de artefato cultural que não se adequa aos seus moldes. Nesse sentido, Egypto (2015) comenta que, para os fundadores e alguns agregados do Jaguaribe Carne,

o mercado cultural está preocupado apenas com a rentabilidade dos artefatos que comercializa (vistos simplesmente como mais um tipo de mercadoria), privilegiando assim a produção e a circulação de obras que sejam consideradas “fáceis” de cair no gosto popular, ainda que a qualidade estética das mesmas seja discutível. Se tal fato, por um lado, garante os lucros desse mercado e o perfeito funcionamento do esquema de produção e consumo em escala industrial que o beneficia, por outro ele inibe a ideia de criação artística defendida por esses artistas – mais livre e “desinteressada” comercialmente, engajada politicamente e ciente do seu potencial revolucionário. É no desejo de romper com essa lógica mercadológica e industrial que o Jaguaribe Carne – assim como tantos outros grupos e artistas da segunda metade do século XX – vincula-se ao universo da cultura “alternativa”, “independente” ou “marginal”. (EGYPTO, 2015, p.107)

Cabe comentar também sobre a constituição de uma rádio comunitária livre em que Pedro Osmar esteve envolvido, sendo que uma das ações foi a realização do *Festival Rádio Livre Já*¹⁰⁶, que aconteceu em 2011 no *Teatro Santa Rosa* em João Pessoa/PB. A verba angariada no festival foi revertida para a compra de equipamentos para a criação da rádio comunitária com o objetivo de colocar na programação da mesma os artistas paraibanos do mercado independente. Durante o festival Pedro Osmar foi entrevistado, segue um trecho de sua fala:

Entrevistador: Recentemente você escreveu um texto sobre como as grandes rádios esmagam os artistas locais. Conta essa história aí, como é que é esse esmagamento?

Pedro Osmar: Boa noite, a gente está interessado, já há alguns anos, desde os anos 90 quando se discutiu aqui em João Pessoa/PB, dentro de um grupo que participou da “Democratização dos meios de comunicação” no Brasil e chegou aqui em João Pessoa e a gente integrou à equipe. E até hoje esse é um tema muito caro pra gente, sempre que a gente pode a gente coloca em discussão a discussão mais popular, uma discussão bairro, uma discussão dentro da categoria dos músicos. E realmente é um tema difícil de se entender, porque rádio é rádio, a rádio é você botar a sua voz, a sua música, como é que se diz, botar o bagulho na roda. Então se você não consegue fazer isso, se você não é capaz nem de entender essa possibilidade, então a gente é motivo então, por exemplo, continuar na rua, continuar levantando essas questões de uma maneira mais popular e menos acadêmica. E esse é o motivo da gente estar hoje aqui no Teatro Santa Rosa trazendo essa discussão para a cidade, a população, entendeu? E hoje essa apresentação chamada “Rádio Livre Já” é uma tentativa da gente botar essas questões na cabeça do músico (Entrevista de Pedro Osmar, Festival *Rádio Livre Já*).

¹⁰⁶ *Festival Rádio Livre Já*. 01 vídeo (10’13’’). Publicado por zevioplabb1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QMaFdeLcBj8> Acesso em: 26 maio 2021.

Diante do que apresentamos sobre Pedro Osmar podemos afirmar que se a estética de sua obra musical é a metralhadora de sua guerrilha cultural, as rádios livres e a pirataria nas ruas são seus tanques de guerra e mísseis teleguiados, na busca pela transformação social através da cultura e da arte. Tal afirmativa pode ser confirmada em uma de suas entrevistas que foi cedida a Antônio Carlos da Fonseca Barbosa e que foi publicada na revista digital *RitmoMelodia*.

RitmoMelodia: Como você vê o mercado musical atualmente?

Pedro Osmar: Sinceramente, eu não me preocupo com o mercado, com gravadoras, máfias de rádio que tanto prejuízo tem causado à nossa música. E por que eu não devo me preocupar? Porque é uma grande montanha de granito e para derrubá-la, só mesmo muita dinamite, muitos aviões, muitas ações de pirataria. Que, infelizmente, nós artistas não temos tido coragem para fazer e por isso mesmo eles continuam vencendo a gente, pela força e pela brutalidade analfabeta de uma política de cultura que só interessa ao lucro deles. Querem acertar? Querem dialogar numa boa com os artistas? Democratizem os meios de comunicação! Abram as rádios para a música brasileira e deixem que ela possa existir livremente nas programações diárias. Infelizmente o tipo de mercado que se instalou no país é completamente imbecil em sua política excludente e isso não vai dar em coisa boa. [...] Vamos continuar esperando de braços cruzados? Viva a pirataria das ruas! (RITMOMELODIA, 2004).

No decorrer do trabalho de campo percebi que a guerrilha cultural de Pedro Osmar efetivamente não está somente em seu discurso, mas também em sua práxis. As palavras do violeiro, conforme citação anterior, traduzem com sinceridade suas ações no mundo. Sem falar nas diversas atividades desenvolvidas no *Espaço Cultural José Lins do Rego*, como a apresentação semanal de filmes lado “B”, a organização do acervo musical do referido espaço que vem catalogando diversas obras de compositores paraibanos, bem como suas discografias e outras fontes iconográficas. Também pude encontrá-lo em apresentações musicais na sala Radegundis no campus da UFPB e no *II Festival de Música da Paraíba*¹⁰⁷ (2019).

No que toca à *observação-participante* foram três os encontros mais marcantes em que pude inclusive tocar com o violeiro Pedro Osmar: - A oficina de música experimental para violas de dez cordas realizada junto ao *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET* (2018); - A gravação do grupo *Tocaia da Paraíba* no Estúdio Peixeboi em João Pessoa/PB (2019); - O encontro dos violeiros paraibanos no *Espaço de Cultura Livre Olhos d'água* em João Pessoa/PB (2019), sendo que este último será tratado no subtópico nº 3.1.4, uma vez que dele também participaram outros dois sujeitos da pesquisa, Cristiano e Salvador di Alcântara, que ainda não foram apresentados no presente capítulo.

¹⁰⁷ *II Festival de Música da Paraíba*. 01 site (paraiba.pb.gov.br). Governo da Paraíba, 2019. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/ii-festival-de-musica-da-paraiba-divulga-lista-de-selecionados> Acesso em: 01 jul. 2022.

O III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET foi organizado pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB¹⁰⁸ que é coordenado pela Prof. Eurides de Souza Santos. Durante a organização do evento solicitei que o violeiro Pedro Osmar ministrasse uma oficina voltada à experimentação musical a partir da utilização das violas de dez cordas, o que foi bem recebido pelos integrantes do grupo. Logo no primeiro encontro com o violeiro fiz-lhe o convite, sendo que foi aceito de pronto. A *Oficina de Música Experimental*¹⁰⁹ foi realizada no dia 08 de novembro de 2018 e contou com a presença de estudantes da graduação e pós-graduação do curso de Música da UFPB, inclusive com o violeiro Cristiano Oliveira que também é sujeito da presente pesquisa. Após quase vinte minutos do início da oficina, oportunidade em que os presentes buscavam afinar seus instrumentos, Pedro Osmar soltou sua primeira provocação, aquela que foi utilizada como epígrafe de sua apresentação: - “Eu não costumo afinar o instrumento. Não costumo afinar, bem como eu considero o que a gente tá fazendo aqui é desafinar” (III Fórum de Etnomusicologia da UFPB).

No que toca à afinação utilizada na oficina foi decidido ali no momento de sua realização que usaríamos a *afinação natural* um tom abaixo, ou seja, da primeira ordem de cordas até a quinta: ré, lá, fá, dó, sol. A escolha se justifica pelo fato de que Pedro Osmar e outros participantes usavam a afinação natural, entretanto, duas das violas utilizadas na oficina eram minhas e estavam com encordoamento para Cebolão em Ré. Ao abaixar em um tom a referida afinação reduzimos os riscos de quebrar alguma corda ou descolar o cavalete.

Durante a realização da oficina o violeiro comentou sobre os caminhos que os levaram a desembocar na estética musical do *Jaguaribe Carne*. Segundo Pedro Osmar foi a partir da criação de uma mentalidade musical que chegaram aonde chegaram e não foi o estudo de técnica instrumentística ou da teoria musical que viabilizaram o feito. Afirmou também que nunca dependeram da escrita musical, a partitura, para desenvolverem seus trabalhos. Após uma conversa inicial o violeiro sugeriu um exercício coletivo baseado em um trecho de uma de suas obras – *Isso não é um Frevo* (Pedro Osmar) – na qual ele caminha pelo braço da viola utilizando intervalos de semitons com a utilização dos dedos 2 e 3 (indicador e médio), sendo que o deslocamento no braço pode ser tanto vertical quanto horizontal. A orientação do oficineiro Pedro Osmar foi de que buscássemos caminhos distintos dos que ele estivesse fazendo no momento da improvisação.

¹⁰⁸ Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB. 01 site (wixsite). Disponível em: <https://etnomusicologiaufp.wixsite.com/grupodepesquisa> Acesso em: 22 maio 2022.

¹⁰⁹ Oficina de Música Experimental realizada no III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET por Pedro Osmar (2018). 01 vídeo (01'51'50''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW0W6B1yBZE> Acesso em: 23 maio 2022.

Logo em seguida à apresentação do tema da música – *Isso não é um frevo* – o violeiro perguntou aos participantes da oficina: - “O que vocês fariam de diferente do que eu estou fazendo aqui sendo a mesma música? Eu tô falando disso porque é isso que a gente utiliza no nosso grupo. Ninguém pode fazer igual sendo a mesma coisa” (Oficina de Música Experimental). A atividade (Improvisação 1) teve seu início aos 22’ da referida *Oficina de Música Experimental*¹¹⁰. Em seguida os participantes foram levados a fazer improvisos individuais a partir da linguagem sugerida e na sequência puderam também apresentar alguns temas e músicas de suas autorias.

Pedro Osmar deu diversos relatos sobre sua trajetória musical no decorrer da oficina, bem como sobre a ida para o Rio de Janeiro com o violonista Vital Farias, a discografia produzida, o trabalho instrumental, as canções, o período que tocou com Zé Ramalho e falou de algumas de suas influências musicais. O violeiro também teceu juízos de valor acerca de sua obra artística. Em determinado momento da oficina Pedro se pergunta, como que em tom de dúvida, sobre quanto valeria seu trabalho, mas não deixa o questionamento sem respostas e afirma que tem um valorzinho, que morreria feliz. Em um outro momento Pedro, apontando para mim, comenta que “se encontrasse com esse rapaz lá em São Paulo, certamente faríamos um duo lá”, o que me deixou um tanto animado com a possibilidade de termos produzido algo juntos. Uma roda de conversa se formou depois que Pedro Osmar encerrou sua fala e os participantes compartilharam suas experiências com o grupo.

O segundo evento marcante do trabalho de campo foi a participação de Pedro Osmar e seu irmão Paulo Ró na gravação do álbum *Cariris Contemporâneos do Tocaia da Paraíba*¹¹¹, que aconteceu no *Estúdio Peixe Boi*¹¹², sob a direção de Marcelo Macedo. O convite partiu de um dos fundadores do citado grupo musical, Erivan Araújo, que também era doutorando em Etnomusicologia pela UFPB à época, pois sabia que estávamos pesquisando a obra de Pedro Osmar. Nos bastidores da gravação foi possível entrevistar os músicos presentes (Erivan, Pedro, Paulo Ró e Marcelo Macedo), que enfatizaram o quanto o *Estúdio PeixeBoi* está interligado ao movimento *Jaguaribe Carne* e que o espaço é ambiente de produção musical de vários músicos que foram influenciados pelas ideias de Pedro Osmar e seu irmão Paulo Ró, dentre eles, cito os integrantes do *Trio Medeiros* (Helinho, Guegué e Xisto), Escurinho, Vant

¹¹⁰ *Improvisação 1* (22’): Oficina de Música Experimental realizada no III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET por Pedro Osmar (2018). 01 vídeo (01’51’50’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW0W6B1yBZE> Acesso em: 23 maio 2022.

¹¹¹ *Tocaia da Paraíba*. 01 site (*Soundcloud*). Disponível em: <https://soundcloud.com/tocaiadaparaibahttps://soundcloud.com/tocaiadaparaiba> Acesso em 24 maio 2022.

¹¹² *PeixeBoi Estúdio* (João Pessoa/PB). 01 blog. Disponível em: <http://peixeboiestudio.blogspot.com/> Acesso em: 24 maio 2022.

Vaz e Cristiano Oliveira que também é sujeito de nossa pesquisa. Nesse sentido o proprietário do estúdio, Marcelo Macedo, comenta:

Pedro Osmar é uma parte da minha vida, enorme! Eu me considero assim antes e depois de Pedro Osmar. Se Pedro Osmar não tivesse entrado daquele jeito, do começo de quando eu comecei o estúdio, que é a cara dele. Como se tudo que eu fizesse tivesse aquelas ideias, que tivesse vindo daquelas primeiras ideias. Desde começar a editar, ter que aprender... porque o bicho queria tanta coisa já, a cabeça dele tava tão na frente (Entrevista realizada com Marcelo Macedo do Estúdio PeixeBoi, João Pessoa/PB, 2019).

Acompanhar o violeiro durante uma gravação possibilitou perceber como suas práticas musicais efetivamente estão ligadas à livre improvisação e que a noção de arranjo musical está desvinculada da escrita musical. A faixa do álbum que estavam fazendo a participação naquele dia se tratava de um *perré*, que grosso modo pode ser entendido como um dos ritmos utilizados pelos cabocliquinhos ou cabocolinhos, sendo que gravaram algumas faixas de vozes que remetiam aos cantos indígenas, e também, uma faixa instrumental com Paulo Ró ao violão e Pedro Osmar na viola. Cabe comentar que o violeiro utilizou a minha viola (Três furos) na gravação, conforme figura nº 12 a seguir. Tendo em vista que o álbum *Cariris Contemporâneos do Tocaia da Paraíba* ainda não foi publicado, não será possível criar aqui uma ponte até a fonte sonora. A seguir trago um registro fotográfico do encontro (figura nº 11), sendo da esquerda para a direita: eu, Paulo Ró, Pedro Osmar e Erivan Araújo:

Figura nº 11: Estúdio PeixeBoi 1



Fonte: fotografia de Marcelo Macedo

Figura nº 12: Estúdio PeixeBoi 2



Fonte: fotografia do pesquisador

Considerando a natureza etnográfica de nossa pesquisa, podemos afirmar que encontros desta natureza são os pontos altos da investigação, uma vez que os dois pilares metodológicos, observação e participação, estão em pleno fluxo. Neste dia do trabalho de campo foi possível fazermos um som, tomar um café e conversar sobre o cenário político atual, a cena musical paraibana e outras questões do cotidiano. A forma respeitosa e de

admiração com que Erivan Araújo e Marcelo Macedo trataram Pedro Osmar também foram importantes para compreender sua dimensão artística na capital paraibana. Foi possível entender ainda que a participação em trabalhos musicais de terceiros compõe a obra musical do violeiro Pedro Osmar. Em que pese não ter sido possível mapeá-las podemos conjecturar que não foram poucas as participações.

O terceiro encontro marcante do trabalho de campo que contou com a presença de Pedro Osmar aconteceu na *Casa de Cultura Livre Olhos d'água* e será tratado mais adiante no subtópico nº 3.1.4. Para encerrar essas notas introdutórias sobre esse violeiro tão especial, deixo aqui uma de suas máximas: - “Pra mim o único princípio é o seguinte: não repita nada, não imite ninguém, sabe? Procure fazer sempre algo diferente e seja ousado!” (PERFIL, 2007).

3.1.2 Salvador di Alcântara

Amante, em particular, dos seus constitutivos: do baião, do xote, do xaxado, do samba, da bossa, do choro, do frevo e do Maracatu... Visceralmente ligado ao gastronômico e ao imaginário da terra: ao cuscuz, a tapioca, o mungunzá, a coalhada; ao mote, ao repente, ao improviso, à viola caipira, ao folclore, tudo parte de um mesmo riso.
(ALCÂNTARA, 2008)

Figura nº 13: Caricatura de Salvador di Alcântara



Fonte: imagem do facebook do violeiro

O segundo violeiro a ser apresentado como representante da Paraíba nasceu, na verdade, no Estado de Pernambuco. Porém, foi em João Pessoa/PB que o conheci e também é onde reside há muitos anos. Alcântara tem formação em Música e Engenharia Civil, é pós-graduado, com Especialização e Mestrado em Etnomusicologia (UFPE/UFPB). Foi professor do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, tendo ministrado disciplinas como: Estruturação Musical, Oficina da Música, Oficina do Choro, Oficina de

construção de instrumentos musicais, Introdução às músicas do mundo, e também, foi o professor do curso sequencial de viola nordestina da UFPB. Multi-instrumentista das cordas dedilhadas, bem como violão, viola, bandolim e cavaquinho, é artista plural que não se expressa exclusivamente por meio da Música. Sua autodescrição constante nas orelhas de um de seus livros é certamente a melhor forma de conhecê-lo:

Reginaldo Salvador de Alcântara, R.S. Alcântara, Salvador di Alcântara, Alcântara, Cancão. Designações de um mesmo Cidadão do Mundo, do Brasil, do Nordeste, de Pernambuco, da Paraíba. Poeta e artista plástico bissexto, músico, multi-instrumentista, compositor, regente, arranjador, engenheiro civil. Dilete inconditional das artes em geral: da Literatura, das Plásticas, e mais e mais da mais feiticeira dessas que é a Música. [...] Partidário da natureza, do natural do cru e do nu. Militante dessas searas, uma vida de atleta(?) (sem estresse e sem pressa), por vezes acertando por outras quebrando a cara, “Cara a Cara”. De estatura mediana “gosta de Fulana, de Beltrana, de Sicrana mas a vida é quem lhe quer...” Aberto ao riso largo, solto, rasgado, de dentro para fora, de fora para dentro, que medra do nada, da pedra, do chão e sobretudo do coração. Cúmplice da vida. Amante de Amado, de Gorky, de Sartre, de Tchaikovsky, de Bach, de Beethoven, de Vivaldi, de Dali, de Neruda, de Van Gogh, de Tavares, de Miguel, de Lúcio, de Prestes, dos Lobos das Estepes, de Villa, dos irmãos Batista, das Panelas de Oliveira, de Daudeth, de Bandeira, de Pessoa, de Luiz, da sanfona, de Camões, da Luz, de Luzia, de Luiza, de Doralice, de Ana de Amsterdã, dos anões, dos sete, de Branca, do branco, do preto e das cores outras. De Augusto e seus Anjos, de Mahatma. Dos rebentos Amadeus, Mariama, Aruana, Aruaq e amores outros que só eu sei. O coração aberto para a rua, para frente, para os lados todos, para os pontos cardeais, para LUA, para o sol, para o mar, daqui, dali e dacolá; pro sertão, por cariri, tão longe e tão perto, pro carnaval, pra noite, pro dia, pra madrugada, pro violão, pro bandolim, pro arrebol, pro arraial, pra Vila, pros “Bancários”, para os pernambucanos, para os paraibanos e para os “baianos” (onde o coração pipoca), para a aldeia afinal e finalmente para o Nirvana, para Paz, para a vida, onde tudo começa e finda..... Zennnnnnnn... Ah, Vida’avida!!!! (ALCÂNTARA, 2008).

Fui apresentado a Cancão pelo professor de Música da Universidade Federal de Campina Grande (campus Sumé), meu amigo e colega de doutorado, Erivan Araújo, um dos fundadores do grupo *Tocaia da Paraíba*¹¹³ e que já foi mencionado anteriormente quando comentamos sobre o trabalho de campo com o violeiro Pedro Osmar. Erivan foi um músico importantíssimo na realização da presente pesquisa, por ser alguém atuante na cena musical de João Pessoa/PB e por ser um dos agregados do *Jaguaribe Carne*. Em uma perspectiva antropológica e etnográfica poderia afirmar que Erivan foi o “nativo” que me ajudou a entrar em campo, foi também quem me orientou sobre a cena musical local e que, com sua trajetória musical e respeito dos artistas locais, conseguiu me inserir na cena musical enquanto realizava meu trabalho de campo. Foi ainda quem mais me acolheu durante minha estadia na capital paraibana, tendo me apresentado importantes espaços de convívio de artistas, como o famoso

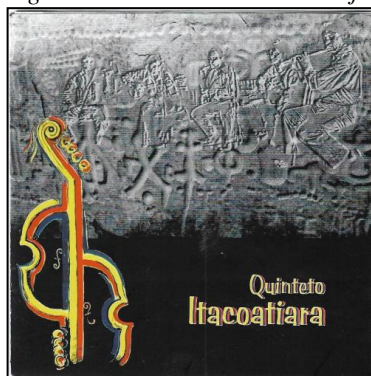
¹¹³ *Tocaia da Paraíba* (João Pessoa/PB). Plataforma *Soundcloud*. Disponível em: <https://soundcloud.com/tocaiadaparaiba> Acesso em: 28 maio 2021.

Bar do Baiano, a Bodega Arte Café e a praça da Paz. No primeiro semestre de 2019, quando Erivan se inteirou da pesquisa que estava me propondo a desenvolver ele me falou do violeiro Alcântara e de um álbum instrumental que havia sido gravado pelo *Quinteto Itacoatiara*.

Alcântara nos recebeu em sua casa no bairro Bancários, que fica bem em frente ao espaço cultural *A Bodega Arte Café*, no dia 27 de março de 2019. Nesse primeiro encontro conversamos bastante, de forma descontraída e sem roteiros ou perguntas pré-formuladas, sequer gravei em áudio ou vídeo o encontro. Tocamos um pouco de viola e depois fomos jogar baralho, um jogo até então por mim desconhecido, o “duvido”. Durante a jogatina já fui logo percebendo a personalidade daquele violeiro, que segundo minhas notas de campo do referido dia comentei: “Jogamos baralho por um bom tempo: o jogo Duvido, que me auxiliou a perceber bastante como é Alcântara, inteligente, engraçado, falante, extrovertido, um verdadeiro gozador” (Notas de campo do pesquisador). Cancão falou orgulhoso sobre seus filhos que também se tornaram músicos, o cellista Amadeus e a violinista Mariama. Na ocasião também estava presente o professor e violonista Bertrand, amigo das antigas de Erivan e Alcântara. No final daquela noite comemos uma pizza com refrigerante, que gentilmente foi paga pelo violeiro. Prometeu-me que iria procurar em suas coisas um CD do *Quinteto Itacoatiara* para que eu pudesse conhecer o citado trabalho, já que na internet só havia sido publicada uma das faixas do disco, o *Xaxadinho*¹¹⁴ de Humberto Gomes de Freitas.

Na semana seguinte recebi uma ligação de Alcântara dizendo que eu poderia passar em sua casa para pegar o CD do *Quinteto Itacoatiara* (vide figura nº 14). Nesse encontro nos falamos rapidamente e ficou combinado que, após minha escuta, voltaríamos a conversar sobre aquele trabalho.

Figura nº 14: Cd *Visões Sertanejas*



Fonte: Capa do CD

¹¹⁴ Música: *Xaxadinho* (Quinteto Itacoatiara). 01 vídeo (03'29''). Publicado por Luis Fernando Navarro Costa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIG8x28buKc> Acesso em: 28 maio 2021.

O álbum foi intitulado *Visões Sertanejas* e contém 12 faixas de áudio, sendo que foi produzido via Lei Municipal nº 7.380/93 (Lei Viva Cultura) da Prefeitura Municipal de João Pessoa/PB. Conforme mencionado anteriormente o CD *Visões Sertanejas* não está disponível nas mídias digitais da atualidade e foi distribuído exclusivamente em meio físico, por esse motivo sentimos a necessidade de fazer o *upload*¹¹⁵ do álbum para que os leitores do presente trabalho pudessem acessar os sons do *Quinteto Itacoatiara*. Seguem os títulos dados às faixas do disco com o nome dos compositores e suas respectivas durações: - *Caboré*¹¹⁶ (Salvador di Alcântara – 05’); *Visões Sertanejas*¹¹⁷¹¹⁸ (Hélio de Oliveira Sena – *Canção* 02’53’’ e *Sirimbó* 03’01’’); *Caminhada*¹¹⁹ (José Maria de Oliveira – 02’40’’); *Contradança*¹²⁰ (Carlos Mahon – 03’); *Romanceado*¹²¹ (Tom-K – 03’37’’); *Festa na Casa Grande*¹²² (Marcos Magalhães – 03’); *Uma peça sem brilho e sem cor*¹²³ (Paulo Cristóvão – 02’12’’); *Samba Matuto*¹²⁴ (Carlos Mahon – 03’10’’); *Violando*¹²⁵ (Salvador di Alcântara e Pedro Osmar – 03’); *Xaxadinho*¹²⁶ (Humberto Gomes de Freitas – 03’25’’); *Aboiando*¹²⁷ (Salvador di Alcântara – 06’).

Na gravação do mencionado álbum participaram os seguintes músicos: Agmar Dias Pinto Filho (violino), Eduardo Nóbrega (fagote), Fernando Pintassilgo (flauta e marimbau), Luiz Fernando (violão) e Salvador di Alcântara (viola nordestina, voz, chocalho e percussão).

¹¹⁵ O *upload* do CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara foi feito para o *Youtube* e teve o consentimento do violonista Salvador di Alcântara. Considerando que há obras de outros compositores no mesmo álbum decidimos limitar a publicação por meio da definição “não listado”, permitindo o acesso somente àqueles que possuírem o *link*. Nesse sentido a obra musical atenderá exclusivamente aos interesses acadêmicos da presente pesquisa.

¹¹⁶ *Caboré* (Salvador di Alcântara). 01 áudio (04’58’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/cXI9-q6bsoU> Acesso em: 30 maio 2022.

¹¹⁷ *Visões Sertanejas*: 1º Movimento – *Canção* (Hélio de Oliveira Sena). 01 áudio (02’57’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/wNTiq5gHypI> Acesso em: 30 maio 2022.

¹¹⁸ *Visões Sertanejas*: 2º Movimento – *Sirimbó* (Hélio de Oliveira Sena). 01 áudio (03’05’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/jgdw6mPrxdo> Acesso em: 30 maio 2022.

¹¹⁹ *Caminhada* (José Maria de Oliveira). 01 áudio (02’43’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/V1QQA9NaCeE> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²⁰ *Contradança* (Carlos Mahon). 01 áudio (03’03’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/5eZK7fjp4Js> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²¹ *Romanceado* (Tom-K). 01 áudio (03’40’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/9HX4vOdSv2s> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²² *Festa na Casa Grande* (Marcos Magalhães). 01 áudio (03’06’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/a87Cen7RuIo> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²³ *Uma peça sem brilho e sem cor* (Paulo Cristóvão). 01 áudio (02’14’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/XIEVRnpr7Y> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²⁴ *Samba Matuto* (Carlos Mahon). 01 áudio (03’11’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/-NikDM9KuDO> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²⁵ *Violando* (Salvador di Alcântara e Pedro Osmar). 01 áudio (03’04’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/mwcIvzkUikA> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²⁶ *Xaxadinho* (Humberto Gomes de Freitas). 01 vídeo (03’29’’). Publicado por Luiz Fernando Navarro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIG8x28buKc> Acesso em: 30 maio 2022.

¹²⁷ *Aboiando* (Salvador di Alcântara). 01 áudio (05’58’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/ZWubmuH71Ec> Acesso em: 30 maio 2022.

O texto constante no encarte do disco foi escrito pelo violeiro Alcântara e logo em suas notas introdutórias ele comenta:

O Quinteto Itacoatiara é um grupo instrumental de formação erudita que trabalha as raízes nordestinas, enriquecendo o patrimônio cultural paraibano, divulgando a criatividade de compositores da região e procurando observar, paralelamente, as tradições mais autênticas do nosso folclore. Desde 1976, realiza estudos e pesquisas nas fontes da nossa cultura, desenvolvendo trabalhos de composição, adaptação e orquestração, valorizando seus bens culturais. Fruto do Movimento Armorial na Paraíba – também de inspiração do escritor paraibano Ariano Suassuna – o grupo adotou o nome Itacoatiara em reverência à Pedra Lavrada do Ingá (VISÕES SERTANEJAS, 1993).

O citado disco recebeu o título das faixas nº 2 e 3 – *Visões Sertanejas* – uma composição de Hélio de Oliveira Sena com dois movimentos, sendo o primeiro *Canção* e o segundo *Sirimbo*. Nesse álbum Salvador di Alcântara, além de instrumentista, atuou como diretor musical, assistente de mixagem e masterização. Outras três faixas são de sua autoria e composição: - a primeira delas é a faixa nº 01 (*Caboré*); - a segunda a faixa nº 12 (*Aboiando*); - e a terceira delas a faixa nº 10 (*Violando*), que fez em parceria com o nosso já apresentado violeiro Pedro Osmar. Vale ressaltar que Pedro Osmar também chegou a participar do *Quinteto Itacoatiara* como violeiro, logo em sua primeira formação.

No encarte do disco há também um texto do professor do Departamento de Artes da UFPB e na época Subsecretário de Cultura do Estado da Paraíba, Francisco Pereira da Silva Júnior, comentando sobre a *Pedra do Ingá*¹²⁸ (vide figura nº 15 a seguir) que inspirou a denominação do grupo musical, e ainda, a ligação do *Quinteto Itacoatiara* com a Universidade Federal da Paraíba.

O Quinteto Itacoatiara está intimamente ligado à história de um momento na Universidade Federal da Paraíba, quando, a partir de 1976, na gestão do Reitor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, a UFPB passou por grandes transformações e crescimento. [...] Surgiu o Departamento de Artes e Comunicação, a partir da antiga extensão cultural, e dele o Quinteto Itacoatiara, por inspiração de Ariano Suassuna, na época Assessor Especial da Reitoria e responsável por diversas ações que até hoje permanecem. Se por um lado a criação do Quinteto inspirava-se no Movimento Armorial pernambucano, na Paraíba essa idealização veio da Pedra do Ingá, o famoso monólito com inscrições pré-colombianas, até hoje indecifradas, cujo arcaísmo simbolizado no próprio nome do Quinteto Itacoatiara, seria o resgate dessa poética perdida nos tempos. O Itacoatiara, hoje formado exclusivamente por professores do Departamento de Artes, por ele passaram, desde a sua fundação, músicos das mais diferentes formações e especialidades; alguns permanentes, outros com passagens, idas e voltas; mas todos eles contribuindo para que o Grupo, nesses 25 anos de existência, consolidasse notável repertório, a partir dessas origens medievais, dessa sonoridade embrenhada nos Sertões nordestinos ou da criação contemporânea, inspirada na nossa paisagem física e humana (VISÕES SERTANEJAS, 1993).

¹²⁸ *Pedra do Ingá* (PB). 01 site (Portal do Iphan). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/824> Acesso em: 24 maio 2022.

Figura nº 15: Pedra do Ingá (Paraíba)



Fonte: Sítio arqueológico Itacoatiaras do Rio Ingá (IPHAN)

Em julho de 2019, após já ter ouvido diversas vezes o CD *Visões Sertanejas* marquei com Salvador di Alcântara um encontro para que fosse feita uma *autoscopia* do referido disco (vide figura nº 16 a seguir). Durante a entrevista, que aconteceu na residência de Alcântara, conversamos inicialmente sobre o título dado ao Quinteto, o movimento Armorial paraibano, sobre a formação do grupo e sobre a viola na instrumentação utilizada na gravação. Na sequência ouvimos todas as faixas do CD, oportunidade em que o violeiro foi descrevendo e interpretando as obras musicais, comentando sobre os processos de gravação, arranjo e composição.

Figura nº 16: Autoscopia CD Quinteto Itacoatiara



Fonte: arquivo do pesquisador

Trago a seguir trechos do que foi tratado no início do encontro, especificamente sobre a denominação “Itacoatiara” dada ao quinteto e a capa do CD *Visões Sertanejas*, oportunidade em que o violeiro Salvador di Alcântara comenta sobre a já mencionada Pedra do Ingá e a relação do grupo com o movimento armorial paraibano¹²⁹.

P: Analisando aqui a capa do CD, qual é a história dessa pedra do Ingá?

Salvador: Essa pedra tem uma história muito... essa pedra é uma pedra milenar ou coisa que o valha neh, eu não sei porque eu nunca estudei pra dizer, mas é uma inscrição rupestre ainda indecifrada na cidade do Ingá, logo aqui pertinho. Uma hora e meia talvez. Aqui na Paraíba tem muito, tem uma cidade aqui perto que eu tenho vontade de ir que o nome dela é Pedra Lavrada, que é a mesma coisa só que tem a tradução para o português. Então, quer dizer, "ita" pedra, "coatiara" lavrada ou

¹²⁹ Utilizaremos a letra “P” nas transcrições das entrevistas e autoscopias, no sentido de ser a abreviatura de Pesquisador.

inscrita, pedra inscrita, pedra escrevida, não é? O Itacoatiara é isso, isso é coisa indígena. Nós somos... nosso ancestral é indígena, entendeu? Não é coisa de português, é o índio que foi exterminado.

P: E como foi dar o nome ao grupo de Quinteto Itacoatiara? Juntou-se a turma e escolheram esse nome?

Salvador: Não, não. Isso é porque o seguinte, o Armorial nasceu em Pernambuco, ideia de Ariano Suassuna. [...] Isso foi na década de 70, nasceu o armorial, aí trouxeram o Ariano Suassuna pra montar o armorial aqui.
(Autoscopia do CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019).

Após ter desvelado que o movimento Armorial na Paraíba também teve a participação de Ariano Suassuna, conforme citação anterior, perguntei a Alcântara se nesse período ele já era professor na mencionada instituição, sendo que o violeiro respondeu o seguinte:

Salvador: Eu já tinha entrado na universidade. Porque nesse tempo não existia nem vaga na universidade, nenhuma universidade do Brasil entrava artista, não tinha. Aqui ele (Lynaldo Cavalcanti) arrumou uma pro-forma para entrar, que se você provasse o seu notório saber você entrava, na música, no teatro, na literatura. Eu entrei como notório saber, tinha que ter um curso ou qualquer coisa internacional. Tinha que ter o curso de instrumento, no caso o meu era o violão, eu tinha curso... aí eu fiz uns cursos fora neh. Aí isso valeu, e eu ainda fazia engenharia nesse tempo, era engenharia civil, como terminei a engenharia civil. Aí ele (Lynaldo Cavalcanti) criou uma resolução, chamada Resolução 200 e todo mundo entrou por ela.

P: Foi quando fundaram o curso de música aqui da UFPB?

Salvador: O curso de música ele trouxe os caras que muitas vezes nem tinham formação, mas eram de orquestras e queriam formar uma orquestra aqui. Da orquestra ele trouxe principalmente gringos, latinos americanos, mais do Chile, da Argentina.

P: Então segue vamos chegar no Itacoatiara.

Salvador: Pronto, aí ele veio pra cá (Ariano) e foi convidado pra montar o Itacoatiara. É que aqui não tínhamos músicos com essas especificidades, música de viola, música de rabeca, músicos de... tinha violão.

(Autoscopia do CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019).

Na sequência de nossa entrevista sobre o CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara, Alcântara revelou que iniciou junto ao grupo tocando violão e que a viola de dez cordas era tocada por Pedro Osmar. Uma curiosa história sobre um ensaio na presença de Ariano Suassuna também foi contada pelo violeiro, oportunidade em que Pedro Osmar deixou de participar do Quinteto e que a viola de dez cordas caiu de paraquedas nas mãos de Alcântara. Segue mais um trecho da entrevista:

P: E você já tocava viola nessa época?

Salvador: Não, eu tocava violão. Eu entrei como violonista na primeira formação. Eu tenho até que escrever esse livro, eu tenho até uma caricatura dele (Ariano Suassuna). Eu entrei como violonista e era o melhor que tinha no Conservatório. Na verdade tinha o top e depois do top eu era o segundo, só que eu tinha uma vivência popular que o outro não tinha. Sempre tive e essa era a minha diferença para os demais. Aí eu entrei como violonista, Fernando Pintasilgo era flauta, a viola era Pedro Osmar.

P: Pedro Osmar chegou a tocar no Quinteto Itacoatiara?

Salvador: Chegou a tocar no Quinteto. O primeiro violista era ele. Era Pedro Osmar, eu, não tinha fagote, tinha um violoncelo, não... não tinha, tinha um violino, que se

não me engano era Agmar Dias Pinto e tinha um cara, que não era cello nem fagote, era viola (de orquestra).

P: Vocês chegaram a apresentar com essa primeira formação?

Salvador: Já, chegou a tocar alguma coisa... me lembro que tinha também um trabalho com o coral, regido pelo maestro Clóvis Pereira, que fazia os arranjos.

P: E você fazia o violão, nessa época ainda era o violão?

Salvador: Não, não, essa viola não foi nem aprovada. Não chegou nem a tocar com o violino, Pedro Osmar. Porque a gente fez uma apresentação curta, uma música ou duas, para Ariano Suassuna. Aí Ariano vendo Pedro tocar não gostou. Por que ele não gostou de Pedro? Porque primeiro ele não lia, ele não acredita em música e não lê. E segundo ele foi porque Pedro só tocava de palheta. Músico de instrumento como violão e coisa tem que dedilhar.

P: Isso para Ariano Suassuna, neh?

Salvador: Não, é porque antigamente... eu acho que instrumento, eu não sei. Eu não tenho conhecimento. Eu sei que palheta... e ele saiu. Aí eu... me obrigaram, me pediram, porque não tinha, eu era o melhor violonista, digamos assim, então deve ser um bom violeiro. Então me fizeram... eu nem queria, eu migrei para a viola. E trouxeram um outro melhorzinho, depois de mim.

P: Você nem tinha viola nesse período então?

Salvador: Não, não, ele que comprou a viola. Uma viola ruim da porra, ruim do caralho.

P: Era viola dinâmica?

Salvador: Não, era viola comum. Depois eu que comprei a dinâmica.

(Autoscopia do CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019).

Em uma das entrevistas realizadas com Pedro Osmar o citado ensaio realizado na presença de Ariano Suassuna foi tema de nossos diálogos, assim como comentado por Salvador: - “Porque a gente fez uma apresentação curta, uma música ou duas, para Ariano Suassuna. Aí Ariano vendo Pedro tocar não gostou. [...] E segundo ele foi porque Pedro só tocava de palheta” (Entrevista realizada no dia 04 de julho de 2019). Uma semana após o encontro com Salvador, cuja transcrição estou comentando, perguntei a Pedro Osmar sobre o Quinteto Itacoatiara e a história da “palheta” veio à tona, confirmando o que havia sido ventilado por Salvador, que na época era o violonista do grupo. Segue o trecho da entrevista com Pedro Osmar realizada no dia 12 de julho de 2019:

P: Porque no Quinteto Itacoatiara você tocou viola com essa linguagem bem regional também neh? Por mais que os arranjos eram mais eruditos.

Pedro: Teve um detalhe aí. Eu tava no Armorial quando um dia marcou-se um ensaio com a presença de Ariano Suassuna. Aí ele chegou, sentou e ficou ouvindo neh. Aí ele olhou pra mim e disse: quê que tu tem aí na mão? Uma palheta. Ele disse: tire essa palheta. Tire essa palheta porque isso não tem a ver com o nosso trabalho não. Aí pronto! Porque pra mim não importa como soa, mas o que soa! Mas ele disse assim, a música que vai tocar aqui é a música que eu vou dizer. Ou seja, não era um repertório da gente. [...] Aí, eu saí do Itacoatiara nessa hora. Aí entrou um cara que tocava viola de forma romântica, armorial (Entrevista realizada no *Espaço Cultural José Lins do Rego*, João Pessoa/PB, julho de 2019).

O fato de Ariano Suassuna criticar Pedro Osmar pelo uso de uma palheta e também por não ler partituras, se somado à natureza do grupo *Quinteto Itacoatiara*, qual seja, a de

erudição musical, é bastante simbólico e representativo. A noção de enriquecimento do patrimônio cultural paraibano pela via da erudição é anunciada no encarte do CD *Visões Sertanejas*, oportunidade em que afirmam trabalhar com as raízes nordestinas e com as tradições mais autênticas de seu folclore. Entretanto, os conhecimentos envolvidos na habilidade de ler e escrever partituras não compõem as tradições mais autênticas do folclore paraibano, nem podem ser considerados como inerentes às raízes nordestinas. Penso e entendo que a atitude de Ariano em relação a Pedro Osmar é um equívoco no que tange à noção que adoto de tradição, uma vez que a mesma não é estática, e sim, dinâmica. Sendo Pedro Osmar um violeiro paraibano que usa palheta, no meu entender, significa que a tradição no universo da viola naquela localidade passou por transformações e que na atualidade esse elemento compõe o “tradicional”.

Revirando a literatura correlata encontrei um trecho na obra de Vilela (2015) afirmando que em Recife/PE ainda é possível se encontrar violeiros executando a viola como se tocava na “Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando ainda a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteadado ou através dos pontos” (VILELA, 2015, p.43 – *grifo nosso*). Enfim, deixo aqui minha interpretação para as reflexões cabíveis. Fato é que a atitude de Ariano Suassuna é mais um elemento que contribuiu para a trajetória musical de Pedro Osmar e para Salvador di Alcântara foi a “flechada do destino” que inseriu a viola de dez cordas em sua vida.

Na narrativa do violeiro em nossas entrevistas estão também imbricadas informações acerca dos integrantes que passaram pelo *Quinteto Itacoatiara* e algumas de suas formações instrumentais. Alcântara afirmou ter a intenção de escrever um livro sobre a história do quinteto, o que penso ser de extrema importância, uma vez que há pouca informação sobre a história do grupo, o que ofusca sua participação junto ao movimento Armorial no Nordeste. O movimento Armorial também é composto pelo trabalho realizado pelo *Quinteto Itacoatiara*, todavia, a nível nacional o *Quinteto Armorial* é quem tem representado o movimento na esfera musical. Podemos conjecturar que a carência de registros fonográficos, fotográficos e de vídeos sobre o *Quinteto Itacoatiara* seja o elemento que não alavancou a divulgação do grupo em nível nacional. Nesse sentido é que compartilhamos a seguir, como forma de contribuir para a reconstituição histórica do grupo, um trecho da entrevista em que o violeiro Salvador di Alcântara busca remontar a formação do Quinteto.

Salvador: [...] aí entrou Marco Aurélio. Na gravação era esse fulano que eu não quero citar o nome dele, eu e Marco Aurélio, entendesse? Aí Marco Aurélio foi para o violão. Ele era muito bom...

P: Aí nesse CD é o Marco Aurélio que tá tocando o violão então?

Salvador: Não, não. Aqui não. Depois desse CD só tem a última formação do Itacoatiara. Inclusive teve cello, teve diversas coisas e depois disso...

P: Esse violonista foi da segunda formação então?

Salvador: Fernando Pintasilgo entrou logo, aí Agmar Dias Pinto no violino e viola (de arco), aí o cara da viola brigou com Agmar e chutou ele. Aí ele ficou no violino. Esse cara era Carlos, que ainda existe, é um grande compositor e arranjador, ele que fazia os arranjos e tudo. Aí ficou Carlos no violino, aí chamaram uma violoncelista, que hoje ela é... tá na sinfônica. Eu passei pra viola, Fernando na flauta e Marcos no Violão, pronto! Aí tocamos um tempo, fizemos apresentações no interior. Depois não sei porque cargas d'água João de Arimatéia ainda entrou pro cello, mas demorou pouco porque não progredia.

P: Registros fonográficos desses períodos anteriores não têm?

Salvador: Não, não. Só tem esse daí, esse registro fonográfico. É como o Mpb4. [...] Aí o Quinteto... isso eu quero sentar pra fazer todo mundo que passou pelo Quinteto Itacoatiara. Tom passou pelo Quinteto, um cara que tá no Rio agora que é doutor, que é Samuel Araújo, foi do Quinteto Itacoatiara, ele tocava violão. Eu viola e ele violão. [...] Então, eu sei que a formação última foi essa aí que a gente gravou esse cd, que é fagote Eduardo, flauta Fernando, que saiu para formar o Armorial, quando o Armorial saiu de Recife e entrou todo mundo como professor em Campina Grande, aí Fernando foi chamado pra lá. Aí quando Fernando saiu a gente chamou José Augusto Maropo. [...] Então, houve muitas ações no âmbito interno do Quinteto Itacoatiara. Todo grupo ele tem que ter um harmonizador, então entrou o violão, precisa de um baixo, o cello ou o fagote, que não é coisa mas é intermediário neh. Não é nem tenor nem baixo, é... Tenor e baixo, qual é o do meio?

P: Barítono

Salvador: Barítono, então o cello e o coisa (fagote) é barítono, não é baixo. Aí ficou isso. Em suma, no final das contas ficou todos eles professores do Departamento de Educação Musical, Fernando Pintasilgo, Agmar Dias Pinto Filho, Eduardo Nóbrega, o Tom k (Antônio Carlos Batista Pinto Coelho) passou mas não deu certo. O último que acabou de entrar no Quinteto foi o Luiz Fernando (Navarro Costa) no violão e eu sempre fui na viola. Depois que... daquela zuada primeira, ainda em 1960 e qualquer coisa, 1969 até 1972, não, não, não, foi em 1978, porque eu entrei na universidade em 1972 como engenheiro. Mas quando eu entrei como engenheiro, porque eu entrei primeiro como engenheiro depois que eu fui pro Departamento (Música). (Autoscopia do CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019).

É perceptível na narrativa de Salvador que o mesmo está buscando em sua memória datas e nomes como forma de remontar a história do *Quinteto Itacoatiara*. Da busca por reportagens, trabalhos acadêmicos e documentários, muito pouco foi encontrado sobre o grupo musical. Dentre as informações encontradas destaco um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Ana Maria Vasconcelos Fernandes (Graduação em Ciências Sociais, UFPB), que foi intitulado de *O Quinteto Itacoatiara e a Música Nordestina* (2008), em que pese não ter tido acesso ao trabalho por não estar disponível em meio digital. A menção ao referido TCC foi encontrada no currículo de um dos membros da banca avaliadora, o sociólogo e Prof. Paulo Cezar dos Santos Cardoso¹³⁰. O segundo trabalho acadêmico encontrado em que o *Quinteto Itacoatiara* é pelo menos citado foi – *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-intepretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe* – de

¹³⁰ Menção ao TCC disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1714748/paulo-cezar-dos-santos-cardoso>
Acesso em: 28 ago. 2021.

Débora Borges da Silva¹³¹. Entretanto, na referida dissertação o enfoque não é dado ao *Quinteto Itacoatiara*, oportunidade em que apenas é mencionado como parte do Movimento Armorial.

Outras publicações encontradas na *internet* são de integrantes do grupo que mencionaram suas participações no *Quinteto Itacoatiara*, como por exemplo, *Samuel Araújo*¹³², *Eduardo de Oliveira Nóbrega*¹³³ e *João de Arimateia de Melo*¹³⁴. Sobre o integrante João de Arimateia de Melo também foi encontrada uma publicação sobre uma peça de sua autoria executada pela Orquestra Sinfônica da UFPB, em que tocaram sua composição “Lamento Nordestino”, sendo que nessa reportagem consta sua participação no *Quinteto Itacoatiara* por mais de doze anos¹³⁵.

O Quarteto de Trombones da Paraíba apresentou no Programa da Rádio Senado (Brasil Regional), em homenagem ao trombonista Radegundis Feitosa, a faixa nº04 do CD *Visões Sertanejas – Caminhada* (José Maria de Oliveira)¹³⁶. Encontramos também duas reportagens em que a música do *Quinteto Itacoatiara* foi a trilha sonora do espetáculo *O auto da compadecida*. A primeira publicação é de 2013¹³⁷ e a segunda de 2017¹³⁸.

Dando sequência ao trabalho de campo realizado, tive a oportunidade de me encontrar com Alcântara diversas vezes em sua casa, em uma apresentação de violino de sua filha Mariama na sala de Concerto Radegundis Feitosa (UFPB), em um bar no bairro Castelo Branco e em uma apresentação musical em outro bar no bairro Tambaú (João Pessoa/PB). Nesses encontros o violeiro foi abrindo sua vida e obras artísticas para que eu pudesse

¹³¹ Dissertação de Débora Borges da Silva. *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-intepretativos do concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe*. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/97691/000916767.pdf?sequ> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³² Samuel Araújo. 01 site. Dicionário Cravo Alvin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/samuel-araujo/dados-artisticos> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³³ Eduardo de Oliveira Nóbrega. 01 site. Livro retrata a trajetória da Orquestra Sinfônica da Paraíba, 2017. Disponível em: <http://www.ufpb.br/antigo/content/livro-retrata-trajet%C3%B3ria-da-orquestra-sinf%C3%B4nica-da-para%C3%ADba> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³⁴ João de Arimateia de Melo. 01 site. Chiado Books. Disponível em: <https://www.chiadoeditora.com/autores/joao-de-arimateia-de-melo> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³⁵ João de Arimateia de Melo. 01 site. OSUFPB inicia nesta sexta-feira sua temporada, 2019. Disponível em: <http://www.ufpb.br/antigo/content/osufpb-inicia-nesta-sexta-feira-sua-temporada-2019> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³⁶ *Caminhada* (José Maria de Oliveira) – Quinteto Itacoatiara. Peça interpretada pelo Quarteto de Trombones da Paraíba. Rádio Senado (Brasil Regional). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/brasil-regional/2018/06/12/quarteto-de-trombones-da-paraiba> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³⁷ Trilha Sonora (*Quinteto Itacoatiara*). 01 site. João Pessoa recebe montagem de *O Auto da Compadecida*, 2013. G1 Paraíba. Disponível em: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2013/08/joao-pessoa-recebe-montagem-de-o-auto-da-compadecida.html> Acesso em: 28 ago. 2021.

¹³⁸ Trilha Sonora (*Quinteto Itacoatiara*). 01 site. Espetáculo *Auto da Compadecida* volta a ser encenado em João Pessoa, serão três apresentações. Paraíba Criativa, 2017. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/espetaculo-auto-da-compadecida-volta-ser-encenado-em-joao-pessoa-serao-tres-apresentacoes/> Acesso em: 28 ago. 2021.

conhecê-lo melhor. Além do CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara, Salvador me presenteou com três livros de sua autoria, e também, um CD com dezessete canções suas. Esse disco de canções não foi publicado, porém, algumas de suas faixas foram apresentadas em festivais de música. Contou-me o violeiro que está trabalhando para a regravação, edição e publicação do mencionado CD de canções, que inclusive já possui um título *Ser(tão) Saudade*. No encontro que aconteceu no dia 06 de junho de 2019 realizamos o que estamos chamando de *autoscopia*, ou seja, Alcântara e eu ouvimos todas as faixas do CD, sendo que as análises e comentários foram tecidos por ele mesmo. Na ocasião pude anotar os títulos dados às faixas e também o gênero musical com que o violeiro classifica cada música. Segundo Alcântara, diversas faixas foram compostas em memória de um grande amor vivido no passado. Temas como amor, amizade, luta, saudade e ciúme são abordados nesse contexto da memória de um amor, mas também, o Nordeste, o umbuzeiro, o sanfoneiro, a viola e a feira. Segue uma tabela com o título das faixas e o respectivo gênero musical apontado pelo violeiro:

Tabela nº 08: Lista de músicas CD Ser(tão) Saudade

Nº	Título da canção	Gênero Musical
1	Baita Saudade	Xote
2	Dança do Véu	Xote
3	Cadê tu amor	Baião
4	Festa sem meu amor	Baião
5	Amor do céu	Toada (viola)
6	Feitiço de amor	Baião
7	Esperando o amor	Xote
8	Vontade louca	Arrasta-pé
9	Loucura de amor	Xote
10	O bom sanfoneiro (Solo)	Baião
11	Meu umbuzeiro	4/4
12	Amigo Velho	Xote
13	Esperando o sanfoneiro	Xote
14	Casa de Mãe Joana	Arrasta-pé ou Quadrilha
15	Meu nordeste de primeira	Moda de viola
16	Severina	Baião
17	O bom sanfoneiro (Coro)	Baião

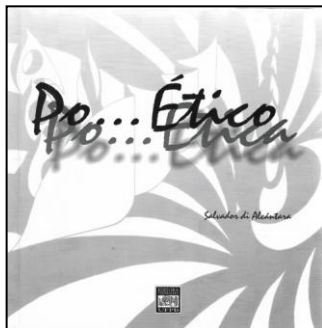
Fonte: elaborado pelo pesquisador

Enquanto ouvíamos as faixas do citado álbum, Alcântara fazia as batidas rítmicas ora na mesa, ora em suas pernas, outrora batia palmas, para identificar em qual ritmo foi gravada a música, para então afirmar em qual gênero musical a mesma estava inserida. Conforme demonstrado na tabela nº08, predominantemente, suas composições se tratam de baiões, xotes e arrasta-pés, sendo que para o violeiro quadrilha e arrasta-pé são denominações diferentes para o mesmo gênero musical. A faixa nº 05 (Amor do céu) é uma toada em que o arranjo foi construído somente com viola e voz. A faixa nº11 (Meu umbuzeiro) trata-se de uma levada em 4/4, contudo, Alcântara pensou bastante e acabou não sabendo dizer que gênero ou estilo

musical se tratava. Na faixa nº 15 (Meu nordeste de primeira) a classificação dada pelo violeiro à obra musical foi a de uma moda de viola.

No universo das canções podemos afirmar que nossa hipótese, de que as obras musicais dos violeiros observados estão arraigadas da cultura popular do Nordeste, se confirma. Entretanto, é na perspectiva poética que o violeiro se expande, no sentido de alçar voos mais que regionalistas e tradicionais. O primeiro livro de sua autoria (vide figura nº17 a seguir), segundo ele próprio “é um livro mais... ele tem um bocado de elementos da poesia concreta, da poesia contemporânea, da poesia do século XX. A poesia iconográfica” (GENTE, 2015).

Figura nº 17: Livro Po... Ético Po... Ética



Fonte: Capa do livro

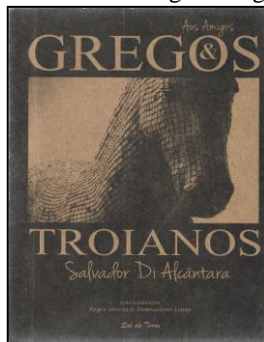
Poesia e música entrelaçadas é o que pude perceber na obra de Salvador di Alcântara. Para compreendermos suas obras musicais de natureza estritamente instrumental é importante trazer esse universo literário que permeia seu pensamento. No citado livro *Po... Ético Po... Ética* encontrei o poema – *Recital* – que traduz bem o que estou afirmando:

RONDÓ
PRELÚDIO
MINUETO
FANTASIA
SOLFEGUETO
LARGUETO
SICILIANA
RONDÓ

A música nas palavras e as palavras a serviço da música. O segundo livro de Salvador – *Aos amigos Gregos & Troianos* (vide figura nº18 a seguir) – é uma obra onde caricaturas são agregadas aos textos poéticos. Conforme Welington Farias, jornalista e músico, em seus comentários na contracapa, o livro “é uma verdadeira ode aos seus ‘mais próximos’. Na forma

de micro biografias poéticas. Mistura lirismo, musicalidade e até religiosidade” (ALCÂNTARA, 2015).

Figura nº 18: Livro “Aos Amigos Gregos & Troianos”



Fonte: Capa do Livro

Segundo o próprio violeiro “é mais uma documentação de um momento étílico e cultural a um só tempo. E é aquele pessoal que tem história” (GENTE, 2015). Em nossas entrevistas Salvador comentou que o livro é resultado do encontro com diversos artistas em um dos espaços culturais de João Pessoa/PB que tive a oportunidade de ir algumas vezes durante meu trabalho de campo, *o Bar do Baiano*, que fica na Rua dos Ipês, no bairro Anatólia, zona sul da capital paraibana. Contudo, o livro ainda homenageia postumamente outros artistas, como o repentista Otacílio Batista. Outro violeiro e poeta paraibano de renome e que também é lembrado no livro é Oliveira de Pannels, a quem Alcântara dedica as seguintes palavras:

Menestrel (Para o poeta Oliveira de Pannels)

Cantante amigo Oliveira de Pannels
Tens no tom as nuances mediterrâneas
Está no teu nome e sangue e na tua goela
Assim transparece tuas origens ciganas

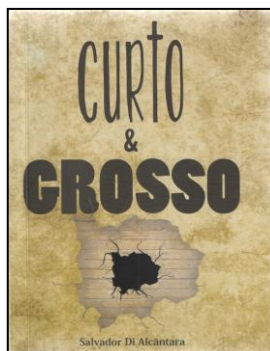
És o menestrel dos nossos trovadores
Das violas e violeiros medievais
Das juntas sertanejas de cantadores
Da terra, do sol, do mar, da água e dos saís.

O Mestre cantante dos cerimoniais
Das Venezas e de todos os seus carnavais
Tens o cântico lírico dos tenores

Corre nas veias dentre todo o teu sangue
Do sertão ao cariri, d’além mar e mangue
És “O violeiro da viola D’amore”.

A terceira obra literária de Salvador a que tive acesso foi o livro – *Curto & Grosso* (vide figura nº19 a seguir) – que foi publicado em 2019. Recebi a obra pelos Correios em dezembro do citado ano, pois já havia voltado para Minas Gerais. O livro é composto de textos sintéticos, melhor dizendo, “curtos”, que vêm acompanhados de imagens abstratas em preto e branco, frutos de traços imperfeitos feitos à mão.

Figura nº 19: Livro Curto & Grosso



Fonte: Capa do livro

Nos dizeres da escritora e poeta Yó Limeira constantes na contracapa do livro: “Com jeito de haicai, passando ora pelo chiste ora pelo aforismo, Alcântara vai tecendo suas observações sobre a vida e a morte, sobre o tempo, o amor, a saudade, os sonhos... (ALCÂNTARA, 2019). E finaliza estabelecendo a ligação da obra com o seu respectivo título, “tudo isto assim: Curto, porque em poucas palavras & Grosso porque denso, intenso. Com momentos do mais puro lirismo como este: A borboleta é uma cor que avoa / Tingindo a nossa imaginação” (ALCÂNTARA, 2019). O violeiro também realiza um diálogo com o poeta mineiro e meu parente distante, Carlos Drummond de Andrade:

E agora José?
Que caminho tomar?
O astrolábio emperrou.
O “biruta” pirou.
E o vento a soprar...
Pra lá e pra cá...
Pra cá e pra lá...
(ALCÂNTARA, 2019, p.65)

E assim como em suas outras duas obras literárias, Salvador di Alcântara segue atrelado à música em seus textos. Como, por exemplo, na página 207: “No final de tudo... Só nos resta o silêncio” (ALCÂNTARA, 2019). Em que pese o silêncio aqui sugerir o fim da vida, ou seja, a morte, é por meio dos sons ou de suas ausências que o jogo das palavras vai

ganhando seus sentidos. E jogar com as palavras parece ser a grande diversão da faceta poética do violeiro que ora estou apresentando, como por exemplo, na página 102 em que escreve: - “Nós somos todos iguais. E... Infinitamente... Diferentes”; e também na página 103: - “Se não tem sentido a vida. A vida não tem sentido...” (ALCÂNTARA, 2019). E ao abordar diretamente a música escreve: - “A música revela... Os sentimento dos sons... Que vai além do entendimento... E muito além de todos os tons...” (ALCÂNTARA, 2019, p.338).

Conforme comentado anteriormente, a Música na vida do violeiro é trabalho e labor, o meio de criar e sustentar sua família. Alcântara foi professor do Departamento de Música da UFPB e tornou-se o professor de viola do curso sequencial¹³⁹. Dentre suas experiências acadêmicas se envolveu também com a pesquisa, tendo feito o mestrado em Etnomusicologia pelo Programa de Pós-graduação em Música da mesma instituição, oportunidade em que escreveu sua dissertação – *Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano*¹⁴⁰. E foi no curso sequencial que teve como aluno, Cristiano Oliveira, nosso próximo violeiro paraibano a ser apresentado.

3.1.3 Cristiano Oliveira

Eu sou o primeiro violeiro paraibano a se formar em viola. [...] Aqui no Nordeste não se via a viola como a coisa do instrumental, mas muito da raiz dos repentistas, a viola como aquela base da poesia.
(Cristiano Oliveira)

Figura nº 20: Cristiano Oliveira



Fonte: site A União¹⁴¹

¹³⁹ Curso Superior em Música Popular (Sequencial) da UFPB. Projeto Político Pedagógico disponível em: https://sigaa.ufpb.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=1626881 Acesso em: 31 maio 2021.

¹⁴⁰ *Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano* (Dissertação – Mestrado em Música). 01 site (Repositório da UFPB). Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6628> Acesso em: 28 maio 2022.

¹⁴¹ Jornal AUnião – Show *Tudo tem Viola* (Por Guilherme Cabral). 01 site. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/show-2018tudo-tem-viola2019-acontece-nesta-5a-feira-na-capita Acesso em: 07 jun. 2021.

No mesmo dia em que ouvi pela primeira vez falarem de Pedro Osmar também ouvi sobre o violeiro paraibano Cristiano Oliveira. Foi na casa do produtor cultural Gerson Abrantes, no início das aulas do doutorado (agosto/2018), oportunidade em que aleatoriamente escolhi um quarto de casa pelo *airbnb*. Já contei essa história quando apresentei o violeiro Pedro Osmar, mas vale a pena repeti-la pelo tamanho da “coincidência”. Fato é que nesse dia Gerson me apresentou a uma de suas bandas preferidas da cena musical de João Pessoa/PB, o *Nectar do Groove*¹⁴², sendo que assistimos a uma de suas principais apresentações no *Programa Instrumental Sesc Brasil*¹⁴³. Impressionado com a sonoridade do grupo e com a personalidade da levada do violeiro que acabara de conhecer, percebi que estava diante de mais um músico que seria muito bem-vindo ao corpo de sujeitos da pesquisa.

Comentei com minha orientadora em um de nossos encontros iniciais e fui informado por ela que o violeiro Cristiano Oliveira era aluno da graduação do curso de Licenciatura em Música da UFPB e que seria muito fácil encontrá-lo pelos corredores dos prédios do Departamento de Música. Fui apresentado a Cristiano em um intervalo das aulas da graduação, sendo que aceitou prontamente colaborar com nossa investigação e ali se deu o início de nossa amizade. Dos cinco violeiros que são os sujeitos da presente pesquisa, Cristiano Oliveira foi o músico com quem tive maior contato, até mesmo pelo fato de estarmos estudando na mesma instituição e por termos nos encontrado com maior frequência pelo campus da universidade.

Cristiano Oliveira nasceu em João Pessoa/PB, mas logo em seguida mudou-se para Bayeux, cidade vizinha à capital paraibana, onde passou sua infância e adolescência. Ele comentou em uma de nossas entrevistas que nasceu em João Pessoa porque em Bayeux na época não tinha maternidade. Sua infância foi marcada por uma das principais manifestações populares que identificam a cultura nordestina, o Cavalo Marinho. Em uma entrevista cedida a Ademilson José pela *TV Câmara JP*¹⁴⁴, Cristiano é questionado sobre o Cavalo Marinho de Bayeux/PB, oportunidade em que ele comentou o seguinte:

Exatamente, bebi muito dessa fonte. Tive o prazer em ser contemplado e conhecer o Mestre Gasosa. E ser meu vizinho neh, e escutar no terreiro... praticamente no terreiro da minha casa, no quintal de minha casa aquelas melodias que vinham realmente da raiz, aquela melodia que vem realmente do povo agricultor, do povo trabalhador e que vieram de nossas influências, dos mouros. Força árabe (GENTE, 2015).

¹⁴² Facebook da banda *Nectar do Groove*. Disponível em: <https://www.facebook.com/Nectardogroove> Acesso em: 16 maio 2022.

¹⁴³ *Nectar do Groove* - Instrumental Sesc Brasil. 01 vídeo (52'01''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8X4rOgSfDVc> Acesso em: 07 jun. 2021.

¹⁴⁴ Nossa Gente (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (30'02''). Publicado por TV CâmaraJP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GhZMdp-OCCo> Acesso em: 07 jun. 2021.

Certa vez perguntei a Cristiano se Mestre Gasosa era violeiro e se teria sido ele sua primeira influência no instrumento. Na ocasião me respondeu que não, que Gasosa era o Mestre do Cavalo Marinho de Bayeux/PB, que teria sido seu avô o primeiro violeiro com quem teve contato e que apesar de sua tenra idade ainda guardava recordações vivas em sua memória. Questionei também a Cristiano sobre se nessa época que esteve com mestre Gasosa havia a presença da viola de dez cordas, afirmou que não, que era a rabeca que fazia as melodias e acompanhamentos. Porém, ele relatou que certa vez Gasosa lhe contou que em tempos remotos já houve sim a presença da viola. Ao perguntar-lhe sobre a inserção da viola no Cavalo Marinho, respondeu:

P: E a viola nessa história, qual desses que rolou de botar a viola?

Cristiano: Então, eu toquei na frente da minha casa. O Cavalo Marinho se apresentou lá...

P: Até então sem viola?

Cristiano: É. Tocava com violão. Aí eu perguntei... eu comecei a tocar viola nas Parêa e depois apliquei no Cavalo. E eu perguntei a eles... mas eu num vejo os Cavalo Marinho tendo viola, essas coisa... Aí ele disse: não, mas tem! Mas teve viola.

(Entrevista realizada na residência de Cristiano, João Pessoa/PB, 05/11/2019).

Cristiano, na citação anterior, comenta sobre o início de sua trajetória de violeiro, quando começou a tocar com o grupo musical *As Parêa*¹⁴⁵ no ano de 2000. Em uma *live* realizada em 2020 com Mário Jampa, ele comenta sobre a aquisição de sua primeira viola.

Veio uma produtora pra cá, ela morava em Amsterdã, mas é brasileira. Ela veio para o Nordeste e escolheu João Pessoa/PB, ela queria produzir algumas coisas. E aí ela produziu a nossa banda (As Parêa) e me perguntou qual era o instrumento que eu gostaria de adquirir na banda. E eu ainda não tinha tido o acesso à viola. Ela pediu pra eu comprar um instrumento e ainda é essa viola aqui, que já está comigo há vinte e um anos (JAMPA, 2020).

O violeiro também afirma ter sido influenciado por Pedro Osmar e que no final da década de 90 conheceu seu álbum instrumental *Viola Caipira*, o que o estimulou a estudar viola. Em entrevista cedida a Cida Alves no *Jornal Brasil de Fato*, Cristiano comenta:

Nesta época, eu comecei a perceber que poderia usá-la como poesia e instrumento misturados com o tradicional, o jazz, blues, frevo, e as tradições brasileiras e influências culturais. [...] Mas eu faço *Tudo tem Viola* para abrir as possibilidades, tocar outros gêneros musicais e outros ritmos. O DVD trabalha muito a questão do ritmo, de gêneros do Brasil, além do Baião e a influência dos armoriais. Então *Tudo tem Viola* é para desconstruir (FATO, 2019).

¹⁴⁵ Álbum do grupo *As Parêa*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_YqaSsEVx4 Acesso em: 08 jun. 2021.

A citada reportagem foi realizada com o objetivo de divulgar o DVD de Cristiano intitulado – *Tudo tem viola*¹⁴⁶ – a que tive acesso por meio físico, um presente que me foi dado pelo violeiro. O DVD (vide figura nº21 a seguir) traz suas composições autorais, tanto no universo das canções quanto da música instrumental, e ainda, é complementado com poesias de parceiros e conta com a presença de importantes intérpretes locais. O álbum *Tudo tem viola* é composto por 12 faixas, que receberam os seguintes títulos: - *Viola* (03'40''); *Harmonia Sateliteana* (04'41''); *Catabi* (02'33''); *Ituá* (02'18''); *A lua é ela* (03'36''); *Frevo pro saci dançar* (02'54''); *Simbora Zé* (03'47''); *Som da mata* (02'52''); *Clara* (04'16''); *Blues para viola* (03'56''); *É tua* (02'47''); *Aboio de viola* (02'54''). Sobre o mencionado artefato cultural o jornal *Brasil de Fato Paraíba* comenta:

O DVD traz 12 músicas e poemas de: Ronaldo Monte, Lau Siqueira, Carlos Araújo e Eugênia Correia. Com realização do Fundo Municipal de Cultura, da Prefeitura Municipal de João Pessoa, o trabalho estava em produção desde 2012, e traz a participação de grandes nomes da música e do audiovisual paraibanos. Gravado no estúdio Peixe-Boi, com direção de Lúcio César e acompanhamento musical de Beto Preah (bateria e percussão), Chico Limeira (baixo), Marcelo Macedo (guitarra) Gláucia Lima, Nina Ferreira e Maurício Soares (intérpretes). O disco também traz apresentação de Ivan Vilela, professor da USP e pesquisador de viola. No filme, Cristiano conta que toca violão desde seis anos, mas a viola, há cerca de 20. Das lembranças do início da música em sua vida, ele narra: “Ainda escuto o som das unhas do meu avô arranhando as cordas da viola, em Bayeux. Nas igrejas, minha mãe, Ana Maria de Oliveira, militante da cultura popular, da música, movimentos sociais, e cantora da Igreja Católica, sempre me levava com ela para esse mundo de diversidade, do cavalo marinho, ursos de rua e tribos indígenas”, rememora ele. Sobre o título, abstrato, ele define: “A música vem do cotidiano, do que a gente vive e se liberta. Então as imagens que vinham na minha cabeça, os textos, e tudo que eu sentia, vinha na viola. Então tudo tem viola” (FATO, 2019).

Figura nº 21: Capa DVD - Tudo tem viola



Fonte: print tela do Jornal Brasil de Fato

Conforme mencionado pelo jornal *Brasil de Fato* na citação anterior, o mestre e violeiro Ivan Vilela é quem deixa suas impressões no DVD *Tudo tem viola*, texto esse constante no encarte do referido artefato cultural. A seguir trago alguns trechos do texto de

¹⁴⁶ *Tudo tem viola* (Cristiano Oliveira). 12 faixas (Spotify). Publicado por Cristiano Oliveria. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1UMIOjZfFuMAGJqllmfAAy> Acesso em: 16 maio 2022.

Ivan constantes no encarte do DVD e de antemão faço a ressalva quanto à utilização do termo “selvagem”, que foi utilizado para adjetivar o violeiro Cristiano Oliveira, uma vez que percebemos que o citado termo abre margem à discussão por sugerir que aquele que ocupa esse lugar não seria “civilizado”. Nesse sentido podemos nos questionar: - como deveria tocar um violeiro “civilizado”? Cabe frisar que ficou nítido que a intenção do etnomusicólogo Ivan Vilela foi a de enaltecer a obra musical de Cristiano Oliveira e sua forma de tocar, inclusive porque o mesmo justifica e delimita os sentidos para a utilização do termo “selvagem”, vindo a afirmar que Cristiano é um gênio de fina expressão musical.

O Brasil é mesmo um território de misturas. Tudo o que aqui chegou foi ganhando ares da terra. As centenas de etnias indígenas com suas percepções próprias de vida se misturaram com portugueses, alguns outros povos da Europa e depois com inúmeros povos distintos vindos da África. Assim, fundiram-se músicas, ideias, valores, percepções num grande caldeirão que a tudo amalgamou. O curioso é que por debaixo da estampa dominante portuguesa expressa na administração e na língua (esta com variantes), os vários rostos deste Brasil de dentro foram manifestos nas inúmeras vertentes da cultura popular. A viola de mão portuguesa que aqui chegou com os colonizadores e jesuítas foi ganhando expressões caboclas, sertanejas, negras, indígenas e se transformou num instrumento diferente hoje chamada por muitos nomes como viola nordestina, viola de repente, viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola de cinco ordens, viola cabocla, viola de feira, viola de fandango ou simplesmente viola. Todos esses nomes fundidos num só: viola brasileira, pois a maneira que se toca e que a constrói, hoje, no Brasil é única. Isto sem falar na diversidade de toques expressa nas misturas étnicas aqui ocorridas. Síntese talvez seja a palavra mais adequada para se falar da viola no Brasil. [...] Na minha única ida a João Pessoa conheci Cristiano Oliveira. Me espantou a maneira como tocava. Me veio na hora a palavra selvagem. Mas o selvagem do indomável, do sempre criativo, do que cria os próprios caminhos reinventando a tradição e inventando uma sua própria tradição. O selvagem que ostenta o bordão de uma verve inculta e por isso mesmo culta, original. Um gênio de fina expressão musical. A maneira como sua música soa indígena, soa negra, soa portuguesa, soa viola, soa pop e soa universal é notável! Cristiano, violeiro de verve indomável, nos traz novas paisagens neste velho instrumento que nas suas mãos se faz novo, muito novo. Atendem-se a cada toque, a cada caminho harmônico, a cada sonoridade deste violeiro que enche o mundo de beleza com a sua música. Salve Cristiano Oliveira!!! (Encarte do DVD *Tudo tem viola*).

Comungo das ideias de Ivan Vilela constantes na citação anterior e percebo que a nova geração de violeiros, pelo menos boa parte dela, tem feito exatamente o que foi constatado pelo mestre, ou seja, tem mantido os pés na tradição e os ouvidos abertos ao mundo, o que tem resultado em fusões e hibridizações de gêneros, estilos, linguagens e ritmos musicais. Nesse sentido o violeiro Cristiano Oliveira comenta:

A viola já avançou em alguns aspectos mas ainda fica muito restrita ao âmbito rural, aos gêneros tradicionais. Já tem algumas pessoas que fazem mudanças aqui no Nordeste. Só que ainda prevalece muito o tradicional, isso é muito forte. E acaba criando um gueto. Mesmo quando os regionalistas tentam desconstruir a viola, eles não conseguem, ficam muito presos. E quando você vai ver a sonoridade, eles não

desprendem mesmo, é muito forte, fica muito ainda naquela coisa tradicional. [...] O jovem se aproxima do instrumento através da realidade da sua convivência, da música que ele convive, então a referência de viola que a gente tem é dos repentistas, que ficou numa geração e não foi passada para a geração seguinte. E você não vê muito jovens cantando repente, participando de cantoria. Então isso dá um distanciamento do instrumento. Se eles começarem a ter referência de que um instrumento também pode tocar as músicas que eles gostam, como Legião Urbana, ou qualquer coisa, com a viola, então ele começa a se aproximar e abrir para outras possibilidades (FATO, 2019).

Essa necessidade de se descolar da tradição da viola e de buscar novos diálogos com a contemporaneidade é muitas vezes associada a uma movimentação migratória do rural para o urbano. Todavia, Cristiano Oliveira, afirma que essa busca por novos diálogos não quer dizer um afastamento total do que já foi consolidado tradicionalmente no entorno das violas nordestinas e que ele gosta de manter o “sotaque” das cordas duplas quando vai se aventurar em outros gêneros musicais.

Quando a gente associa, a gente tem essa visão da viola, que é justamente a coisa do rural. Então, a ideia é também trazer um pouco do urbano pra essa viola, sem perder as características reais dela neh! Pra não parecer que é outro instrumento tocado, que é outro sotaque. Mas continuar com aquele sotaque, aquela coisa das cordas duplas, mas também poder tocar baião, jazz, frevo, afoxé (GENTE, 2015 – *grifo nosso*).

Vale aqui citar novamente o grupo *Nectar do Groove*¹⁴⁷, cuja natureza é jazzística, e em que Cristiano Oliveira insere sua viola de dez cordas sem se desvencilhar totalmente do “sotaque” tradicional da viola caipira, vez ou outra se valendo de escalas duetadas em terças e sextas ou na perspectiva da viola nordestina com a utilização de uma nota pedal, dentre outros recursos idiomáticos. Em entrevista cedida ao *Programa Bate Papo*¹⁴⁸ para o show realizado pelo *Sesc Instrumental Brasil* o violeiro comenta que “além da coisa rural, da coisa raiz, pode-se usar também a viola com essa função contemporânea. Sem tirar a originalidade dela neh, mas poder estar entrando nos lugares. Simplesinha ali, mas poder dar a sua contribuição, a sua sonoridade, que eu acho rica” (PAPO, 2014).

Se a simplicidade da viola de Cristiano está nos timbres do instrumento, sua complexidade se encontra nos caminhos harmônicos, melódicos e rítmicos percorridos pelo violeiro. Caminhos esses inspirados na realidade da vida urbana, por meio das imagens que

¹⁴⁷ *Integrantes do Nectar do Groove*: Cristiano Oliveira (viola de dez cordas); Stepan Tomas Buhler (saxofone); Thiago Sombra (contrabaixo elétrico); Victorama (bateria); Marcelo Macedo (guitarra); e Peter Buhler (percussão). “Criado em 2006, na cidade de João Pessoa/PB, o grupo traz uma sonoridade que passeia por diversos estilos musicais tendo sempre o jazz como pano de fundo. Trafega por ritmos e estilos diferentes como: baião, afrobeat, salsa, samba, jongo, funk, entre outros, fazendo de seus shows um espetáculo de improvisação e cores em forma de som” (SESC, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8X4rOgSfDVc&t=937s> Acesso em: 09 jun. 2021.

¹⁴⁸ *Bate-papo Programa Sesc Instrumental*. 01 vídeo (10’09’’). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUzav9kskK8&t=227s> Acesso em: 09 jun. 2021.

sua mente criativa procura se expressar. Em entrevista cedida a Octávio Cesar no *Programa Sarau 16* o violeiro comenta:

A minha música instrumental ela fala muito... ela tem muito uma imagem, uma imagem da cidade, dos comportamentos das coisas, das pessoas neh! Então quando eu toco eu tento a partir da melodia e das harmonias passar esse sentimento para as pessoas. Esse sentimento da... às vezes da serenidade e às vezes dessa coisa do real mesmo, que a gente sofre na cidade grande neh? Do trânsito, das doenças que aparecem (SARAU, 2019).

Como forma de compreender o que foi dito pelo violeiro na citação anterior sugiro a oitiva de sua música instrumental *Harmonia Sateliteana*¹⁴⁹, cujo videoclipe foi publicado no *youtube* e outras plataformas virtuais (*Spotify, Instagram, Facebook, Deezer*). Nessa versão da música o violeiro contou com a participação de Marcelo Macedo (guitarra), Beto Preah (bateria) e Chico Limeira (contrabaixo elétrico). O áudio da citada obra musical foi mixado e masterizado por Marcelo Macedo do Estúdio Peixe Boi e o videoclipe foi dirigido por Lúcio Cesar Fernandes.

Conforme comentei ao apresentar o violeiro Salvador di Alcântara, Cristiano Oliveira foi aluno do curso sequencial em viola de dez cordas pela *Universidade Federal da Paraíba (UFPB)*, oportunidade em que iniciou sua carreira acadêmica e agregou conhecimentos às suas práticas musicais. Inicialmente um músico de formação popular, do tocar de ouvido e da livre improvisação, o violeiro quando ficou sabendo do edital para o curso de viola na UFPB, no ano de 2013, logo se inscreveu e foi aprovado. O curso teve a duração de dois anos, sendo que Cristiano foi aluno do violeiro Alcântara somente por um semestre, e na sequência, estudou com o guitarrista e professor do Departamento de Música da UFPB, Leonardo Meira. Em entrevista cedida a Octávio Cesar, Cristiano comenta:

Eu sou o primeiro violeiro a se formar. Eu sou o primeiro violeiro paraibano a se formar em viola. Eu sou o primeiro e único violeiro a se formar em viola, porque não tinha o curso de viola na UFPB. Aí abriram esse curso e eu era o único aluno, aí me formei em viola e tive esse privilégio de ser o único violeiro formado pela UFPB. Porque a viola como um instrumento extremamente popular neh, não era de academia. Aqui no Nordeste não se via a viola como a coisa do instrumental, mas muito da raiz dos repentistas, a viola como aquela base da poesia (SARAU, 2019 – *grifo nosso*).

Sobre o curso sequencial Cristiano comentou durante nossas entrevistas que se lembra de ter aprendido com Salvador di Alcântara questões relacionadas ao relaxamento no tocar a viola e questões posturais. Foi quando também teve sua iniciação à leitura musical por meio

¹⁴⁹ *Harmonia Sateliteana* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (04'49''). Publicado por Cristiano Oliveira, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D6m86BKOJk> Acesso em: 30 ago. 2021.

de partituras, vindo a aprender alguns ritmos no universo das violas, como por exemplo, o baião. Comentou ainda que já era familiarizado com o baião, porém, foi estimulado a desenvolver alguns temas, tanto em releituras de obras consagradas quanto na criação de suas músicas. Sobre seu segundo professor, Leonardo Meira, o violeiro relatou que mesmo ele sendo um guitarrista, tinha consciência de que seu instrumento era uma viola. A abordagem se deu principalmente sobre os estudos de harmonia e improvisação, sendo que o citado professor realizou um trabalho voltado às necessidades dele enquanto aluno. Vejamos a seguir alguns comentários de Cristiano Oliveira sobre o assunto:

Depois eu fiz com Léo. E Léo tinha ciência como guitarrista, tal... mas tinha consciência de que meu instrumento era a viola. Ele dava aula de harmonia e improvisação pra mim sabendo das minhas necessidades. Ele sempre perguntava qual era a minha necessidade maior. Então, ele já focava nisso aí e eu fazia minhas transposições em termos do instrumento mesmo, porque a afinação era a mesma neh... a afinação natural, que é a que eu sempre usei e ainda uso. Então, o estudo foi o estudo da harmonia, eu trazia pra ele as minhas necessidades, mostrava pra ele as gravações, até apresentações minha ele já viu, mostrava minhas composições e aí a gente trabalhava em cima dessa perspectiva. Assim foi com o Léo, foi muito proveitoso! (Transcrição feita pelo pesquisador de mensagens de áudio do Whatsapp).

Na *Universidade Federal da Paraíba (UFPB)*, Cristiano Oliveira, deu sequência aos seus estudos acadêmicos logo após ter se formado no mencionado curso sequencial em viola. O violeiro ingressou no curso de Licenciatura em música em 2016 e foi durante sua graduação que tive a oportunidade de conhecê-lo, isso no segundo semestre de 2018.

Ainda dentro das atividades acadêmicas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, durante o *III Colóquio de Pesquisas em Música*¹⁵⁰ nós dividimos o palco da Sala Radegundis, no dia 04 de junho de 2019, com uma apresentação que teve como abordagem as músicas instrumentais às violas de dez cordas. Nessa apresentação, entre uma música e outra, pude apresentar ao público presente a pesquisa que estava desenvolvendo e realizar um bate papo com Cristiano Oliveira, que levou como acompanhante seu amigo de infância, o baterista de Bayeux/PB, Beto Preah, que foi o músico que gravou seu DVD *Tudo tem viola*. Convidei a percussionista mineira Rosenilha Farjado, também integrante do *Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB*, para me acompanhar em algumas músicas. Ao final da apresentação tocamos todos juntos uma *improvisação livre*¹⁵¹ que durou 07'. Durante a

¹⁵⁰ *III Colóquio de Pesquisas em Música* da Universidade Federal da Paraíba: Ruídos e Ruínas. 01 site (facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/iicoliquioppgmufpb/> Acesso em: 31 maio 2022.

¹⁵¹ Improviso realizado no III Colóquio do PPGM/UFPB (2019). Palco: Sala Radegundis. 01 vídeo (07'41''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K_Ecy6QWmvk Acesso em: 10 jun. 2021.

apresentação Cristiano tocou as seguintes músicas que estão em seu DVD: *Harmonia Satelitiana*, *Catabi* e *Frevo pro saci dançar*.

Figura nº22: Apresentação na sala Radegundis



Fonte: fotografia de Marília Bezerra

Cristiano Oliveira também desenvolve um trabalho terapêutico com sua música junto ao CAPS (*Centro de Assistência Psicossocial*) *Caminhar*, no bairro Bancários de João Pessoa/PB. No primeiro semestre de 2019 acompanhei o violeiro em duas ocasiões para conhecer de perto o trabalho que ele vem desenvolvendo, inclusive porque eu já tive essa experiência, durante minha graduação pude reger o coral do CAPS (Coral Vide à Bula), na cidade de São João del-Rei/MG, durante dois anos seguidos. A primeira visita ao CAPS *Caminhar* aconteceu em um dia de semana, dentro do cronograma de atividades terapêuticas e cotidianas do espaço. Na ocasião levei uma flauta transversal e acompanhei Cristiano à viola durante a oficina, que foi organizada em roda, passando por atividades de alongamentos, rítmicas corporais, muita dança e cantoria. Foi possível perceber a interação do violeiro enquanto oficineiro e os frequentadores do CAPS, em uma relação já de amizade e fruto de um trabalho que vem sendo desenvolvido há mais tempo.

A segunda visita se deu em um dia festivo de comemoração do São João e aconteceu no mês de junho de 2019. Nesse dia fizemos o forró para as apresentações da festa, que teve casamento na roça, quadrilha, comidas típicas (pamonha, milho, pipoca, etc...) e o espaço estava todo enfeitado a caráter. Os familiares das pessoas que frequentam o CAPS *Caminhar* também puderam participar do evento, que teve a cobertura jornalística do canal *Juro Que Posso*¹⁵², sendo que fomos entrevistados para a produção da matéria. No Arraiá do CAPS toquei acordeon para acompanhar Cristiano à viola e os frequentadores do espaço se revezaram no zabumba e triângulo.

¹⁵² Arraiá do CAPS *Caminhar* (2019). Cobertura do Canal *Juro Que Posso*. 01 vídeo (03'57''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kpeO6URPMBY> Acesso em: 10 jun. 2021.

Além do trabalho realizado no *CAPS Caminhar*, o violeiro é educador musical no *CEARTE (Centro Estadual de Arte)* em João Pessoa/PB, que em sua página do *facebook* o apresenta com uma boa síntese:

Cristiano Oliveira nasceu em João Pessoa, é músico e compositor, começou sua carreira em 1998, no Musiclube da Paraíba, onde trabalhou com artistas como Adeildo Vieira, Escurinho, Pedro Osmar, Cátia de França e Oliveira de Panelas. Participou do Cavalo Marinho do Mestre Gasosa, da cidade de Bayeux, tocando viola e violão. Integra o grupo As Parêa desde o ano de 2000. Fez duas turnês pela Europa com a cantora Vera Lima e uma na América Latina com o artista chileno Alejandro Paredes. Integra a banda de música instrumental Néctar do Groove. Trabalha como arte-educador pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, no Projeto de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI) e aqui no CEARTE ministrando cursos livres na área de Música (Violão e Harmonia e improvisação), além de desenvolver trabalho com musicoterapia no Caps (Centro de Assistência Psicossocial). Também desenvolve carreira solo, trabalhando composições de sua autoria, utilizando a viola caipira numa perspectiva ampla de forma com o objetivo de popularizar cada vez mais este instrumento. Trabalha com a cantora Gláucia Lima desde 1998 e, no show Tudo tem Viola, homenageia os artistas paraibanos e apresenta a viola em toda sua potencialidade de diálogo com ritmos como samba, frevo, jazz, baião, blue, mostrando toda a capacidade rítmica desse instrumento e trabalhando na perspectiva de divulgar a viola caipira além de sua vertente rural (CEARTE, 2019).

Conforme comentado na citação anterior, o violeiro Cristiano também realiza trabalhos com o repentista Oliveira de Panelas, que, diga-se de passagem, se tem em sua viola uma ligação com a dita “vertente rural”, tem em seus versos o contato com a atualidade e o olhar para o futuro. Foi sobre a formação musical do mencionado repentista que Cristiano Oliveira desenvolveu seu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) para concluir a graduação de Licenciatura em Música pela *Universidade Federal da Paraíba*. A defesa aconteceu em maio de 2021 de forma remota e não presencial devido à pandemia COVID-19 (vide figura nº 23). Pude participar da mencionada defesa de TCC e na ocasião estava presente o próprio sujeito da pesquisa, o violeiro Oliveira de Panelas, que agraciou a todos com diversos improvisos poéticos após a fala de Cristiano. O citado professor, Leonardo Meira, que foi seu professor no curso sequencial de viola também compôs a banca avaliadora, juntamente com nossa orientadora Eurides Santos e a Prof^{ra}. Nina Graeff. O trabalho de conclusão de curso (TCC) foi intitulado – *Entre Rimas e Repentes: a formação musical de Oliveira de Panelas*¹⁵³.

¹⁵³ *Entre Rimas e Repentes: a formação musical de Oliveira de Panelas* (Trabalho de Conclusão de Curso de Cristiano Oliveira). 01 site (Repositório Institucional da UFPB). Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21046?locale=pt_BR Acesso em: 18 jun. 2022.

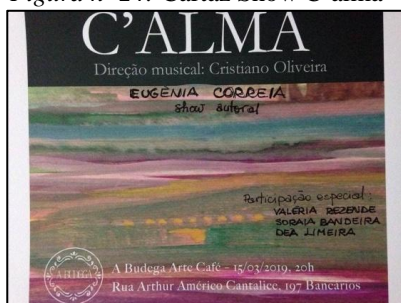
Figura nº 23: TCC (Oliveira de Panelas)



Fonte: Convite elaborado por Cristiano Oliveira

No decorrer do trabalho de campo também pude acompanhar pessoalmente Cristiano Oliveira em algumas de suas apresentações musicais, sendo que delas destaco duas que aconteceram no espaço cultural *Bodega Arte Café* que fica no bairro Bancários em João Pessoa/PB, uma como violeiro acompanhador da psicanalista, Eugênia Correa, em seu show autoral intitulado *C' alma* (vide figura nº24 a seguir), sendo que Cristiano atuou também como Diretor musical do espetáculo, e a segunda, acompanhando a renomada artista paraibana Cátia de França (vide figura nº25 a seguir).

Figura nº 24: Cartaz Show C' alma



Fonte: facebook da Bodega Arte Café

Figura nº 25: Cartaz show Cátia de França



Fonte: facebook da Bodega Arte Café

Em novembro de 2019 também pude assistir a uma apresentação que aconteceu na *Usina Cultural Energisa* (vide figura nº26 a seguir), oportunidade em que o violeiro tocou com o grupo *Ojú Òrun*¹⁵⁴. O grupo procura celebrar os valores das matrizes afro-indígenas e populares brasileiras por meio dos toques dos tambores, atabaques, alfaias, ganzás, dos cantos dos terreiros, dos louvores aos orixás, das danças e vestimentas que o identificam. Segundo release do grupo fornecido por Cristiano Oliveira, "Ojú- Òrun (Ojú:olho; Òrun:céu ou o mundo espiritual) quer dizer: "Olho do céu", e sua referência se faz aos olhos azuis da negra

¹⁵⁴ Música: Yaya Massemba & Menino do grupo *Ojú Òrun*. 01 vídeo (01'). Publicado por Ojú Òrun, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRyKS4nk8Ww> Acesso em: 10 jun. 2021.

Anastácia, que teve sua trajetória marcada pela resistência” (Release do Grupo¹⁵⁵). São desenvolvidos os ritmos tradicionais, toques de angola, sambas, côcos e ijexás, entre outros ritmos instaurados pelo povo preto e indígena da América Latina e do mundo. O contrabaixo elétrico é conduzido por Joseildo Martins, conhecido como Jorge Negão, também agregado do *Jaguaribe Carne*, enquanto a viola de Cristiano Oliveira preenche a sonoridade do grupo com suas harmonias, solos e improvisos. A instrumentação também contempla o uso de uma flauta transversal e percussões (agogô, carrilhões e outros).

Figura nº26: Show Ojú Òrun



Fonte: facebook de Joana D´arc Santana

Antes de encerrar a apresentação de Cristiano Oliveira gostaria de tecer algumas considerações sobre os três violeiros que aqui estão representando o Estado da Paraíba. Vale ressaltar que a vida e obra dos três violeiros – *Pedro Osmar*, *Salvador di Alcântara* e *Cristiano Oliveira* – têm pontos de contato. Pedro Osmar ao sair do *Quinteto Itacoatiara*, por via de consequência, acabou inserindo a viola na vida de Salvador, que mais adiante foi professor de Cristiano no curso sequencial, e que, também, já havia sido influenciado pelo álbum *Viola Caipira* de Pedro Osmar. Os três já se conheciam e aos seus trabalhos musicais, isso previamente à realização da presente pesquisa, inclusive no CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara a faixa nº 10 “Violando” é de co-autoria de Pedro Osmar e Salvador di Alcântara. O projeto gráfico do DVD *Tudo tem viola* foi produzido pelo filho de Pedro Osmar, o Pedro Índio Negro, cuja mãe, Gláucia Lima, é uma das intérpretes no mesmo DVD. Enfim, esses são somente alguns dados que interligam os artistas que aceitaram participar e contribuir com nosso trabalho sobre música instrumental e violas de dez cordas.

Para encerrar a apresentação do terceiro violeiro paraibano, Cristiano Oliveira, trago a seguir o poema *Viola* de Acilino Madeira, que é interpretado por Maurício Soares na primeira faixa do DVD *Tudo tem viola*.

¹⁵⁵ Componentes: Edeltrudes Lima, Cristiano Oliveira, Severino Ramos, Jorge Negão, Ana Tavares, Tainá Batista, José Marcus, Laís Lacerda, Marcella Karla Andrade, Conélio Santana, Josivaldo Melo Filho (Bê), Dadá Santana e Durvalina Rodrigues.

Viola dos encantos de além-mar
 Aço de fé da música portuguesa
 Arame de Braga, bojo de certeza
 Pra os sertões de brasis anunciar
 Pernambuco, Minas de ouro e Ceará
 Paraíba onde mudaste pra sempre
 Pariste na dor o riso do repente
 Compadecida dos autos se fez rural
 Depois urbano o retorno triunfal
 Na cantiga sonora e tão dolente

Pra terra firme saltaste do navio
 Em dengos de feitiços ritmados
 Enganando a tristeza dos olhados
 Entonteados de beleza sem desvio
 Sertaneja e brejeira em desvario
 Versada na embriaguez dos amores
 Dançantes rodopios enganadores
 Solos em tons de dez para a harmonia
 Satelitiana voltagem melodia
 Na peleja pungente dos cantadores.

Da viola, só se diz ser brasileira
 Que no arco, erudita ou popular
 Nordestina ao se fazer representar
 Idos tempos de entradas e bandeiras
 Nos salões da nobreza ao fim de feira
 De Capiba tantos versos magistrals
 A Suassuna nos temas senhoriais
 Nova cor na roupagem da cultura
 Vila Nova e Lenine na mistura
 Em canções de mil tons armoriais.

Ibérica, tão mouro, e bem judia
 Prima da rabeca, irmã do violão
 Moda em luxo, grandeza de baião
 Fez em Gonzaga nascer a primazia
 Asa Branca, Ave Nossa, Ave Maria!
 Nos bailes, rainha entre abraço
 Vibrante viola em dança e passo
 Brinca do samba ao choro ao afoxé
 Nos terreiros da Bahia, se quiser
 Chula no Coco e arrocha os cachos.

Virtuosa viola não se engana
 Companheira fiel dos “repentista”
 De Osmar, de Pannels e de Batista
 E na moderna canção paraibana
 Toca Blues, Xote, Jazz e já tem fama
 É a vanguarda que se firma em vocação
 Quando expressa a beleza da missão
 Ilustrando a grandeza em cantoria
 Dos poemas que são “nosso” a cada dia
 Na peleja de se ver mais um rojão!

3.1.4 Pedro Osmar, Salvador di Alcântara Alcântara e Cristiano Oliveira: o encontro com os três violeiros paraibanos na *Casa de Cultura Livre Olhos d'água*

Figura nº 27: Encontro com os violeiros paraibanos



Fonte: arquivo do pesquisador

Durante o período em que morei na capital paraibana pude me envolver, além dos sujeitos da pesquisa, com outros músicos locais, dentre eles cito dois que também foram alunos do PPGM/UFPB, Vitor Oliveira e Matteo Ciacchi. Menciono esses dois músicos com o objetivo de explicar como conheci o espaço cultural onde foi organizado o encontro com os violeiros paraibanos. No mês de junho de 2019 fui convidado por eles a realizar uma apresentação – *Forró Abstrato*¹⁵⁶ de natureza experimental em que a ideia seria a desconstrução do forró a partir da utilização de seus instrumentos icônicos, ou seja, o triângulo (Vitor), o zabumba (Matteo) e a sanfona (Pesquisador). A apresentação aconteceu no dia 29 de junho, dia em que se comemora São Pedro, já dentro das festividades do São João do Nordeste. O espaço utilizado foi a *Casa de Cultura Livre Olhos d'água*, local indicado por Matteo.

Idealizada pelo casal Givanildo Silva e Larissa Arvelos, a Casa de Cultura Livre Olhos D'água é um espaço de cultura, bar, petiscaria e cachaçaria, com a proposta de contribuir para valorizar as diversas manifestações artísticas e culturais da cidade de João Pessoa/PB. [...] São oferecidas músicas, saraus, teatro, cinema, exposições, encontros, rodas de conversas e debates. [...] Segundo Givanildo, “o nome Casa de Cultura Livre Olho D'água, foi criado com o propósito de fazer uma homenagem aos povos indígenas da região. Tambiá vem do tupi Tambuja, que em português significa Olho D'água. Olho D'água é o local onde brota a vida, é o local onde nascem as águas que possibilitam o florescer e a sobrevivência dos povos. Tambiá também é o nome do bairro que nos acolhe, por isso faz homenagem ao local onde estabelecemos e a esta terra que desenvolvemos nossos projetos”. Givanildo complementa dizendo que “a incorporação da palavra *Livre* ao nome da casa diz respeito não apenas a uma valorização da liberdade enquanto um caminho a ser buscado na construção das relações em nossa sociedade. A palavra livre se relaciona a uma concepção de Casa de Cultura, que se constrói como espaço amplo onde as mais variadas manifestações artísticas

¹⁵⁶ *Forró Abstrato* (Leandro Drumond, Matteo Ciacchi e Vitor Oliveira). A apresentação foi gravada e produzida pelo *Selo Fictício*, que resultou no álbum *Forró Abstrato*. Disponível em: <https://seloficticio.bandcamp.com/album/forr-abstrato> Acesso em: 16 jun. 2021.

podem se desenvolver. Estimulamos e respeitamos a pluralidade do pensamento e das formas de se fazer arte...” (OLHOS D’ÁGUA, 2020).

No dia da apresentação do *Forró Abstrato* conheci o proprietário do espaço cultural, o Giva, e durante nossas conversas contei a ele sobre a pesquisa que estava desenvolvendo junto ao PPGM/UFPB. Interessado na temática da investigação, Giva me convidou a organizar um encontro com os sujeitos da pesquisa da Paraíba, ou seja, os violeiros *Pedro Osmar, Salvador di Alcântara e Cristiano Oliveira*. A apresentação¹⁵⁷ aconteceu em uma sexta-feira 13, no mês de julho de 2019 e foi intitulada de “Aula Espetáculo”. Cabe frisar o quanto esse evento especificamente nos possibilita vislumbrar o principal instrumento metodológico desta etapa etnográfica, qual seja, a *observação-participante*.

Nesse dia, na *Casa de Cultura Livre Olhos D’água*, dividi o palco com os três violeiros paraibanos que são nossos sujeitos da pesquisa, tocamos e conversamos sobre as violas, os violeiros e suas obras musicais. Alguns assuntos que já haviam aparecido nas entrevistas individuais surgiram novamente, bem como, a já mencionada história do ensaio na presença de Ariano Suassuna, na qual Pedro Osmar estava usando uma palheta, sendo esse o motivo de sua saída do *Quinteto Itacoatiara*, e por via de consequência, foi quando Alcântara assumiu a viola no referido grupo musical. Cristiano Oliveira reforçou diante do próprio Pedro Osmar o quanto este o havia influenciado musicalmente e como seus pensamentos eram convergentes. Alcântara, por sua vez, pôde comentar sobre ter sido o professor de Cristiano Oliveira no curso sequencial da UFPB e também deu suas declarações sobre Pedro Osmar.

Fatos novos também foram revelados por Cristiano Oliveira, especificamente sobre uma *Jam session* no Estúdio PeixeBoi (1999) em que os três tiveram a oportunidade de tocar juntos, sendo que, no dia, Alcântara estava tocando bandolim, Pedro e Cristiano viola. Alcântara revelou que havia meses que não tocava viola e que teve que se preparar para o encontro, inclusive tendo que fazer unhas postiças de silicone, uma vez que estava sem unhas para dedilhar as cordas de sua viola. Pedro Osmar, por sua vez, relatou que se encontrava adoentado e com muitas dores, motivo pelo qual pediu para sair mais cedo do encontro. Enfim, uma noite importante no sentido de confirmar algumas informações que haviam sido ditas unilateralmente durante as entrevistas, e também, de produção de novos dados.

Cabe comentar também que o espaço *Casa Cultural Livre Olhos D’água* era, até então, um lugar desconhecido dos três violeiros e que após o encontro que realizamos começaram a frequentá-lo. Inclusive, o violeiro Salvador di Alcântara, no mês de novembro

¹⁵⁷ Apresentação na *Casa de Cultura Livre Olhos D’água* (13 de julho de 2019), com Pedro Osmar, Cristiano Oliveira e Salvador di Alcântara. Disponível em: <https://youtu.be/nnrugsbVo1A> Acesso em: 17 jun. 2021.

de 2019 fez uma apresentação musical com canções de sua autoria e algumas interpretações, tendo o show sido gravado e divulgado pela *TV Turismopb*¹⁵⁸.

3.1.5 Interlúdio: de João Pessoa/PB a Recife/PE

No próximo subtópico apresentaremos os dois violeiros pernambucanos que aceitaram participar da presente pesquisa como sujeitos. Podemos afirmar que o trabalho de campo realizado com *Adelmo Arcoverde* e *Hugo Linns* se valeu de diferentes caminhos metodológicos, sem que tivesse deixado de lado a perspectiva etnográfica e seus instrumentos investigativos, principalmente a *observação-participante*. Fizemos uso também de ferramentas netnográficas na busca por compreender os violeiros e suas respectivas obras musicais.

Com Hugo Linns fizemos um único encontro presencial em seu apartamento na cidade de Recife/PE, no bairro da Torre, no dia 17 de maio de 2019. Entretanto, conseguimos dialogar virtualmente muito bem e Hugo deu total suporte à realização da pesquisa, inclusive viabilizou acesso gratuito a seus artefatos culturais para aqueles que viessem a se deparar com o presente texto. Pude compartilhar com o violeiro Hugo Linns uma mesa de conversa junto à *Primeira Mostra de Violas Nordestinas Instrumentais*, assisti a duas de suas *lives* durante a pandemia COVID-19 nos anos de 2020 e 2021, acompanhei via *facebook*, *youtube* e *instagram* toda sua movimentação midiática e produção artística. Foram horas de oitivas de toda sua obra instrumental para violas nordestinas e violas dinâmicas.

Com o mestre violeiro Adelmo Arcoverde os encontros presenciais foram mais frequentes, sendo que pude acompanhar suas aulas de viola nordestina junto ao Conservatório Pernambucano de Música, local onde também realizei algumas entrevistas semi-estruturadas. Chego a considerar que alguns dos encontros com Adelmo Arcoverde podem ser considerados como verdadeiras aulas, em que muitas vezes me percebia na condição de aluno e não de entrevistador. O violeiro não poupou esforços para contribuir com a presente pesquisa, tendo aceitado participar do *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, oportunidade em que compôs uma mesa de discussões juntamente com o etnomusicólogo e professor da Universidade Federal de Pernambuco, Carlos Sandroni. Nesta ocasião Adelmo Arcoverde brindou os participantes do referido evento acadêmico com uma apresentação solo

¹⁵⁸ Apresentação de *Salvador di Alcântara* na *Casa de Cultura Livre Olhos D'água* em João Pessoa/PB. 01 vídeo (76'21''). Publicado por TV TurismoPB, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sbj6hazriMU> Acesso em: 17 jun. 2021.

de violas instrumentais. Fui presenteado com dois CDs de sua autoria para que pudesse conhecer seu trabalho com música instrumental de viola. Tive acesso às partituras dos estilos de cantoria que foram produzidas por ele para o ensino de viola junto ao Conservatório, bem como de parte de seu método para viola nordestina que sequer havia sido publicado na época da realização do trabalho de campo. Algumas vezes, durante a pandemia, conversamos também por telefone para prestar esclarecimentos acerca de algum dado que estava sendo construído, sobre informações de suas músicas e suas análises.

Em que pese estarmos apresentando apenas dois violeiros no Estado de Pernambuco como representantes e sujeitos (Adelmo Arcoverde e Hugo Linns), durante a realização da pesquisa foi possível conhecer outros tantos que também compõem nossa investigação. Dentre eles cito os alunos de Adelmo Arcoverde: - Rodrigo Veras, Laís de Assis, Roberto Cabral e Igor Sá, violerios e violeira que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, de conversar, assistir às suas apresentações de viola, dentre outros tipos de contato que serão narrados no subtópico seguinte, como por exemplo, a construção de uma de minhas violas.

Outro músico que tive contato pessoal direto foi o guitarrista Renato Bandeira. A entrevista aconteceu no dia 24 de maio de 2019, dia da gravação de uma música do cantor e compositor Gonzaga Leal¹⁵⁹, no *EstúdioMuzak*¹⁶⁰, que está localizado no bairro de Casa Forte em Recife/PE. Usei a denominação “guitarrista” porque a única vez que pude entrevistá-lo fui alertado por ele mesmo de que não se percebia como um violeiro, em que pese ter composições instrumentais para viola de dez cordas, como por exemplo, seu frevo *Maluvida*¹⁶¹. Recordo-me que, durante nossa conversa, Renato Bandeira comentou que a utilização de palhetas na execução da viola era uma questão determinante no que tange à consideração de se ser violeiro ou outro tipo de instrumentista tocando viola, no caso dele, “um guitarrista tocando viola” (Entrevista realizada no *Estúdio Musak*, Recife/PE, 2019). Novamente a questão das palhetas atravessa o trabalho de campo e põe em xeque quais seriam os requisitos para ser considerado violeiro no Nordeste. Não intencionamos responder tais questionamentos, entretanto, fica a pergunta no ar e um olhar desconfiado sobre o assunto.

Segue um registro fotográfico que fiz no dia gravação no *Estúdio Muzak* como forma de integrar Renato Bandeira à nossa pesquisa e também para enfatizar o quanto a pandemia

¹⁵⁹ Luiz Gonzaga Pereira Leal. 01 site (Discos do Brasil). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/gonzaga-leal> Acesso em: 31 maio 2022.

¹⁶⁰ *Estúdio Muzak* (Recife/PE). 01 site. Disponível em: <https://estudiomuzak.com.br/> Acesso em: 31 maio 2022.

¹⁶¹ *Maluvida* (Renato Bandeira & Som de Madeira) – participação especial de Maestro Spok. 01 vídeo (04’42’’). Publicado por Francisco Rodriguez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8uAqwYBnkIg> Acesso em: 31 maio 2022.

que atravessou a presente investigação nos anos de 2020 e 2021 afetou a realização do trabalho de campo, pois intencionávamos continuar observando o violeiro em tela.

Figura nº 28: Renato Bandeira



Fonte: arquivo do pesquisador (Estúdio Muzak)

No decorrer do trabalho de campo pude assistir a duas apresentações de Renato Bandeira, uma no *Paço do Frevo* em Recife/PE (2019) e outra no *Espaço Cultural José Lins do Rego* na capital paraibana (2018), João Pessoa/PB, sendo a primeira inerente ao seu trabalho instrumental (autoral) e a segunda como músico da banda do paraibano Silvério Pessoa. Pude conhecer ainda o trabalho de *Renato Bandeira & Som de Madeira*¹⁶² através do acordeonista Júlio César, professor do Conservatório Pernambucano de Música e músico integrante da banda. No álbum *De Ponta Cabeça*¹⁶³ Renato Bandeira toca guitarra, violão e viola, como por exemplo, na música *Morena*¹⁶⁴.

A seguir apresento os violeiros Adelmo Arcoverde e Hugo Linns, sujeitos da pesquisa que estão representando o Estado de Pernambuco. Na sequência abordaremos a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* que foi realizada em novembro de 2020 e contou com a participação do violeiro paraibano Cristiano Oliveira e dos dois violeiros pernambucanos.

¹⁶² *Som de Madeira* (Oficial). 01 site (facebook). Disponível em: <https://m.facebook.com/somdemadeiraoficial/> Acesso em: 02 jun. 2022.

¹⁶³ *De Ponta Cabeça* (Som de Madeira). 01 site com 11 faixas de áudio (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6M1jtOH5vISvzsDwL98Rki> Acesso em: 02 jun. 2022.

¹⁶⁴ *Morena* (Som de Madeira). 01 vídeo (09'03''). Publicado por Renato Banderia & Som de Madeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nnnfr7gbUuU> Acesso em: 31 maio 2022.

3.2 Violeiros Pernambucanos (*Adelmo Arcoverde e Hugo Linns*)

Figura nº 29: Violeiros pernambucanos



Fonte: Montagem elaborada pelo pesquisador

3.2.1 *Adelmo Arcoverde*

*Porque rock progressivo pra mim
não é só um estilo não,
é uma mentalidade!*
(Adelmo Arcoverde)

Uma das referências de violeiro envolvido com música instrumental no Estado de Pernambuco é Adelmo Arcoverde. Antes mesmo de ter me mudado para Recife em janeiro de 2018, ou seja, previamente ao início da presente pesquisa, havia visto uma cartografia realizada por Taubkin (2008) em sua obra *Violeiros do Brasil*, livro esse que situa Adelmo ao lado de conhecidos nomes da viola brasileira, a saber: Almir Sater, Zé Coco do Riachão, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Pena Branca, Braz da Viola, Pereira da Viola, Zé Mulato & Cassiano, Passoca e Renato Andrade. Quando então me mudei para Recife/PE já intencionava procurá-lo pessoalmente, a princípio com o objetivo de aprender com o mestre violeiro. Assim que iniciei o doutorado na UFPB fui informado de uma pesquisa que estava sendo defendida naquele ano sobre o violeiro em questão, sendo a pesquisadora, Laís de Assis, uma aluna sua de viola junto ao Conservatório Pernambucano de Música, instituição na qual Adelmo Arcoverde é professor de viola nordestina. Confesso que até então não havia me debruçado sobre a obra musical de Adelmo, mas os indícios de sua expertise já eram evidentes.

Durante a organização do *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*¹⁶⁵ sugeri à minha orientadora que convidássemos Adelmo Arcoverde para participar do evento, o que foi aceito por todos do grupo de pesquisa. A partir do convite para participar do mencionado evento acadêmico é que iniciei meus diálogos com o violeiro e mestre Adelmo Arcoverde. Nosso primeiro contato se deu por telefone, oportunidade em que lhe apresentei a proposta de pesquisa que eu estava desenvolvendo e também fiz o convite para a participação no citado fórum. Nesse primeiro contato também marcamos de nos encontrar no *Conservatório Pernambucano de Música*¹⁶⁶ para uma primeira entrevista, o que aconteceu no dia 18 de outubro de 2018.

Revisitando minhas notas de campo do primeiro encontro, que teve a duração de duas horas de conversas, percebi o quanto Adelmo foi capaz de sintetizar sua trajetória musical. Posteriormente, quando assisti a outras entrevistas que estão disponíveis na *internet*, suas aulas e palestras, comparei as narrativas e vi semelhanças em suas autodescrições. O fato de ter ouvido os repentistas na rádio, por exemplo, é uma citação recorrente em sua fala: - “veja que coisa interessante, eu sei que na minha infância minha avó gostava muito de ouvir os repentistas no rádio, na hora do almoço. Todo dia ela botava lá...” (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018). Na UFPB ele repete a mesma informação com esse objetivo de trazer à tona suas influências musicais: “quando era criança minha avó pegava os sete netos, juntava na mesa, fazia aquele bolo de feijão com arroz, que a gente chamava de capitão [...]. Ela botava os repentistas no rádio durante uma hora. Os repentistas, pá... E todo dia era isso” (Palestra no III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, 2018). Em uma de nossas entrevistas, o violeiro Adelmo tocou novamente no assunto de ouvir os repentistas no rádio com sua avó e estendeu a conversa sobre seus bisavós, que foram um casal de repentistas.

Adelmo: Veja que coisa interessante, eu sei que na minha infância minha avó gostava muito de ouvir os repentistas no rádio, na hora do almoço. Todo dia ele botava lá... mas só que, eu ainda vejo o seguinte: uma tia minha disse assim, olha Adelmo, os seus bisavós eram um casal de repentistas. Aí eu disse assim, agora eu tô entendendo!

P: Como eles chamavam?

Adelmo: Ela me disse o nome mas eu não anotei cara. [...] Eu gosto muito de às vezes no domingo ir pra Tambaú, ir pra praia... Aí eu tô um dia lá na praia de Tambaú e veio um velhinho, um repentista antigo tocando uma violinha... com as cordas tudo enferrujada. Aí ele chegou e eu disse: o Sr. deixa eu pegar na sua viola? Ele falou: eu

¹⁶⁵ *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET: Homenagem a Zabé da Loca*. 01 site (Wix.com) – Grupo de Etnomusicologia da UFPB. Disponível em: <https://etnomusicologiaufp.wixsite.com/grupodepesquisa> Acesso em: 03 jun. 2022.

¹⁶⁶ *Conservatório Pernambucano de Música*. 01 site. Governo do Estado de Pernambuco. Disponível em: <http://www.conservatorio.pe.gov.br/> Acesso em: 02 jul. 2022.

deixo. Aí quando eu comecei a tocar, ele falou: você sabe tocar viola! Aí ele disse assim: o Senhor sabia que aqui no Nordeste teve um casal de repentista que era uma mulher e um repentista? Aí eu disse assim: eu sei! E ela cantava mais de que ele, todo mundo sabe disso. Olha!

P: Tá no..

Adelmo: No imaginário ou então isso vem de longe. Porque eles foram da época do Lampião, 1920, 1930.

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019)

Certa vez, no Conservatório Pernambucano de Música, Adelmo me mostrou um de seus arranjos instrumentais para viola, salvo engano da Oração para São Francisco, oportunidade em que comentei ter me lembrado das obras renascentistas. A partir deste comentário ele falou sobre algumas de suas influências musicais e nessa busca por descrevê-las o violeiro também se recordou do período em que ouviu muito *rock* progressivo, inclusive comenta ter tocado guitarra antes de construir sua carreira como violeiro.

Como guitarrista, Adelmo Arcoverde, produziu um álbum instrumental que recebeu o título de – *Via Norte* (1998)¹⁶⁷. Vale comentar que Adelmo não se identifica como guitarrista e faz sempre questão de afirmar que é um violeiro. Provavelmente, os comentários escusatórios sobre a guitarra seja pelo fato de ter se tornado um representante das violas nordestinas e por ser reconhecido no meio artístico musical como violeiro e não como guitarrista. Durante nossas entrevistas pude perceber também que a relação com os dois instrumentos musicais, guitarra e viola, se dá por motivos completamente distintos, sendo que metaforicamente poderia afirmar que com a guitarra as razões são mais superficiais, da ordem de valores mais mundanos e materiais, enquanto que com a viola estão envolvidos valores mais profundos, inclusive espirituais.

No *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB*, Adelmo dividiu a mesa de diálogos com os etnomusicólogos Carlos Sandroni e Leonardo Rugero, vindo a tecer alguns comentários sobre sua trajetória como guitarrista e também contou como adquiriu sua primeira viola, o que é narrado com um tom de mistério sobre a história do carteiro que lhe pediu para trocar de instrumento musical. Segue o trecho da fala do violeiro no mencionado evento acadêmico:

Adelmo: Passou-se o tempo e Adelmo teve que tocar guitarra (gesticulando com as mãos a ideia de ganhar dinheiro)... pra ganhar um trocado. Pra comprar o seu cigarrinho, certo? Pra sair com a namorada e pá, pá,pá. E um dia eu tô no terraço com um violão de nylon, certo? Tocando o que não tinha nada a ver com viola neh. A minha geração foi o quê? Foi Jovem Guarda (fazendo uma cara de repulsa), vixe, terrível. Rock'n roll, Led Zepellin (fazendo um joia com o polegar)... tudo bem. [...] Aí, o que aconteceu? Chegou um carteiro. Um carteiro que eu nunca tinha visto na minha vida. Ele chegou e me viu tocando aquele violão e disse assim: eu tô vendo

¹⁶⁷ Álbum *Via Norte* de Adelmo Arcoverde (1998). 01 áudio (39'59''). Publicado por André Arcoverde, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/tSTEAlURx8> Acesso em: 19 jun. 2021.

você tocar esse violão, você quer trocar ele numa viola? Aí eu disse: eu quero. Aí no outro dia ele chegou com a viola dinâmica, essa ali que eu toquei, a primeira. Aí ele chegou e fez assim: é sua (gesticulando o ato da entrega da viola), agora me dê o violão. Esse homem desapareceu, nunca mais eu vi esse homem na minha vida, você acredita? [...]

Adelmo: Um carteiro que sempre ia entregar carta naquela região. Eu disse a Leandro... Leandro, num entendo, esse homem desapareceu. Desde o dia que eu peguei naquela viola eu comecei a compor. E outra coisa, eu comecei a tocar... sextilha, baião, tudo, sem nunca ter estudado com ninguém. Osmose! Eu ouvia aqueles cantadores no rádio e ficava aqui ó (tocando na sua própria cabeça)... fica. E a pessoa fica com aquela cultura...

(III Fórum de Etnomusicologia da UFPB, João Pessoa/PB, 2018).

Essa história do carteiro que trocou uma viola dinâmica em seu violão de nylon no terraço de sua casa já havia sido contada por ele no Conservatório em nosso primeiro encontro. Todas as vezes em que o vi narrando esse acontecimento ele questionou com ar de surpresa o porquê daquele carteiro nunca mais ter aparecido para destrocar os instrumentos. Outra afirmação recorrente foi a de que assim que colocou a viola no colo já começou a compor, inclusive a primeira música criada por ele na mencionada viola trazida pelo carteiro, a *Dança da Morte*¹⁶⁸, foi a responsável por tê-lo conduzido até o cargo de professor do Conservatório em Recife/PE. Segue o trecho da entrevista em que Adelmo tece tais comentários:

Adelmo: Eu tava no terraço de casa tocando num violão de nylon. Fazendo som de viola... um pouquinho de baião. Aí ele chegou, o carteiro... E disse assim: eu tenho uma viola, você quer trocar no seu violão? Eu falei, traga amanhã pra eu ver? Pronto, aí quando foi no outro dia ele chegou com uma viola dinâmica. Olha aqui a viola. Aí eu disse, vamo trocá? Eu quero. Aí eu troquei o violão com ele, pela viola. Quando eu botei a viola e afinei, comecei a compor. Fazer música na viola. [...] Pronto e esse homem sumiu, eu nunca mais vi na minha vida. [...] Pois é cara, aí a primeira música que eu fiz, que foi a Dança da Morte... neh... nessa viola. E essa música eu fui tocar num festival nos anos 1980, um festival de música do governo do Estado de Pernambuco. Nesse festival tinham quatro maestros na banca julgadora e tinha aquele Nelsinho Mota da Globo convidado. Quando eu terminei de tocar o maestro mandou me chamar. O maestro que era o diretor daqui (se referindo ao Conservatório) e ele disse assim, eu vou mandar um telegrama pra você. Aí chegou o telegrama, quando eu fui aqui na Fundarpe, o maestro era o diretor.

P: Foi ele que abriu as portas do Conservatório pra você?

Adelmo: Foi ele e o diretor da Fundarpe. Foi quando eu vim pra aqui (o Conservatório), por causa dessa música *Dança da Morte*, que eu fiz na violinha que o carteiro trocou comigo

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

¹⁶⁸ *Dança da Morte* (Adelmo Arcoverde) com Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco - faixa nº 05. 01 site (Programa Acervo Origens). Publicado por Cacai Nunes. Disponível em: <https://www.acervoorigens.com/> Acesso em: 03 jun. 2022.

Adelmo me contou também que foi um amigo seu lá de Juazeiro de Padre Cícero que fez a inscrição da música *Dança da Morte*¹⁶⁹ no mencionado festival (1980) e que o fez sem o seu consentimento. Esses dois fatos narrados pelo violeiro, quais sejam, o da troca da viola pelo violão por um carteiro que nunca retornou e a inscrição de sua música pelo amigo sem sua autorização, o que acarretou na sua contratação como professor do Conservatório Pernambucano de Música, são vistos por ele como “coisa do Criador”. Segue o trecho de nossas conversas sobre esse assunto:

Adelmo: Aí eu disse assim, bicho como é que você coloca uma música minha e não me pede permissão? Eu reclamei com ele porque colocou uma música minha sem permissão. Mas a música era minha!

P: Ele que inscreveu esse música para o festival?

Adelmo: Foi e ele não me disse não. Aí disse assim: Adelmo eu tenho um negócio pra te dizer. Eu disse: o que é? Eu inscrevi tua música no festival. Que música pô? Aí ele disse assim: a Dança da Morte foi classificada. Mas rapaz, como você faz um negócio assim comigo cara, que covardia é essa! Tu me inscreve num festival e não me diz nada! Mas que besteira a tua Adelmo, oxe que besteira, mas num foi classificada, pô? Aí foi direto pra final, entendesse!

P: Ele sabia que a música era muito boa

Adelmo: Pois é, o cara véi! Aí eu vim pra aqui por causa desse cara também, entendesse?

P: É um monte de "coincidências" neh?

Adelmo: Muitas coincidências cara. [...] Eu acho que isso é coisa do Criador, cara! Porque veja bem, sabe na questão espiritual tem o carisma, sabe? O carisma é um dom que Deus derrama na vida da gente. Quando ele quer. Agora, você entendê porque Deus quis derramar aquele carisma...

P: Aí é mais do que fé

Adelmo: Aí meu amigo, você não vai entender nunca não. Não consegue, ele às vezes quer derramar um carisma em você e você... ele derrama aquele dom em você, abre aquela oportunidade e pá, pá, pá. E você um dia faz assim, mas rapaz, o que foi que eu fiz? Eu não fiz nada, ele quis. Aí é o que aconteceu comigo, entendesse?

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019).

Revendo agora minhas anotações, notas de campo e transcrições, percebi que para compreender a obra musical de Adelmo Arcoverde é necessário buscar suas visões e perspectivas espirituais. Vale comentar também que ele estudou Teologia e fez Licenciatura em História. Durante nossas entrevistas o violeiro chegou a comentar que estava lendo Friedrich Nietzsche, disse inclusive que ele era “altamente ateu, inimigo do cristianismo. O pai dele era pastor evangélico. Imagina a frustração desse pai de ver o filho se tornar o maior inimigo da fé” (Entrevista realizada no Conservatório, Recife/PE, 2019). Adelmo comentou também que Sigmund Freud era filho de rabino e que provavelmente deve ter matado o pai de desgosto, assim como Nietzsche. Trago tais dados com o objetivo de demonstrar que a fé do

¹⁶⁹ *Dança da Morte* (Adelmo Arcoverde) com a Orquestra de Cordas Dedilhadas. 01 áudio (02'54''). Publicado por officialrothsens, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uts6QKSszI> Acesso em: 24 jun. 2021.

violeiro não está pautada na ignorância ou na ausência de racionalidade, uma vez que o violeiro é um estudioso e curioso no que toca aos saberes filosóficos, teológicos, históricos e psicológicos. Em entrevista cedida ao Programa *Vozes da Terra* em 2013¹⁷⁰, Adelmo comenta também sobre sua formação jurídica:

Entrevistadora: Você é professor do Conservatório de Música e ao mesmo tempo tem uma ligação com a advocacia também neh?

Adelmo: Advocacia é hobbie.

Entrevistadora: Ah tá, mas qual que te dá mais prazer?

Adelmo: É a música neh. Eu tenho advocacia, tenho o curso de licenciatura em História também. Porque foi ótimo estudar história, porque eu descobri muitas coisas também muito importantes pro meu trabalho (TERRA, 2013).

Adelmo tem em suas narrativas traços marcantes de um historiador, no sentido de te conduzir a imaginar o que está sendo contado. A história do carteiro que trocou o violão por uma viola dinâmica, quando contada por Adelmo parece ser um conto, uma estória. A já citada música *Dança da Morte* também é fruto de uma história que lhe foi contada por seu avô, na qual o mesmo teve diretamente com Virgulino Lampião em uma fazenda durante uma festa. Assim como Virgulino Lampião, Adelmo Arcoverde também nasceu em Serra Talhada no Estado de Pernambuco. O passado, as histórias e a cultura do cangaço estão entranhados no imaginário do violeiro, inclusive uma de suas obras instrumentais foi intitulada de *Virgulino*¹⁷¹. Em entrevista cedida à *TV Web Revoltosa*, em dezembro de 2020, Adelmo recorda o período em que morou em Serra Talhada, os motivos de terem se mudado de lá e a viagem para Nazaré da Mata/PE.

Meu pai foi seminarista da igreja católica, chegou a vestir batina, mas deixou pra poder casar. No seminário ele tocava clarinete na banda. Já a minha mãe gostava muito de instrumentos de cordas, chegou a tocar violão e violino, aprendeu a tocar sanfona também. E a gente veio morar em Nazaré nos anos 1962, porque meu pai veio trabalhar no IAPI, que hoje é o INSS. Ele era professor em Serra Talhada, dava aula de latim e português, porque ele passou a vida inteira num seminário, então, pra ele era fácil neh. Então, saímos de uma cidade muito violenta, que minha mãe dizia que de todo jeito a gente ia sair de Serra Talhada, porque ela não queria que os filhos se tornassem pistoleiros. As rixas lá entre famílias não são de delegacia não, são rixas de morte. Quando a gente chegou aqui em 1962, a gente chegou à noite. A gente numa Rural de Serra Talhada para aqui. Meu pai tinha alugado uma casa aqui no bairro do Juá, agora os móveis vinham de trem. Quando a gente chegou aqui não tinha nada, não tinha onde dormir não tinha nada. Foi uma Senhora que tinha uma pensão na frente da nossa casa que emprestou as camas pra gente dormir neh. Porque naquela época vinha tudo de trem. E a gente veio nessa rural alugada. Veio o motorista, meu pai, minha mãe, um casal de avós, cinco filhos, um papagaio, tudo dentro dessa rural.

¹⁷⁰ Programa Vozes da Terra - Memórias e Valores (Adelmo Arcoverde), 17 jul. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRxS5KH9D8U> Acesso em: 25 jun. 2021.

¹⁷¹ *Virgulino* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (04'27''). Publicado por André Arcoverde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gj4I9c5BChk> Acesso em: 06 jul. 2021.

Uma viagem cansativa porque até Caruaru era terra, estrada de terra. Caruaru já era pista neh. E de Carpina pra Nazaré era de terra também, não tinha pista. Então, a gente chegou aqui à noitinha já. Eu tava na época com uns 07, 08 anos (REVOLTOSA, 2020).

Foi através de uma história do cangaço que o violeiro elegeu o nome de um de seus álbuns instrumentais, o *Convertido*¹⁷² (vide figura nº30 a seguir). Segundo conta Adelmo, um padre foi designado a morar em um lugarejo no sertão para cuidar da paróquia, porém, suas ideias eram muito revolucionárias para aquele tempo e lugar, o que começou a incomodar o prefeito da cidade, que logo contratou um cangaceiro para dar fim à vida do padre. O cangaceiro ao chegar à casa do padre foi recebido por ele com preces e orações, sendo que de joelhos rezava pela família daquele que iria matá-lo. O cangaceiro, inexplicavelmente, sentiu uma forte emoção e decidiu não matar o padre. O prefeito revoltado com a atitude do cangaceiro mandou prendê-lo e foi na prisão que ele se converteu, deixando para trás a vida do cangaço. Conta o violeiro Adelmo que a história é verídica e que foi a inspiração para o título de seu álbum instrumental – *Convertido*.

Figura nº 30: CD Convertido



Fonte: capa do CD

Em outubro de 2018, no Conservatório Pernambucano de Música, Adelmo me presenteou com o CD *Convertido*, oportunidade em que escreveu a seguinte dedicatória: “Leandro, a viola é moura – 18/10/18”. Durante a realização do trabalho de campo o violeiro adentrou nessa seara e comentou o seguinte:

Aí vamos para a influência moura. A influência moura está na escala. Então, vamos para cultura árabe neh! Quando eu fui passar para a partitura alguns estilos de cantoria, como a sextilha, o mourão, o decassílabo, o galope à beira-mar, eu observei

¹⁷² CD *Convertido* (Adelmo Arcoverde, 2012). Disponível em <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 25 jun. 2021.

o seguinte, os caras cantam a melodia uma escala mixolídio com a sétima abaixada, certo? Isso eles aprenderam aonde? Isso veio de onde? Aí eu fui para a escala árabe. A escala árabe tem uma sétima abaixada, tem um segunda também abaixada, só que tem alguns cantadores... que eu tenho um mote decassílabo... uma melodia que Ivanildo Vilanova usou uma escala árabe. Por quê? Como a viola só faz acorde maior, ele precisava cantar uma melodia menor. Aí veja a intuição do cantador, ele usou uma escala árabe pra justificar uma melodia menor, porque ele não poderia fazer um acorde menor. Pra justificar a resolução no acorde maior ele usou uma escala árabe (III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, João Pessoa/PB, 2018 – *grifo nosso*).

No mesmo evento acadêmico da citação anterior, Adelmo construiu uma narrativa acerca do processo de ruralização da música nordestina, buscando as origens étnicas que influenciaram, inclusive, o universo da cantoria de viola. Da literatura que já tive acesso até o momento encontrei essa tentativa de compreender os processos migratórios no trabalho de Vilela (2015), sendo que esse remonta ao trânsito dos bandeirantes na região denominada paulistânia, ou seja, em espaços territoriais que não englobam o Nordeste brasileiro. É cediço no meio das violas que foram os portugueses os principais responsáveis por inserirem as violas aqui no Brasil e que os jesuítas as utilizaram nos processos de catequização. Entretanto, carecemos ainda de muitos esclarecimentos históricos sobre esse passado de colonizações para então compreendermos melhor a diversidade de violas, violeiros e linguagens musicais estabelecidas em nossas continentais terras brasileiras. Nesse sentido é que a fala de Adelmo traz importantes contribuições para a tentativa de se construir uma narrativa histórica das violas nordestinas a partir dos movimentos migratórios pós-colonização.

Há cerca de trinta, quarenta anos que eu venho pesquisando essa viola do Nordeste e fazendo experimentações para entender um pouquinho do que gerou essa viola do Nordeste, que é pontual e característica da nossa região. Pra gente entender um pouquinho dessa história da viola no Nordeste tem que voltar um pouquinho lá, no descobrimento do Brasil, quando os jesuítas chegaram aqui e trouxeram um instrumento chamado vihuela e usaram esse instrumento como catequese, para catequizar os índios. Só que quando os portugueses vieram pra cá, não vieram só portugueses não, veio judeu, veio árabe da etnia moura, veio cigano, vieram pessoas relegadas por questões de gênero, porque naquela época também já existia, neh! Esse povo ficou no litoral? Não. Porque quando a Espanha foi unificada eles criaram o tribunal da Santa, entre aspas, Inquisição. De santa não tinha nada, era coisa do inferno mesmo. Então, o que foi que aconteceu? [...] Os ciganos, os árabes mouros, os cristãos novos, que na verdade eram os judeus, foram para o interior, certo? A partir daí surgiram, nas minhas experiências de conclusão, surgiram duas culturas. Surgiu a cultura litorânea que ficou lá no litoral, portuguesa, com influência portuguesa, inclusive da música portuguesa. E uma outra cultura veio para o interior dos sertões, certo? Dessa cultura que veio dos sertões houve o que ele (se referindo a Leo Rugero que estava ao seu lado na mesa) chamou de fusão entre três culturas, os ciganos, os judeus e os árabes. Aí o que aconteceu dessa fusão, na minha experiência de... Quando eu falo assim, porque a minha experiência é melódica. Eu procuro no instrumento a conclusão para o que estou afirmando, por causa da melodia, veja só! (III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, João Pessoa/PB, 2018 – *grifo nosso*).

Revirando a literatura correlata encontrei um trecho na obra de Vilela (2015) afirmando que em Recife/PE ainda é possível se encontrar violeiros executando a viola como se tocava na “Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando ainda a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteadado ou através dos pontos” (VILELA, 2015, p.43). Em que pese Adelmo não se valer de palhetas para tocar a viola, a perspectiva melódica é um ponto convergente sob a ótica dos dois violeiros. Vilela (2015) afirma ainda que “no Nordeste, a viola firmou-se como instrumento de repentistas, perpetuando a tradição árabe dos jograis” (VILELA, 2015, p.43).

Soler (1995) em sua obra *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro* afirma que “as modalidades do repente nordestino são modalidades de desafio árabes, quais sejam, o martelo agalopado, o galope à beira-mar, a sextilha, o quadrão, o martelo alagoano” (SOLER *apud* VILELA, 2015, p.32), justamente no sentido das afirmações de Adelmo Arcoverde, apesar da utilização do termo “estilos de cantoria” ao invés de “modalidades de repente”. A questão é que Luis Soler analisa a influência árabe a partir da natureza da prática musical, qual seja, a de se tratar de um “desafio”, enquanto o viés analítico de Adelmo se dá pela via melódica. Vale ressaltar aqui que nem todo estilo de cantoria se adéqua à modalidade de desafio, portanto, o desafio melhor se enquadraria como um dos estilos de cantoria.

Retomando a obra do violeiro, quando ganhei o *CD Mensageiro*¹⁷³ de Adelmo, o que se deu em outubro de 2018, ele me fez a seguinte dedicatória: “Leandro, esse som é do divino”. Nesse referido encontro conversamos bastante sobre espiritualidade e a respeito das inspirações que o movem rumo às suas composições. A própria capa do álbum (vide figura nº31 a seguir) já é sugestiva nesse sentido, uma vez que três anjos sobrevoam uma viola dinâmica. Os títulos dados aos três movimentos da primeira faixa do disco, o *Concertino nº 01*, explica quem são os anjos: - 1º movimento (*Querubim voador*); - 2º movimento (*Querubim ágape*); - 3º movimento (*Querubim do retorno*). No desenho contido na capa do disco cada anjo possui um símbolo no peito e as faixas 2, 8 e 9 foram intituladas de 1º, 2º e 3º Mensageiro, o que sugere que cada anjo é um mensageiro. Mesmo não tendo adentrado especificamente no assunto, tudo indica se tratar de alguma passagem bíblica, lembrando que Adelmo Arcoverde estudou Teologia.

¹⁷³ Cd *Mensageiro* (Adelmo Arcoverde). 01 site (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/album/mensageiro>
Acesso em: 28 jun. 2021.

Figura nº 31: CD Mensageiro



Fonte: Capa do CD

Em uma entrevista concedida ao programa de rádio *Vozes da Terra*, em julho de 2013, a entrevistadora toca assertivamente no assunto, oportunidade em que o violeiro expõe suas subjetividades composicionais, desvela o quanto a temática da “Morte” perpassa sua obra musical e estabelece uma ligação de seu pensamento com as culturas orientais.

Entrevistadora: Também tem um pouquinho essa ligação com a religiosidade e a espiritualidade dentro das suas composições, neh Adelmo?

Adelmo: Tem sim, isso é uma área que pra mim é o principal! Aí você falou: de onde vem a inspiração? Aí você acabou de entrar na minha área, na minha fonte de inspiração que é o lado espiritual, o lado da vida. Então, veja só! Eu fui criado numa família católica neh, mas a minha vó era uma pessoa muito envolvida com o misticismo. Quando ela faleceu ficaram algumas dúvidas na minha cabeça. Muitas coisas, muitas músicas que eu compus tinham relação com a morte, que é um tema que o pessoal não gosta muito de... Mas a grande maioria das minhas músicas tem relação com morte, com a Morte. Eu passei anos procurando um sentido para a morte, entendeu? As conversas que eu tinha com minha avó e o que ela falava pra mim, isso me fez ficar envolvido com essa questão da morte. Então eu pesquisei muito sobre essa questão, li vários livros, vi várias correntes, desde o espiritismo até o xintoísmo, budismo, catolicismo, evangelismo, bá, bá, bá, um monte de coisa. [...]

Adelmo: Veja só! [...] embora a morte seja, signifique o fim da vida ela nos ensina a valorizar a vida. Esse é o sentido da morte! [...] Então, essa minha área de composição tem muito a ver com essa coisa espiritual. Mas eu não falo só de morte não, falo também dessa ligação. Sabe por quê? O povo oriental tem uma mentalidade diferente da nossa ocidental. E o ocidental ele pensa assim, a gente tá aqui e Deus está lá no céu, não tá nem aí, certo? Somos nós, os ocidentais, América do Norte, América do Sul. O oriental ele diz assim, a gente tá aqui mas tem anjos aqui, os anjos estão aqui, mas lá fora está cheio de demônios. Isso se chama, tem um nomezinho... é tudo uma coisa só! O universo, nem existe essa separação do mundo espiritual com o material, tudo é uma coisa só. Então, essa é a visão oriental. Mas se você fizer um estudo dos livros do antigo testamento você vai perceber que no antigo testamento Abraão falava com o anjo, anjo falava com fulano, o anjo veio pra Maria anunciar Jesus, o anjo foi falar com o pai de... Então, havia tudo essa união, era uma coisa natural. Eles falavam com o anjo como estou falando com você, porque o oriental tem essa visão. Eu prefiro ter essa visão, tá? Então, a minha música corre em cima disso daí, minha música tem nome de anjo, tem música com nome de Querubim (TERRA, 2013 – grifo nosso).

Na citação anterior grifei dois trechos que estão entrelaçados no pensamento de Adelmo Arcoverde – misticismo e holística – sendo que o segundo nome ele tentou lembrar e não conseguiu. Porém, em sua palestra na UFPB em 2018, o violeiro tocou no mesmo assunto de sua fala na entrevista de 2013 no *Programa Vozes da Terra* e desta vez se lembrou do termo que queria ter mencionado na rádio (holística), oportunidade em que estabeleceu uma ponte entre a mentalidade oriental e a cultura popular nordestina. Durante sua fala Adelmo também se posicionou quanto à produção do conhecimento científico. Segue um trecho de sua fala:

Adelmo: Sobre outra palavra também, que eu acho... vou pedir licença pra falar neh. É uma palavra chamada holismo. Holística, certo? O que é holística? Vejam só, quando houve o Renascimento na Idade Média, a igreja católica tinha feito muita porcaria, precisava haver um renascimento, acabar com aquele... aquela supersticiosidade enorme que tinha. Aí veio o Renascimento, o mundo ocidental dividiu. O quê que é isso? Nós estamos aqui e Deus tá lá no céu. Para o cidadão... o povo oriental é tudo uma coisa só. Isso é holística. O mundo é uma coisa só, o material tá aqui... o espiritual tá aqui ó (girando os braços em demonstração de que também está aqui), rondando aqui no meio da gente. Essa é a mentalidade do oriental. Qual é a mentalidade do ocidental? Deus está lá e nós estamos aqui. Nós temos o conhecimento, o que importa é ter o conhecimento. Eu quero dizer, sou contra isso? Sou não. Eu acho que o conhecimento... o científico é importantíssimo para a humanidade. Eu to falando o seguinte, que não devia ter se perdido o lado holístico. Por quê? Por causa da riqueza da cultura popular. O nosso sertão, quando ela falou assim (se dirigindo a alguém da plateia)... eu falei assim, vou tocar uma Incelência na minha música neh. A Incelência é fruto da holística. Porque o pessoal lá das brenhas do sertão, eles não perderam essa ligação direta com o sobrenatural. Aquelas senhoras que estão no enterro elas acreditam que estão em contato com o ser superior. Por isso que elas estão cantando. Isso é uma riqueza. Por quê? Porque isso estimula o imaginário popular, que é de um valor extremo pra gente aqui, pra cultura popular. Imaginário Popular, essa é a palavra, essa é a frase. A partir do momento que você corta o imaginário popular você vai fazer o quê, você vai compor o quê? Eu mesmo sou holista. As minhas músicas, eu tenho CD's aqui (apontando para uma caixa de CDs à sua frente), que tem músicas... quando eu digo assim, a luta da pedinte com o anjo da morte, porque a minha visão da música é holística. Se eu não tivesse uma visão holística eu jamais iria compor uma música chamada "A Peleja da pedinte com o anjo da morte". Tem outra chamada a "Dança da Morte". Então, isso daí é fruto do imaginário popular que a minha vó, lá atrás, quando botava o repentista pra tocar pra mim, ela passou pra mim esse imaginário popular, neh? Eu acho incrível a oportunidade que eu estou tendo aqui hoje essa manhã. De trazer um tema desses pra uma reunião como essa. Eu acho incrível, porque eu acho que muitos que falam da cultura popular lá no interior... gostariam de estar no meu lugar aqui. A minha responsabilidade é essa (III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET, João Pessoa/PB, 2018).

Quando lido com dados dessa natureza, conforme comentários sobre a música *A peleja da pedinte e o anjo da morte*¹⁷⁴ na citação anterior, é que me pergunto sobre as análises estritamente musicológicas e que muitas vezes estão deslocadas de uma multiplicidade de

¹⁷⁴ *A peleja da pedinte com o anjo da morte* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (10'17''). Publicado por Instrumenta Viola, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IGQyuse9IMg> Acesso em: 06 jul. 2021.

sentidos não-sonoros. Para compreender a obra instrumental de Adelmo Arcoverde é necessário adentrar em suas perspectivas espirituais, religiosas, suas noções acerca do imaginário popular, suas influências musicais, sua trajetória artística e o contexto cultural que o envolve.

Cabe acrescentar que a desenvoltura instrumentística dos violeiros repentistas é um fator marcante que levou Adelmo Arcoverde a galgar novos caminhos com as violas nordestinas e a desenvolver uma técnica mais apurada. Adelmo afirma que os repentistas, por estarem mais preocupados com os versos, teriam pouca desenvoltura técnica na viola.

Eu nunca quis ser escravo dessa parte técnica não, embora a minha luta como instrumentista foi sempre desenvolver uma técnica do instrumento que tirasse ele daquela área marginal. Eu digo marginal no sentido assim, que sempre foi tratado... que a palavra marginal, não é o camarada que é marginal é a sociedade que marginaliza ele. Marginal é isso. Muitas vezes as pessoas chamam as outras de marginal e ele é marginal por quê? Ele é marginal porque a sociedade marginalizou ele culturalmente. Ele não quis ser marginal, ele foi excluído, como se fosse... onde ele ia as portas iam se fechando e o povo deixando ele para trás. Então ele se marginalizou, então ele é um marginal. É como a viola do repentista. O repentista é uma riqueza de cultura porque ele cria o verso, mas na área da técnica instrumentística é muito pobre, entendeu? Porque a preocupação maior deles é o verso. Então, eu abracei essa área pobre, da área instrumental da viola (TERRA, 2013).

Em janeiro de 2018, quando eu havia acabado de me mudar para Recife/PE, assisti no *Teatro Santa Isabel* um festival de violeiros repentistas¹⁷⁵, evento esse que contava com diferentes gerações de violeiros e que subiam ao palco sempre um músico com menos de 25 anos acompanhado de outro com mais de 60 anos de idade. Foram quatro duplas de poetas nordestinos, sendo que os motes e os estilos de cantorias eram sorteados na hora em que subiam ao palco. Os convidados da noite foram Ivanildo Vila Nova e Jeferson Silva; Severino Feitosa e Felipe Pereira; Sebastião Dias e Evaldo Filho; e Oliveira de Panelas e Jairo Silva. Foi a minha primeira experiência em um festival de repentistas e certamente o toque repetitivo das violas foi algo que me chamou a atenção. O protagonismo dos versos, improvisações poéticas e das rimas deixaram claro o papel das violas naquele contexto de festival, corroborando assim a fala de Adelmo na citação anterior. Diversas vezes pude ver cantadores repentistas na feira da Igreja da Sé em Olinda também e a viola sempre com esse papel de fazer o baiãozinho como cama para as improvisações poéticas. O mesmo pude perceber nas praias do litoral alagoano, pernambucano, paraibano e norte-rio-grandense, durante as viagens que fiz no período em que morei no Nordeste.

¹⁷⁵ *Festival Nova e Velha geração de violas nordestinas* (Teatro Santa Isabel – Recife/PE). Janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/encontros-musicais-marcam-o-24-janeiro-de-grandes-espetaculos/55377/> Acesso em: 01 jul. 2021.

Renato Andrade, virtuoso violeiro que Adelmo teve a oportunidade de conhecer, de dividir os palcos e uma turnê, também percebia a viola nordestina nesse mesmo sentido, até conhecer o violeiro Adelmo Arcoverde.

Quando eu fui tocar em São Paulo eu conheci um violeiro chamado Renato Andrade que era considerado, ainda hoje é considerado um dos maiores instrumentistas da viola no Brasil. E eu fiz uma turnê com ele e um dia a gente num coquetel, uma festinha neh, uma confraternização. Ele não me conhecia, daí me chamou e disse: olhe Adelmo, eu queria pedir desculpas pra você de uma coisa. Eu disse: pode falar, Renato! Ele disse: olhe, eu tenho uma coluna no jornal e sempre eu disse que no Nordeste não tinha violeiro instrumentista, mas depois que eu vi você tocando, nunca mais eu falo isso. Porque você é um violeiro instrumentista (TERRA, 2013).

A música *Repente em Sol Maior*¹⁷⁶ de Adelmo Arcoverde talvez seja a prova de que no Nordeste há sim violeiros instrumentistas e o título dado a essa obra musical (Repente), possivelmente, é uma tentativa de tirar as violas nordestinas da marginalidade, conforme comentários do violeiro em citações anteriores. Em suas entrevistas o violeiro atribui grande parte de seu desenvolvimento como instrumentista à *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*¹⁷⁷ e ao *Conservatório Pernambucano de Música*.

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco foi criada por Cussy de Almeida na década de 1980, seguindo o ideário do Movimento Armorial, cuja inspiração eram os movimentos artísticos populares. Em Pernambuco, havia muitos excelentes músicos de cordas dedilhadas. Cussy juntou alguns dos melhores deles, e formou a Orquestra, misturando três violas sertanejas, três bandolins, cavaquinho, violão, percussões e contrabaixo. Formavam a Orquestra: Adelmo de Oliveira Arcoverde, na viola de 10 cordas; Geraldo Fernandes Leite na percussão; Henrique Annes, no violão; Inaldo Gomes da Silva, na percussão; Ivanildo Maciel da Silveira, no bandolim; João Lyra, na viola; Marco Cesar de Oliveira Brito, no bandolim; Marcos Silva Araújo, no contrabaixo; Mário Moraes Rêgo, no cavaquinho; Nilton Machado Rangel, na viola de 10 cordas e Rossini Ferreira no bandolim. Esse disco foi produzido por Maurício Carrilho e lançado pela Funarte em 1984 (DEDILHADAS, 2018).

Segundo o violeiro, “foram nove anos na Orquestra de Cordas Dedilhadas, como compositor e como instrumentista. E quando a orquestra acabou eu fui dar aula no Conservatório” (BATE-PAPO, 2020a). No disco gravado pela Orquestra a faixa nº 01 do Lado B do vinil é de Adelmo Arcoverde, a música *A morte do valente*. Em entrevista cedida ao *Programa Vozes da Terra*, Adelmo responde à pergunta da entrevistadora sobre qual teria sido a importância de ter entrado para o Conservatório para compor a Orquestra de Cordas

¹⁷⁶ Música: *Repente em Sol Maior* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (05'50''). Publicado por Luciano Queiroz, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAxCVd4bsvU> Acesso em: 06 jul. 2021.

¹⁷⁷ Disco gravado pela *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco* (Projeto Nelson Ferreira). 01 áudio (37'03''). Publicado por Marcelo Borba, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ci-VsnsPh6U> Acesso em: 02 jul. 2021.

Dedilhadas. Segue a resposta dada pelo violeiro e na sequência uma fonte iconográfica dos ensaios da Orquestra:

Essa orquestra foi muito importante pra mim porque eu passei a interagir com outros músicos e a adquirir outros conhecimentos. O Conservatório é uma escola de música erudita. Só que a minha maneira de tocar e as minhas composições eram importantes para essa orquestra, porque a orquestra tinha uma linguagem erudita. Era uma orquestra que não se identificava com o povo, o povão. E a minha música foi uma maneira de fazer com que essa orquestra se identificasse com a questão mais popular. Tinha um grande maestro que fazia os arranjos, inclusive na época quando eu entrei eu já tinha minha carteira da Ordem dos Músicos, mas eu não era um músico de leitura, de primeira vista como dizem pegar uma partitura e você ler aquilo na hora. Eu era muito limitado neh. Inclusive o maestro ele percebeu e me deu uma oportunidade. Ele disse, olhe Adelmo você lê muito pouco, vou lhe dar seis meses pra você aprender ler, escrever e fazer um arranjo qualquer. Eu era mais de ouvido. Mas aí, com seis meses eu aprendi a fazer tudo. Foi um desafio muito grande, porque lá em casa eu recém casado e a casa era cheio de partituras, em cima da mesa, de baixo da mesa, pra todo canto e eu escrevendo uma partitura, um compasso aqui, outro ali, contando. Porque pra você fazer o arranjo da instrumentação de uma música é uma coisa que tem muita... é muito complicado. É matemática pura. Mas você tem que fazer com que aquilo ali tenha um sentido lógico. Não é só 2 e 2 são 4, tem que ter uma lógica neh? E tem que ter alguma coisa que agrade o ouvido também (TERRA, 2013).

Figura nº 32: Ensaio da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco



Fonte: facebook de Adelmo Arcoverde

Outras experiências vultosas na trajetória musical de Adelmo Arcoverde foram as participações na *Banda de Pau e Corda*, no *Quinteto Violado* e as parcerias com os mestres Sivuca, Roberto Corrêa e Rolando Bodrin¹⁷⁸. Adelmo chegou a gravar um LP com a *Banda de Pau e Corda* em 1986, a obra foi intitulada – *O maior forró do mundo* (Selo: Paralelo)¹⁷⁹. Em entrevista cedida à *TV Web Revoltosa* o violeiro comenta sobre o tempo que tocou com a *Banda de Pau e Corda*, oportunidade em que também estabeleceu uma comparação entre o choro e o frevo.

¹⁷⁸ Informações extraídas do Jornal da Usp (Revoredo), disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/adelmo-arcoverde-e-uma-das-grandes-referencias-da-viola-nordestina/> Acesso em: 02 jul. 2021.

¹⁷⁹ LP *O maior Forró do Mundo* (Banda de Pau e Corda com Adelmo Arcoverde). Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/lps/coletanea-o-maior-forro-do-mundo/> Acesso em: 02 jul. 2021.

Entrevistador: Uma vez o Jô Soares disse que se quiser aprender a tocar metais comece pelo frevo, isso procede?

Adelmo: Sim, claro. Porque o frevo é uma das músicas instrumentais que exige mais virtuosismo, técnica pra tocar. Porque o choro é uma música que exige técnica também, mas o frevo supera em muito a velocidade, a técnica. Não tem ninguém pro frevo, entendesse? Eu passei cinco anos com os meninos da Banda de Pau e Corda e eu fui o primeiro músico a botar uma viola pra tocar frevo em cima do palco (REVOLTOSA, 2020).

Nessa perspectiva de pioneirismo, Adelmo Arcoverde aponta para além da questão do frevo à viola, conforme citação anterior, o fato de que o *Conservatório Pernambucano de Música* foi a primeira escola brasileira a ter um curso de viola, tendo sido ele o responsável por sua inserção do curso na referida instituição. Em sua narrativa, o violeiro também comenta sobre a dificuldade de implantar o curso de viola, uma vez que não existiam métodos e metodologias para o ensino do instrumento musical.

O violão no Conservatório já era tido como um instrumento normal. Porque tinha a área do violão erudito, bem caracterizada, tinha os métodos de violão erudito, como Henrique Pinto, por exemplo. E tem a questão do violão popular, o violão popular muitos colegas meus davam aula como eu dava aula de violão também, na área bossa nova, na área da música popular brasileira na época. Na escola a gente usava como exemplo a bossa nova, o samba, alguma coisa da escola erudita para o aluno aprender a ler as notas na partitura para o violão. Mas viola tinha dois problemas, não existia método, não existia metodologia. Algum método escrito. E também não havia no Brasil nenhuma escola, na época, que tivesse um curso de viola. A primeira escola do Brasil que passou a ter um curso de viola foi o Conservatório Pernambucano de Música. Na época que eu comecei a dar as aulas. Isso foi no início dos anos 90. Depois é que surgiu um curso de viola na escola, na Universidade de Brasília com Roberto Corrêa, ele fundou um curso de viola lá. Mas a viola que ele fundou o curso lá era a viola chamada viola caipira, que é totalmente diferente da viola nordestina daqui, que foi a escola que eu criei. Eu lutei durante, eu passei mais de vinte anos lutando para que o curso fosse fazer parte da grade, a inserção do curso na grade do Conservatório (TRINTA, 2021).

As dificuldades de se implantar o curso de viola nordestina junto ao *Conservatório Pernambucano de Música* não estiveram restritas à inexistência de métodos e metodologias. Segundo Adelmo Arcoverde houve muita resistência interna por parte da Direção da Instituição, tendo em vista que alguns dirigentes compreendiam que aquele era um espaço do ensino erudito e que as violas não se inseriam naquele contexto de ensino musical. Como um guerrilheiro cultural Adelmo Arcoverde subverteu a tentativa de “ordem” a ser estabelecida até conseguir lograr êxito com seu intento de inserir o ensino da viola nordestina junto ao Conservatório. Optamos por omitir alguns nomes na transcrição a seguir por estarmos mais interessados no quê e não em quem.

Eu passei nove anos na Orquestra de Cordas dedilhadas, como compositor e como instrumentista. E quando a orquestra acabou eu fui dar aula no Conservatório. A professora [...], me chamou na sala e disse assim: eu tô sabendo que você quer dar

aula de viola, eu não admito que você dê aula de viola na minha escola. Essa é uma escola de música erudita, você não vai dar aula de viola aqui Adelmo. E eu disse assim: qual é o problema? O problema é que se você quiser dar aula de violão que dê, agora de viola eu não admito. Olha só, aí eu cheguei para os alunos e disse assim: Bicho, faz o seguinte: arranja uma capa de violão, um *case* de violão, enfia a viola dentro pra todo mundo pensar que você está entrando com um violão aqui. E começou assim o curso de viola do Conservatório. [...] Mas foi muita luta visse? Eu passei mais de vinte anos no Conservatório para que o curso de viola fosse para a grade. Todo diretor que entrava era assim ó, não, não, não aceito. Não admito, entendeu? Mais teve um que entrou e foi esse daí que me deu a força mesmo. Colocou o curso na grade e eu preparei o plano do curso. Todos os lugares que eu fui tocar na minha vida, nunca deixei de falar do Conservatório, de agradecer, entendesse? (BATE-PAPO, 2020a).

Cabe aqui uma reflexão sobre os processos de ensino-aprendizagem que permearam as experiências e vivências musicais de Adelmo Arcoverde. Em diversas entrevistas cedidas pelo violeiro e durante nossas conversas ele comenta sobre a noção do aprendizado por “osmose”. Porém, quando ele se torna professor de viola do Conservatório o aprendizado deixa de ser por “osmose”, passando a ser intencional e institucionalizado, ainda que sem um método pré-concebido ou metodologias já estabelecidas. Da osmose para o ensino institucionalizado, além de barreiras, o violeiro passou também por adaptações, conforme comentado anteriormente sobre a necessidade de aprimorar sua leitura e escrita musical, diga-se de passagem, dentro dos moldes eruditos de escrita e partituração. Adelmo teve que encontrar caminhos metodológicos para ensinar viola dentro de uma instituição de ensino musical pautada em preceitos eruditos, inclusive teve que desenvolver seu próprio material pedagógico.

Adelmo: Como eu disse a você, não tem aquela estória da osmose?

P: Tem, da aprendizagem por osmose

Adelmo: Todos os repentistas eles aprenderam por osmose. Não existe escola de repentista, eles aprenderam por osmose. Eles foram ouvindo os outros mestres, aqueles cantadores antigos [...]

P: Porque não tinha método neh, quando você começou?

Adelmo: Não, tinha não. Eu tive que descobrir uma maneira didática de estudar música escrita, certo? Para institucionalizar o meu curso, tá certo? [...] Então, eu vejo assim, uma digitação de uma escala que eu aprendi com o tempo e que existem digitações que facilitam mais do que outras, certo? Então, quando eu descobri essa digitação, por exemplo, na viola tem uma digitação que ela facilita muito mais a execução da melodia do que outras. Então, essa digitação que eu passo pro aluno de viola, entendesse? [...] E com relação à escrita, o curso de viola com notas no pentagrama neh... foi um desafio pra mim porque eu queria mostrar à entidade que eu trabalho e ao meio acadêmico que você fala neh... Eu queria mostrar que a viola é também um instrumento que requer muita técnica pra tocar, não é um instrumento rudimentar (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

A partir das transcrições dos estilos de cantoria e de toda experiência na docência do instrumento musical junto ao Conservatório, o violeiro, Arcoverde (2022), criou um método para a aprendizagem da viola nordestina, que foi intitulado *Viola do Nordeste: da cantoria à*

*viola progressiva*¹⁸⁰. A obra é dividida em dois módulos: 1) o primeiro abrange o método prático, assimilação de vocabulários musicais e o desenvolvimento técnico; 2) o segundo contempla um acervo de partituras musicais do autor, arranjos de canções de Luiz Gonzaga e transcrições dos estilos de cantoria.

Adelmo Arcoverde, além de exímio instrumentista e professor curioso com perfil de pesquisador, tem em sua trajetória musical larga produção de artefatos culturais (Cds, entrevistas, método, shows, etc), e ainda, tem como legado toda uma geração de novos violeiros que foram seus alunos junto ao *Conservatório Pernambucano de Música* e que atualmente vêm sustentando a bandeira das violas nordestinas.

No decorrer do trabalho de campo pude conhecer alguns de seus alunos pessoalmente, a saber, *Igor Sá*, *Laís de Assis*, *Roberto Cabral* e *Rodrigo Veras*. Posteriormente tive a oportunidade de conhecer os alunos *Gabriel Bedeza* e *Paulo Matricó* por meio virtual na *Primeira Mostra Instrumental de Violas Nordestinas*¹⁸¹, e ainda, seu primeiro aluno de viola, *Eduardo Buarque*, na 1ª edição do curso de violas modais do *Vária – Violas da Caatinga*¹⁸². O filho de Adelmo, *André Arcoverde*, em que pese não tê-lo conhecido pessoalmente ou virtualmente, também deve ser citado como aprendiz do mestre violeiro, inclusive por tocar constantemente com o seu pai. Em minhas buscas virtuais encontrei uma apresentação no *Festival de Inverno de Garanhuns* (2012) de André Arcoverde tocando com seu pai o frevo *Tinindo* (Adelmo Arcoverde)¹⁸³. Pai e filho também formam o *DuoVerde*, sendo que no duo André Arcoverde toca violão¹⁸⁴ e viola¹⁸⁵. A seguir trago um quadro de imagens da nova geração de violeiros que é fruto do legado de Adelmo Arcoverde:

¹⁸⁰ *Viola do Nordeste: da cantoria à viola progressiva* (Adelmo Arcoverde) – Método de Viola Nordestina. 01 site (Folha de Pernambuco). 24 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/adelmo-arcoverde-compila-metodo-de-ensino-da-viola-nordestina-em-livro/227994/> Acesso em: 02 jul. 2022.

¹⁸¹ *Primeira Mostra Instrumental de Violas Nordestinas* (Programação) – disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/noticias/1a-mostra-de-violas-instrumentais-nordestinas-acontece-a-partir-desta-terca-feira-10> Acesso em: 06 jul. 2021.

¹⁸² 1ª Edição do curso de violas modais do *Vária (Violas da Caatinga)*. Disponível em: <https://varia.univasf.edu.br/curso-de-violas-modais> Acesso em: 06 jul. 2021.

¹⁸³ André Arcoverde tocando com seu pai o frevo *Tinindo* (Adelmo Arcoverde) – Festival de Inverno de Garanhuns, 2012. 01 vídeo (02'49''). Publicado por André Arcoverde, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3RQd2ahwIls> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁸⁴ *DuoVerde* (André e Adelmo Arcoverde). Música: *Whish you were here* (Pink Floyd). 01 vídeo (04'52''). Publicado por André Arcoverde, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rvQzzbTyUlo> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁸⁵ Apresentação no Sesc Ler Goiana. Música não identificada no vídeo. Fonte: *facebook* de Adelmo Arcoverde. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=290472832005220> Acesso em: 07 jul. 2021.

Figura nº 33: Alunos de Adelmo Arcoverde



Fonte: Montagem de fotos elaborada pelo pesquisador

O primeiro aluno de Adelmo Arcoverde que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente foi o violeiro Igor Sá¹⁸⁶, que na figura nº33 está vestido de caboclo. No primeiro semestre de 2018, ou seja, antes do início da presente pesquisa, fiz uma disciplina isolada “Música e Identidade” na *Universidade Federal de Pernambuco* (UFPE) com o Prof. Gustavo Alonso, sendo que as aulas aconteceram no *Centro Cultural Benfica* no bairro Madalena em Recife/PE. Não me recordo especificamente a atividade que o violeiro estava desenvolvendo no referido espaço cultural, mas foi durante os intervalos das aulas que fomos apresentados, tendo em vista que tínhamos a viola como instrumento em comum. Igor Sá estudou a viola nordestina de Adelmo Arcoverde em sua iniciação científica sob a orientação do Prof. Eduardo Visconti, da UFPE. Como mostra do trabalho do violeiro, Igor Sá, deixo um *link* dele tocando o *Prelúdio nº05*¹⁸⁷ (Ponteado Nordestino – Guerra Peixe).

A violeira Laís de Assis foi a segunda aluna de Adelmo Arcoverde que conheci pessoalmente durante o trabalho de campo. Laís participou do mencionado *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, oportunidade em que pude conversar com a violeira nos bastidores de sua apresentação artística. Pude assistir também a uma apresentação de seus alunos no *Sesc Santo Amaro* em Recife em 2019. Além de violeira, Laís de Assis é também pesquisadora e realizou seu mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, sendo sua dissertação sobre seu mestre e professor Adelmo Arcoverde. Até o momento o citado trabalho acadêmico da violeira não se encontra disponível, porém,

¹⁸⁶ Igor Cavalcante de Sá. Currículo *Lattes* do violeiro: <http://lattes.cnpq.br/7074238244729928> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁸⁷ *Prelúdio nº05* (Ponteado Nordestino – Guerra Peixe). 01 vídeo (02’23’’). Publicado por Igor Sá, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5En32tnhk> Acesso em: 07 jul. 2021.

encontrei um artigo no *IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)*¹⁸⁸. Como forma de exemplificar o trabalho da violeira, segue o *link* da apresentação feita com seu professor Adelmo Arcoverde em *Violeiros do Brasil*¹⁸⁹.

O terceiro aluno de Adelmo que pude conhecer pessoalmente foi o violeiro Rodrigo Veras. Em minhas idas ao *Conservatório Pernambucano de Música* pude conhecer seu trabalho de lutheria através de uma viola que o professor Adelmo sempre levava para suas aulas e também para nossas entrevistas. No primeiro semestre de 2019 entrei em contato com o *luthier* e violeiro Rodrigo Veras¹⁹⁰ para encomendar uma viola para mim, pois como já estava estudando a afinação Rio Abaixo queria deixar uma viola preparada para essa afinação. Nosso primeiro encontro se deu na casa de seu pai em Recife/PE, onde o violeiro tem uma oficina de lutheria. Nesse período Rodrigo Veras estava morando no recôncavo baiano devido a um projeto de salvaguarda e preservação da viola machete¹⁹¹. Nesse projeto o *luthier* Rodrigo Veras foi o “responsável pelas oficinas voltadas à produção do instrumento e, para tal, realizou um estudo tendo como base os instrumentos de Clarindo dos Santos” (SIQUEIRA, 2017, p.10). Rodrigo Veras tem um duo¹⁹² com o primeiro aluno de viola de Adelmo Arcoverde, o violeiro Eduardo Buarque. Como mostra de seu trabalho instrumental de violeiro deixo o *link* de Rodrigo Veras tocando a música de seu mestre e professor Adelmo Arcoverde – *Lembranças do Paraíso*¹⁹³ (faixa nº 12 do CD *Convertido*).

O quarto violeiro que conheci pessoalmente foi o aluno Roberto Cabral, que me permitiu assistir diversas vezes às suas aulas de viola no Conservatório. Roberto Cabral é deficiente visual e foi muito bom acompanhar seu aprendizado de viola, diga-se de passagem, totalmente focado no som, uma vez que a escrita musical não era utilizada como ferramenta pedagógica. Na citada apresentação no *Sesc Santo Amaro* em Recife/PE, sob coordenação da

¹⁸⁸ Artigo publicado no *IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)* – “Adelmo Arcoverde e o ensino da viola instrumental nordestina de Recife”. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/portfolio/ix-encontro-nacional-da-abet-campinas-2019/> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁸⁹ *Violeiros do Brasil* – Festival Online Adelmo Arcoverde e Laís de Assis (2021). 01 vídeo (52’35’’). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dxqtl0TC_YM&t=76s Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹⁰ Blog do *luthier* Rodrigo Veras (Corpo Du Som). Disponível em: <https://corpodusom.blogspot.com/p/biografia.html> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹¹ Entrevista cedida por Rodrigo Veras ao projeto Ressonâncias Atlânticas (RessoAtlas) – No Sotaque das Cordas. 01 vídeo (02’35’50’’). Publicado por Ressonâncias Atlânticas, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trvrSVF9KBQ> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹² Duo Eduardo Buarque e Rodrigo Veras (Vilinha das Violeiras) – Sonora Brasil 2016. 01 vídeo (05’37’’). Publicado por Guilherme Patriota, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UW0-Cx3I_OM Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹³ Rodrigo Veras interpretando a música *Lembranças do Paraíso* de Adelmo Arcoverde. 01 vídeo (05’43’’). Publicado por Forró de Cana, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cW8qfGdSflQ&t=76s> Acesso em: 07 jul. 2021.

violeira Laís de Assis, Roberto Cabral foi um dos violeiros a se apresentar¹⁹⁴. Segue um registro fotográfico de um dos nossos encontros no Conservatório (figura nº34).

Figura nº 34: Aula do aluno Roberto Cabral



Fonte: Arquivo do pesquisador

Em 2020 aconteceu a *Primeira Mostra Instrumental de Violas Nordestinas*, sendo que na ocasião pude conhecer mais dois alunos de Adelmo Arcoverde: - Gabriel Bedeza e Paulo Matricó. Os dois violeiros já haviam sido mencionados por Adelmo em nossas entrevistas, porém, ainda não conhecia o trabalho deles. A título de exemplo deixo os *links* de Gabriel Bedeza tocando suas composições *Kdulit e Palavras*¹⁹⁵ e de Paulo Matricó tocando *Lembranças do Paraíso e Lamparinas da Noite*¹⁹⁶, do mestre e professor Adelmo.

Em 2021 aconteceu a 1ª edição do curso de violas modais pelo *Vária – Violas da Caatinga*, evento (*online*) organizado pelo antropólogo e violeiro Rainer Miranda. Na ocasião pude conhecer o violeiro Eduardo Buarque, que, segundo Adelmo Arcoverde, é um de seus alunos que se destaca pelo virtuosismo à viola. Além do duo com o violeiro Rodrigo Veras, Eduardo Buarque também faz parcerias com o nosso último sujeito da pesquisa a ser apresentado, o violeiro Hugo Linns. Segue um *link*¹⁹⁷, para exemplificar, o trabalho instrumental de Eduardo Buarque em parceria com o violeiro Hugo Linns. Cabe comentar aqui que Adelmo Arcoverde e Hugo Linns também tocaram juntos, contudo, Hugo era o contrabaixista da banda (Martelo de Aço) de Adelmo, posteriormente é que ele desenvolveu sua carreira de violeiro.

¹⁹⁴ Confraternização de violas e violões no Teatro Marco Camarotti, Recife/PE. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/100005657354173/videos/pcb.1193962987468935/1193962000802367> Publicado por Roberto Cabral. Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹⁵ *Kdulit e Palavras* (Gabriel Bedeza). 01 vídeo (36'50''). Publicado por Violainstrumentalnordestina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5pcwikDndY> Acesso em: 07 jul. 2021.

¹⁹⁶ Paulo Matricó interpretando *Lembranças do Paraíso e Lamparinas da Noite* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (42'23''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h1thNrr5aZc&t=723s> Acesso em 07 jul. 2021.

¹⁹⁷ Música: Alvorada (Hugo Linns). Eduardo Buarque e Hugo Linns. Gravação: Estúdio Horáculo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-dEQNRo28Q> Acesso em 07 jul. 2021.

Para encerrar a apresentação do violeiro Adelmo Arcoverde, retorno ao livro que o apresentou a mim, qual seja, o *Violeiros do Brasil* de Taubkin (2008), pois revisitando as imagens e fotografias constantes nessa obra, me deparei com uma fotografia em que nosso último violeiro a ser apresentado, Hugo Linns, estava tocando com ele (Figura nº35 a seguir – da esquerda para direita: Amarelo na percussão, Hugo Linns no baixolão, Adelmo Arcoverde na viola, e Eduardo Buarque na viola).

Figura nº 35: Grupo Martelo de Aço



Fonte: (TAUBKIN, 2008, p.106)

A seguir apresento nosso último sujeito da pesquisa, Hugo Linns, que integrou a banda (*Martelo de Aço*) de Adelmo Arcoverde por três anos, oportunidade em que tocou contrabaixo. Em que pese Hugo não ter sido aluno de Adelmo junto ao Conservatório Pernambucano de Música, é possível afirmar que o violeiro foi influenciado musicalmente pelo mestre. Segundo Hugo Linns: - “foi meu professor, mas meu professor de música no sentido mais geral neh, não de tocar viola porque eu acho que é impossível tocar viola igual Adelmo” (Entrevista realizada no bairro da Torre em Recife/PE, maio de 2019). Mas Hugo soube trilhar seus próprios caminhos e conseguiu construir uma sonoridade singular, contemporânea e de raiz simultaneamente, arraigada de características específicas que compõem sua identidade musical.

3.2.2 Hugo Linns

*Esse som é a mistura de tudo que eu ouço
com tudo que eu toco.
“Isso é rock progressivo?”,
eu digo: É quase isso aí.*

Figura nº 36: Hugo Linns



Fonte: (SENADO, 2021)¹⁹⁸.

A história de Hugo Linns com a Música teve início ainda na infância: “Meu primeiro instrumento foi o piano. Eu estudei dois anos, entre 09 e 11 anos de idade. Tocava direitinho já” (Entrevista, Recife/PE, 2019). Mas, antes de ter experimentado a viola, Hugo provou também o violão e o contrabaixo. Durante nossas conversas o violeiro relatou um pouco sobre suas experiências musicais prévias ao estudo das violas de dez cordas.

Hugo: Eu começo a minha história com a música no piano. Aí do piano eu tenho um hiato entre 12 e 14 anos, sem música.

P: Sem, mas naquele esquema de tocar um violãozinho com a turma?

Hugo: Não, nem de tocar violão, nada. Não tinha interesse não. Pra falar a verdade eu nem ouvia muita música. Eu gostava de tocar piano, mas também não ouvia música de piano. Tocava lá de produzir som.

P: Piano ou teclado?

Hugo: Eu nem tinha teclado, só tocava na aula. Eu nem tinha piano em casa. Aí quando foi dos 14 para os 15 anos um amigo meu de infância disse que ia ter uma prova no Conservatório aqui de Pernambuco. Eu já tinha interesse em violão, já tinha entrado em uma escola particular, menos de seis meses, chamada Míriam Ramalho lá em Boa Viagem, eu acho que ainda existe. Tava começando a pegar o violão popular porque tinha visto alguém no colégio assim tocando e eu achei legal a rodinha e tal. Peguei com uma tia minha um violão que ela tinha encostado lá, um Tonante, terrível, horrível, bem pequenininho. Mas que pra mim na época já era maravilhoso neh. O nome desse amigo é Tales, hoje em dia ele vive no Texas e se formou no ITA, me deixou esse legado aí. Foi ele que me puxou, porque no dia da audição foi ele que ligou pra mim, porque eu tava dormindo, no dia da prova de aptidão. Ele disse: tô passando aí pra gente ir hein! Daí fizemos a prova, ele passou também mas daí a seis meses ele saiu e eu fiquei sete anos (Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019).

Foram sete anos de estudos musicais junto ao *Conservatório Pernambucano de Música*, espaço de suma importância na formação de Hugo Linns. Foi nessa instituição também que a viola caiu de paraquedas nos braços do violeiro. Segundo seus dizeres foram os professores Bozó e Tony Fuscão os responsáveis por terem inserido a viola em sua vida. Assim que Hugo me contou que teve acesso à sua primeira viola no Conservatório

¹⁹⁸ (2º Bloco) Reportagem da Rádio Senado, por Deraldo Goulart (Brasil Regional), 2021. 01 áudio (22'13''). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/brasil-regional/2021/04/27/hugo-linns> Acesso em: 08 jul. 2021.

Pernambucano de Música, fui logo perguntando: - “E você estudou com Adelmo? Hugo: O único instrumento que eu não tive professor foi a viola” (Entrevista, Recife/PE, maio de 2019). Na sequência da entrevista o violeiro comentou que foi tardia sua decisão de se tornar músico e que já havia buscado outras formações profissionais antes de adentrar no curso de música da *Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)*.

Hugo: Eu decidi ser músico tarde também, apesar de ter começado cedo. Só decidi ser músico com 23 anos e já tinha passado por dois cursos superiores.

P: O que você fez?

Hugo: Primeiro eu fiz nutrição, depois eu fiz Psicologia

P: E concluiu os dois?

Hugo: Não. Nutrição eu fiz um ano, depois não gostei mesmo e fui para... Na verdade eu não estava preparado ainda, porque eu era muito novo. Aí sempre gostei muito de estudar o comportamento humano e eu sempre fui muito observador e fui para a Psicologia. Aqui na UFPE. Passei na Federal, estudei e fui até o sexto período. Tava tendo aula já no hospital, saía de 7h da manhã e chegava de 17 h. Não tinha mais tempo pra tocar. Aí eu deixei. Fiz vestibular para Música, Licenciatura e fui até o oitavo período em licenciatura. Daí comecei a viajar pra fora com Renata Rosa, isso em 2013 (Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019 – *grifo nosso*).

Na citação anterior grifei as duas últimas frases com a intenção de frisar dois momentos da trajetória musical do violeiro Hugo Linns, sendo o primeiro relacionado ao aprendizado de música e à profissão de professor de música, e o segundo, voltado às atividades do músico instrumentista e compositor. Hugo afirmou em nossa entrevista que tinha muita curiosidade acerca dos processos de ensino-aprendizagem musicais, inclusive estava cursando Licenciatura em Música na UFPE, porém, para o violeiro há que se ter o “dom” para o exercício da docência.

Hugo: Eu estudei com vários professores porque a minha viagem era aprender como o conhecimento era passado. Desde já muito novo eu já tinha essa curiosidade. Mais do que a coisa do programa em si eu queria saber como a pessoa ensinava e cada um realmente ensinava de um jeito e via a música de um jeito diferente. No Conservatório eu aprendi muita coisa, mas aprendi também muita frustração, no sentido de que naquela geração que eu entrei, que não é mais a que tá lá hoje, eu entendo porque na época era muito difícil se viver de música. E a maioria dos meus professores queriam viver de música, não de ser professor de música. Porque ser professor é outra coisa, é outra vibe, é outra intenção. Quando eu vejo um cara com o dom pra professor eu falo, você tem o dom para professor. Mas quando eu não vejo eu sei que não vai dar certo, acaba frustrando. Talvez isso tenha influenciado eu ter escolhido a música como profissão logo, porque eu acho que eu só tive um professor, na verdade não foi professor meu, foi quando eu fui fazer a prova da Ordem dos Músicos, um percussionista muito famoso aqui que já é falecido, que se chama Dimas Sedícias, compositor, tocava na orquestra sinfônica (Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019).

Fato é que depois que Hugo Linns escolheu a Música como profissão não mediu esforços para fazer acontecer e se dedicou com seriedade à sua carreira artística. A viola de dez cordas que chegou por último em sua vida se tornou a protagonista de seus processos criativos, em que pese todos os estigmas culturais no entorno do referido instrumento musical e a dificuldade de se inserir no mercado de trabalho por meio da música instrumental.

Hugo: Viola na verdade, Leandro, é o instrumento que eu escolhi para fazer a minha música. Mas tocar música de viola instrumental é muito difícil aqui no Nordeste porque a música instrumental já não tem a mesma abrangência da música cantada, aqui neh. Já não se dá o mesmo valor e o cachê é muito diferente. E outra coisa é o estigma da viola, porque quando você vai tocar uma viola ela carrega um estigma cultural muito grande. E eu entendo e dou apoio a isso, só que cada um vive o instrumento de uma maneira (Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019).

Entendo que o estigma cultural a que Hugo Linns se referiu na citação anterior trata-se da mesma percepção do violeiro, Adelmo Arcoverde, quando afirmou que as práticas musicais dos repentistas foram marginalizadas. Conforme já comentamos, a função da viola no repente traduz-se em fazer uma levada, o baião de viola, para que o cantador teça seus improvisos verbalizados. Nesse sentido, para aqueles que levaram as violas a outros patamares da música instrumental, como é o caso de Adelmo Arcoverde e Hugo Linns, é comum perceber que ainda há uma forte representação no universo das violas no Nordeste, como se estivessem atreladas exclusivamente às práticas musicais dos repentistas.

No que tange às violas dos cantadores e das influências que Hugo teve dessa cultura dos repentistas, além de suas vivências e experiências no cotidiano pelo Nordeste, o violeiro comenta que, durante a graduação em música junto à *Universidade Federal de Pernambuco*, ele teve a oportunidade de trabalhar em um projeto etnomusicológico em que ele teve acesso a preciosas fontes fonográficas desse contexto musical. Durante nossa entrevista Hugo Linns fala um pouco dessa experiência acadêmica:

Hugo: Quando eu entrei na Música, Leandro, eu tive a sorte de participar da bolsa de Cnpq com o Prof. Carlos Sandroni. De um estudo que me ajudou muito assim, me deu muita base. Em 1970, Ariano Suassuna quando era Secretário da Cultura aqui de Pernambuco ele... não sei como ele conseguiu... até hoje a gente não sabe. Ele conseguiu verba para reviver o caminho de Mário de Andrade, na missão folclórica no Norte e Nordeste. E ele mandou gente pra coletar material, e gravaram novamente esse material lá de 1970. E Sandroni descobriu essas fitas, fitas mofadas lá no DEP, e teve a ideia de montar um projeto pra dar conta disso daí. Eu tive a sorte de trabalhar dois anos fazendo transcrições. Ouvi Incelenças, Benditos, violeiros, muita coisa (Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019).

Hugo Linns também pôde ouvir as *Incelenças* e *Benditos* na obra de Adelmo Arcoverde, uma vez que tocou com ele durante três anos. A experiência com o mestre Adelmo não foi diretamente como aluno de viola, mas como integrante de um grupo musical chamado *Martelo de Aço*, oportunidade em que Hugo tocou contrabaixo. Durante nossas entrevistas ele comentou que a convivência com Adelmo foi importante no sentido dele encontrar caminhos criativos para construir suas linhas de baixos, uma vez que a nota pedal na viola de Adelmo era marcante e presente. Segue um trecho da entrevista em que Hugo Linns toca especificamente nesse assunto:

Hugo: Eu toquei com Adelmo três anos

P: Ele até me falou de uma viagem que vocês fizeram uma vez para Bruxelas e que ele se perdeu lá.

Hugo: Aí já foi depois. Foi *Violeiros do Brasil* que foi quando Myriam levou eu, ele, Pereira da Viola e Ivan Vilela para fazer dois shows. Mas eu toquei na banda de Adelmo, tanto que a gente fez o 2007, a gente fez no auditório que é a repetição do de 1997. Rolou com os que estavam vivos neh, Renato Andrade não tava mais. Mas aí eu já tava fazendo as minhas composições... eu tocava com esse baixolão aí com Adelmo. Toquei três anos com Adelmo. Foi meu professor, mas meu professor de música no sentido mais geral neh, não de tocar viola porque eu acho que é impossível tocar viola igual Adelmo. Eu acho que é o melhor violeiro que existe. Ele pode até te ensinar, mas você nunca vai chegar nele. Nem eu, nem você, nem ninguém que queira (risos) Ele tá um nível acima. Mas eu aprendi na convivência com ele a encontrar o meu estilo de tocar viola. Como eu disse a você foi o único instrumento que eu não tive professor de técnica, de nada. Eu fui achando o meu caminho, dentro do que eu queria fazer, do que eu escutava, do que eu via. A maioria das coisas da condução do baixo eu criei, eu desenvolvi com Adelmo porque eu tive que achar um caminho pra não precisar fazer só o baixo pedal. Foi quando eu comecei a pensar o baixo como caminhando dentro da... eu analisava a melodia que ele fazia e via qual harmonia que cabia dentro e daí ia fazendo o baixo. [...] Aí em 2011, 2012 Myriam convidou para fazer o *Violeiros do Brasil*, uma edição nova que teve aqui, que Caçapa tocou. Aqui no Teatro Santa Isabel.

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019).

Nas buscas virtuais encontrei alguns vídeos da apresentação (*Violeiros do Brasil*, 2011) no teatro Santa Isabel, mencionada na citação anterior. Hugo Linns tocou baixolão ao acompanhar Adelmo Arcoverde nas músicas *Canavial*¹⁹⁹, *Serra Talhada*²⁰⁰ e *Myriam de Abraão*²⁰¹, e tocou viola dinâmica acompanhando o violeiro recifense, Rodrigo Caçapa²⁰², em

¹⁹⁹ *Canavial* (Adelmo Arcoverde). *Violeiros do Brasil* (2011) – Teatro Santa Isabel, Recife/PE. 01 vídeo (06'19''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WLSnpXLhaL0> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁰ *Violeiros do Brasil* (2011) – Teatro Santa Isabel, Recife/PE. Música: *Serra Talhada* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (04'58''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_jpHRXKD2yU Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰¹ *Violeiros do Brasil* (2011) – Teatro Santa Isabel, Recife/PE. Música: *Myriam de Abraão* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (05'28''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jsGl-dVIDbM> Acesso em: 13 jul. 2021.

*Baiano Rojão nº01*²⁰³ e *Baiano Rojão nº02*²⁰⁴. O violeiro Eduardo Buarque, primeiro aluno de viola de Adelmo Arcoverde, também acompanhou as músicas mencionadas.

Esse evento organizado por Myriam Taubkin, o *Violeiros do Brasil*, certamente marca a história das violas brasileiras e teço tais afirmações a partir de minhas experiências pessoais, pois foi quando conheci o violeiro Adelmo Arcoverde através do livro que foi publicado em 2008. Hugo Linns também foi impactado ao ouvir os sons dos violeiros que participaram da edição de 1997. “Na verdade o que me transformou pra viola foi o *Violeiros do Brasil* de 1997. Porque foi nessa época que a viola chegou pra mim. Quando eu vi o *Violeiros do Brasil*, o CD, aí foi quando eu conheci Paulo Freire, Ivan Vilela e Adelmo Arcoverde” (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019).

Hugo Linns comentou em nossas entrevistas que teve o prazer de tocar com todos os violeiros que participaram de *Violeiros do Brasil* e que a experiência foi transformadora em sua forma de pensar os caminhos a serem trilhados com suas violas. Para ele, no começo, a música instrumental era algo distante, motivo pelo qual só veio a gravar seu primeiro álbum – *Fita Branca*²⁰⁵ (vide figura nº37 a seguir) – aos 34 anos de idade.

Hugo: Eu tive o prazer depois de tocar com todos eles. Aí se transformou a minha cabeça com a viola assim, dentro do som. Abriu! Porque como eu comecei muito tarde eu demorei entender que a técnica por si só não faz a música. Dentro da música instrumental existe uma vertente muito grande do virtuosismo, do tocar rápido, de tocar muita nota, ser muito ágil. Isso permeou a minha cabeça durante muito tempo, ali no começo neh. Então, eu achava que música instrumental era longe pra mim, era distante pra mim fazer música instrumental. Eu ia ser músico de acompanhar uma banda. Aí eu fiquei assim durante muito tempo. Por isso eu só fui fazer... meu primeiro disco saiu quando eu tinha 34 anos. O meu primeiro disco de viola, que foi o *Fita Branca*.

(Entrevista realizada na residência de Hugo, Recife/PE, maio de 2019).

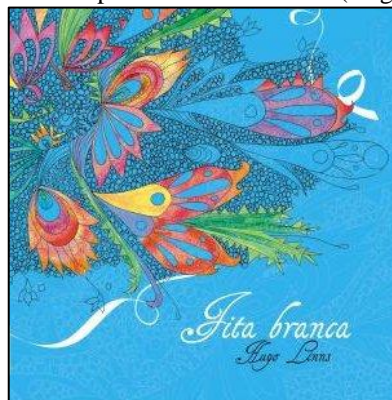
²⁰² Rodrigo Caçapa é o violeiro recifense radicado em São Paulo que idealizou o projeto de criação das violas eletrodinâmicas. O manual de construção das violas eletrodinâmicas está disponível para *download* em seu *site*: <https://www.cacapa.mus.br/> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰³ *Violeiros do Brasil* (2011) – Teatro Santa Isabel, Recife/PE. Música: *Baiano Rojão nº01* (Caçapa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbjDoKRsu7c> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁴ *Violeiros do Brasil* (2011) – Teatro Santa Isabel, Recife/PE. Música: *Baiano Rojão nº02* (Caçapa). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ryRtwmfABRc> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁵ Álbum *Fita Branca* (Hugo Linns). *Site Soundcloud* (full álbum). Disponível em: <https://soundcloud.com/search?q=hugo%20linns%20fita%20branca> Acesso em: 13 jul. 2021.

Figura nº 37: Capa álbum *Fita Branca* (Hugo Linns)



Fonte: imagens google

Durante a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*²⁰⁶, oportunidade em que eu estava fazendo a mediação do bate-papo, Hugo Linns comentou sobre a gravação e produção do álbum *Fita Branca*. A conversa partiu da temática sugerida sobre autoprodução e produção independente. Na entrevista que fiz com ele em sua residência também conversamos sobre o referido álbum, sendo que na ocasião pude tocar em sua viola dinâmica, que segundo o violeiro: - “*Fita Branca* nasceu tudo nessa viola aqui”.

O meu primeiro disco “Fita Branca” que eu gravei em 2010, ele foi todo gravado por mim. As cordas fui eu que gravei e as percussões fui eu que gravei. Eu morava num apartamento que era muito antigo, as paredes eram muito grossas, o piso era de madeira, então, eu consegui simular uma sala relativamente fechada e consegui achar os melhores locais pra tirar aquele som que eu queria. E todos os meus CDs fui eu que produzi (NORDESTINAS, 2020).

A atividade de produção cultural também compõe os trabalhos realizados por Hugo Linns, inclusive no dia em que fui até sua residência para entrevistá-lo, em maio de 2019, houve um ensaio com os músicos Carlos Gomes e Rogê Victor. Hugo Linns foi quem produziu o disco “*Canções Não*”²⁰⁷ do poeta e crítico Carlos Gomes. Meses após o citado ensaio vi em uma publicação no *Portal da Cultura de Pernambuco*²⁰⁸ que o álbum havia sido lançado. Carlos Gomes é também editor da revista *Outros Críticos*²⁰⁹, que possui algumas matérias sobre o violeiro Hugo Linns. Durante o ensaio que pude participar na casa de Hugo Linns, sobre o trabalho de produção do disco “*Canções Não*”, Carlos Gomes comentou sobre

²⁰⁶ *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*. 01 vídeo (37’). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O36wpUE7Tr0> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁷ Disco *Canções Não* (Carlos Gomes) produzido por Hugo Linns. Download gratuito disponível em: <https://carlosgomes.art.br/> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁸ Matéria do Funcultura sobre o disco *Canções Não* (Carlos Gomes), produzido por Hugo Linns. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/poeta-e-critico-carlos-gomes-lanca-o-projeto-musical-oliveira-com-o-disco-cancoes-nao/> Acesso em: 13 jul. 2021.

²⁰⁹ Revista *Outros Críticos*. Disponível em: <https://outroscriticos.com/?s=hugo+linns> Acesso em: 13 jul. 2021.

as entrevistas que havia realizado com o violeiro e que foram publicadas na revista *Outros Críticos*. Hugo tinha as revistas em sua casa e enquanto ensaiavam fiquei lendo as matérias feitas por Carlos Gomes. Seguem alguns trechos das citadas entrevistas, que também estão disponíveis na íntegra²¹⁰.

- **Carlos Gomes:** A música para Hugo Linns é um estado de vigília. Permanentemente um solitário colhendo as influências que o cercam e reconstruindo uma tradição que não é autorreferente, mas contaminada pelas coisas do mundo. O silêncio dos mais velhos que, mesmo negado, incomoda, mas estimula as experiências para com a música, não dá aos mestres o direito de apontar os caminhos a se seguir – os sons da viola não são rupturas, mas desvios de rota, ou mais, abertura de estradas com as próprias mãos e unhas. “O que é um artista se ele ficar preso há um tempo?”, reflete o músico. Ciente do quanto criar é estrada e solidão, Linns se dedica também a formar laços afetivos com a música alheia, participando como produtor ou músico em projetos tão distintos quanto o trio instrumental Wassab, e nas parcerias com Renata Rosa, Fadas Magrinhas, Alessandra Leão, Caçapa, entre tantos outros. Como marca fundamental em sua curta trajetória, é escolhido pela viola; ao ouvi-la, percebemos que a referência quando inspiradora é tomada por interferências das mais diversas. Empunhar violas como quem reconstrói o tempo e a música. [...]

- **Carlos Gomes:** Em um ensaio de Renato Contente sobre o teu trabalho, publicado no *Outros Críticos*, ele faz uma comparação com o sertão, em que usa a imagem de Guimarães Rosa e fala do sertão de dentro. “O sertão é dentro da gente”. Você falou que seu processo de criação é bem solitário, então, queria saber se essa ideia do sertão tem tanto a ver com a do sertão geográfico e com o sertão íntimo, a música ocupando um vazio?

- **Hugo:** Justamente. É a expressão de um território psicológico meu, minha música. Porque você reflete a vida. Querendo ou não, quem é ligado à arte; a maioria dos amigos que conheço são muito contemplativos. Pensam muito, tem o seu próprio tempo. Então, se constrói imagens, tempos, associações e vão criando um lugar geográfico pra você, que as pessoas podem achar um lugar físico pra elas, dependendo da interpretação de cada um, mas é característico de cada um, de como faz as associações. Acho que tem a ver com essa coisa do sertão, como do árido, ríspido, que tem na minha música, e às vezes uma coisa solitária. Tanto que o nome do outro disco que estou pensando é *A solidão do sol e cinzas do ar* (CRÍTICOS, 2015).

Conforme comentários do crítico Carlos Gomes, Hugo Linns também estabelece laços afetivos com outros músicos, sendo que com o *Trio Instrumental Wassab* nosso sujeito da pesquisa atuou como baixista e já se apresentaram no *Programa Instrumental Sesc Brasil*²¹¹ e gravaram o CD *Homônimo*, que não foi encontrado em nenhuma das plataformas utilizadas em nossas buscas. Somente a título de exemplo, já que Hugo Linns acompanha Renata Rosa há bastante tempo e que o trabalho está mais envolvido com o universo das canções, cito um vídeo deles tocando juntos a música *Futuro* (Renata Rosa)²¹².

²¹⁰ Entrevista de Hugo Linns cedida a Carlos Gomes (revista *Outros Críticos*). 01 site. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-hugo-linns/> Acesso em: 13 jul. 2021.

²¹¹ *Wassab* – Programa Instrumental Sesc Brasil. Integrantes do Trio Instrumental Wassab: Gilú Amaral (percussão), Hugo Linns (baixo elétrico) e Juliano Holanda (guitarras). 01 vídeo (50’47’’) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4eih_4hnjAk&t=224s Acesso em: 13 jul. 2021.

²¹² Música: *Futuro* (Renata Rosa). Hugo Linns na viola de dez cordas e Olivier Koundouno no violoncelo. 01 vídeo (06’44’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vh1cbA73UUg> Acesso em: 13 jul. 2021.

Com a dupla infantil *Fadas Magrinhas* (Lulu e Aninha Araújo) Hugo Linns fez a direção musical e os arranjos junto com o músico Publius Lentulus²¹³, que tive a oportunidade de conhecer em uma disciplina isolada que fiz no Programa de Pós-graduação em Música da UFPE. A faixa nº 05 (Música: Uá-uá) do álbum *Fadas Magrinhas*²¹⁴ foi composta por Hugo Linns e dentre as celebridades que fizeram participação especial nesse álbum cito Naná Vasconcelos (percussão), Marcelo Jeneci (voz), Paulo Rafael (guitarra) e Chico César (voz). Menciono também o acordeonista Júlio César, professor do Conservatório Pernambucano de Música, músico que pude conhecer pessoalmente durante o período em que residi em Recife/PE, inclusive, com quem cheguei a fazer algumas aulas particulares de acordeon.

Retomando o trabalho de Hugo Linns com as violas, mas já tendo deixado o parênteses sobre seu lado de produtor cultural, há que se comentar sobre a utilização de pedais de efeito na construção sonora de sua música. Lembro-me bem do momento em que ouvi pela primeira vez sua sonoridade através da música *Cabelo de Fogo*²¹⁵, como me chamou a atenção aquela sonoridade tão distinta do que havia escutado no entorno das violas de dez cordas até então. Percebi que a identidade do violeiro estava diretamente atrelada às tecnologias dos pedais de efeito, que historicamente pertenceram principalmente às guitarras elétricas.

A partir das inovações trazidas pela utilização dos efeitos nas violas procurei abordar com o violeiro, Hugo Linns, a questão da preservação x inovação musical dentro das perspectivas culturais das violas no Nordeste, oportunidade em que comentei sobre o violeiro paraibano Pedro Osmar e os caminhos novos que suas práticas musicais abriam. Hugo Linns ao responder meu questionamento adentrou em seu contexto criativo musical, vindo a situar o lugar de sua viola e dos efeitos dentro de suas buscas por densidades e texturas sonoras.

P: E se eu fosse te perguntar, e aí Hugo, qual é a sua intencionalidade artística em relação a essas questões estéticas, em relação a essa prática musical hoje na contemporaneidade. O quê está te movendo cara?

Hugo: Na minha música, Leandro, eu acho que é a curiosidade, porque dificilmente hoje em dia eu estudo o instrumento cru. Quando eu tô em casa, a composição às vezes ela sai crua, quando é sem a coisa de efeito. Mas o que eu busco é essa densidade e textura dentro da minha música. Porque não sei se você percebeu, mas dificilmente eu me apresento sozinho. Eu gosto de me apresentar sozinho com viola, mas dificilmente eu me apresento sozinho, porque na minha cabeça antes da viola vem

²¹³ Portal de Cultura de Pernambuco – Eu indico. Reportagem de Hugo Linns indicando a obra do músico Publius Lentulus. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/musica/hugo-linns-publius-e-um-artista-de-muitas-ideias/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

²¹⁴ *Fadas Magrinhas* (full álbum) – Direção Musical: Hugo Linns. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=So1S_FvIcC0. Acesso em: 13 jul. 2021.

²¹⁵ *Cabelo de Fogo* (Maestro Nunes). 01 vídeo (06'20''). Publicado por Hugo Linns, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmkBGbgPkY0>. Acesso em: 04 jun. 2022.

a música, um conceito que eu quero transmitir com aquela música. Então, eu penso mais na estruturação, na densidade dos instrumentos pra pensar nos arranjos, pra pensar nos efeitos, pra viola estar ali funcionando com aquilo tudo. Não ela estar sozinha, ela faz parte de um organismo, entendeu? Que tá vivo ali, tá mexendo, todo mundo... um faz parte do outro, se você tirar às vezes vai sentir falta porque aquilo ali tava complementando. A minha música é pensada assim, apesar que eu posso fazer ela com um duo, eu e outro violeiro. Mas na minha cabeça vai estar sempre... Eu penso de uma forma um pouco mais elétrica, um pouco mais densa a música de viola urbana, mas também, preservo a coisa da forma de tocar a viola nordestina. Como eu falei da modalidade, dos pedais, da intenção mesmo da viola do Nordeste.

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019 – *grifo nosso*)

Essa busca pelo próprio caminho, por uma identidade nova, inovada, também tem suas implicações artísticas segundo o violeiro. A falta de uma “referência” é apontada por Hugo Linns como um obstáculo a ser vencido para se conseguir adentrar em determinados espaços e festivais. Segundo o violeiro ainda é difícil explicar o som por ele produzido e que, às vezes, mesmo após suas tentativas e explicações, as pessoas não conseguem situar suas músicas por falta de parâmetros comparativos. Esse assunto também compôs a nossa pauta de diálogos durante as entrevistas, segue um trecho da conversa:

P: No universo das guitarras elétricas se você quer tirar um som igual ao do Jimmy Hendrix você usa a guitarra tal, a caixa tal e os efeitos tais, se você quer do ACDC ...

Hugo: Na viola já não tem essa referência neh? Os Violeiros não têm.

P: Então, você está desbravando nessa experimentação com seus pedais neh, tá buscando novas texturas.

Hugo: Isso também tem muitas implicações artísticas, no sentido de que é difícil pra mim explicar o meu som, sabe? Por mais que eu diga... por isso que esse vídeo que tá saindo agora é tão importante pra mim pra essa etapa. Porque eu vou conseguir com que as pessoas visualizem e ouçam o som da viola que eu tô fazendo atualmente. Porque é muito difícil de você dizer, olha eu insiro pedais de efeitos misturados com a música nordestina, com arranjos que mexem com texturas, densidades, mas que tem uma pegada um pouco mais contemporânea. Aí o cara fica, onde é que tem esse som? Cadê a minha referência? Porque o ser humano é isso, o ser humano procura um lugar seguro pra poder... ah, entendi o que é que você tá falando!

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019)

Em minhas buscas virtuais encontrei uma entrevista de Hugo Linns cedida a Sandra Bittencourt para o programa de rádio CBN Recife (105,7 FM)²¹⁶, cujo título da reportagem foi: - “Hugo Linns – Criador de um novo paradigma sonoro de viola dinâmica”. Penso que a entrevistadora foi muito feliz com as palavras escolhidas na tentativa de delimitar e descrever a sonoridade da música do violeiro.

²¹⁶ Entrevista de Hugo Linns cedida à rádio CBN Recife em 2021. Entrevistadora: Sandra Bittencourt. 01 áudio (14'31''). Disponível em: <https://www.cbnrecife.com/revistaelectronica/artigo/entrevista-hugo-linns-criador-de-um-novo-paradigma-sonoro-de-viola-dinamica> Acesso em: 14 jul. 2021.

A conversa hoje é com Hugo Linns. O jovem violeiro pernambucano que anda cutucando os puristas por conta de sua viola inovadora. Uma viola timbrada pelos pedais de efeitos, com sonoridade surreal, etérea, de viagem psycho, psicodélica. Seu som é único – Linns mantém total fidelidade às suas raízes e utiliza o regional para transformá-lo num novo paradigma sonoro de viola dinâmica, então, devidamente atualizada e contemporânea (CBN, 2021).

No *Circuito Aurora Instrumental* em 2018²¹⁷, ocasião em que Hugo Linns se apresentou no *Teatro Arraial Ariano Suassuna*, o violeiro novamente expressou a dificuldade de definir sua música. Nem raiz, nem experimental, afirma Hugo, “eu faço Música”. Segue a transcrição de sua fala durante a entrevista:

Eu não posso chegar pra pessoa e dizer que eu faço música de raiz. Eu não faço música *roots*. Você faz música experimental? Não, não é experimental. Eu faço Música, eu tenho uma concepção de música que eu uso a viola, eu uso o elemento da viola como ela é construída, a melodia, a forma de tocar, para criar dentro disso uma música. Aí eu crio um universo pra ela, faço toda a instrumentação e ela aparece (AURORA, 2018).

Na entrevista cedida ao *Programa Instrumental Sesc Brasil*, Hugo Linns busca os melhores termos para definir seu trabalho, novamente comentando sobre a busca em unir o som tradicional da viola com a atualidade urbana, mas, desta vez, situando os efeitos dos pedais por ele utilizados com os sons naturais das violas. Segue a transcrição de sua fala na referida entrevista:

Eu quero trazer o som da viola, eu quero justamente mesclar esse som dela acústico. O meu trabalho todo em cima da viola é esse. É tentar unir esse som tradicional da viola com um som mais urbano aonde você busca alternativas para fazer texturas sonoras. Quando você utiliza pedais de efeito, mas nunca um pedal de efeito se sobrepondo ao som natural, sempre caminhando junto. Criando uma nova textura mesmo pra identificar a minha música, o que eu quero fazer com a minha música (SESC, 2018).

Nesse mesmo sentido, durante o bate-papo na *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*, Hugo Linns fala sobre suas buscas por fazer e criar texturas sonoras, a partir da agregação de sons ao som natural da viola. O violeiro comenta também de onde é que vem o seu som. Segue a transcrição de sua fala no mencionado evento:

No caso das minhas composições há uma necessidade de agregar sons ao som natural da viola. [...] Eu penso muito na viola como textura, além do som do instrumento. [...] Isso vem da necessidade de expandir a textura, quando você tem um som e você imagina que aquele som pode se unir a outros, mas de forma única, não como um grupo, quando você tem um grupo aonde cada instrumento tem um colorido e você agrupa e realmente tem o som do grupo. Mas quando tem uma viola sozinha, principalmente nesse trabalho que eu mostrei hoje dentro do festival, que eu faço

²¹⁷ *Circuito Aurora Instrumental* – Hugo Linns, 2018 (1ª Edição). Show e entrevista, 01 vídeo (05’23’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30PzT12EKwQ> Acesso em: 14 jul. 2021.

loops, eu faço camadas com sons diferentes de viola, com pedais diferentes. Então, cada coisa dessas vai criando uma textura e vai criando uma atmosfera que vai compondo a música. [...] Às vezes as pessoas me perguntam de onde vem esse meu som. Eu digo: Rapaz, esse som é a mistura de tudo que eu ouço com tudo que eu toco (BATE-PAPO, 2020c – *grifo nosso*).

Para além da questão da falta de referência sonora, segundo o violeiro, a dificuldade de inserção de seu trabalho também pode ser associada à quantidade de trabalhos musicais existentes e disponíveis na atualidade. “É tudo muito líquido, passou e pronto, foi!”, comenta Hugo Linns. Ao comentar sobre a velocidade dos tempos atuais ele apresenta um de seus objetivos com sua produção musical, qual seja, a de “diminuir essa velocidade”. Segue o trecho da entrevista em que Hugo Linns aborda essa temática:

Hugo: Uma coisa que contribui pra essa dificuldade de inserção é a quantidade de coisa que existe hoje. Hoje a atenção ela é muito pouco valorizada, é tudo muito líquido. Passou e pronto, foi! Então, pra você pegar a atenção neh, você ter um instante de uma pessoa que pare pra ver você três minutos no youtube, neh? Eu acho muito doido esse negócio dessa velocidade. Então, isso é uma coisa também que eu sempre tratei no meu trabalho de arte de diminuir essa velocidade. Tanto que as minhas músicas, as atuais, elas têm cinco minutos, seis minutos. “Isso é rock progressivo”? Eu digo: quase. É quase isso aí. (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019 – *grifo nosso*)

Durante o trabalho de campo fui aos poucos ouvindo as músicas de Hugo Linns, conhecendo seus álbuns, videocliques e entrevistas cedidas. Procurei perceber a temporalidade de sua música. Observando os títulos dados aos seus álbuns percebi que há um elemento que interliga suas obras musicais, qual seja, as cores. Seu primeiro álbum foi intitulado *Fita Branca* (2010)²¹⁸, o segundo de *Vermelhas Nuvens* (2013)²¹⁹, o terceiro *A Solidão do Sol em cinzas do ar* (2015)²²⁰ e o álbum *Azul* (2019)²²¹. Para Hugo “o álbum é um filho que você bota no mundo. De certa forma neh, principalmente para o artista, não é?” (Entrevista, Recife/PE, 2019). Na entrevista cedida para a revista *Outros Críticos* o violeiro comenta sobre seus dois primeiros discos.

²¹⁸ *Fita Branca* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 áudio (32’28’’). Publicado por Hugo Linns. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XpprnLK5qQ> Acesso em: 15 jul. 2021.

²¹⁹ *Vermelhas Nuvens* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 áudio (43’45’’). Publicado por Hugo Linns. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5X3APbEZEaE&t=4s> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²⁰ *A solidão do Sol em cinzas do Ar* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 áudio (47’09’’). Publicado por Hugo Linns. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SvJpIBmB0EI> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²¹ *Azul* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 site com 07 faixas de áudio. Disponível em: <https://hugolinns.wixsite.com/hugolinns> Acesso em: 15 jul. 2021.

Carlos Gomes: *Você considera o Fita Branca como um disco de aprendizado e Vermelhas Nuvens com uma assinatura mais presente de “Hugo Linns”?*

Hugo: Não sei se “aprendizado”. Já tinha uma coisa da minha música pra viola. Era algo bem concreto, o *Fita Branca*; quando eu o concebi e gravei. Mas o *Vermelhas Nuvens* vem pra me colocar como um compositor, com a viola e com a experimentação. Um compositor que não usa o som cru, mas não é completamente experimental. É como Passoca, um músico violeiro caipira que canta, disse: “Minha música nem é caipira, nem MPB. Eu fico no meio-termo. Nem sou chamado pra tocar com caipiras nem com a galera da MPB”. É mais ou menos isso a minha viola.

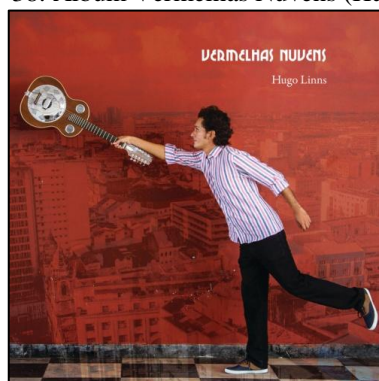
Carlos Gomes: *Mas o silêncio que tu fala...*

Hugo: Não me agride de forma nenhuma. Sou feito Caçapa, que diz que o importante não é o agora, mas o depois. O importante pra você, agora, é fazer a música que quer fazer. Porque, às vezes, você está fazendo uma coisa que algumas pessoas não entendem. Não que você esteja na frente ou seja vanguarda, nada disso. Mas a sua música, naquele momento, não é pra galera que está acostumado com outra coisa. Se ficar ouvindo, ouvindo, vai chegar uma hora que vai sentir, vai acostumar (CRÍTICOS, 2015 – grifo nosso).

Seu primeiro disco *Fita Branca* (2010) é resultado do estreito convívio com a música cabocla nordestina, “com seus cantos indígenas, cocos, cirandas, cantadores de viola e rabequeiros. O projeto é uma mistura rica e autêntica da cultura popular, influência musical que Hugo traz para a sua música de viola numa sonoridade bem peculiar e inovadora para o instrumento” (BRASIL, 2011). O álbum é composto por 12 faixas, cujos títulos e durações são: *Alvorada* (04’01’’); *Caxiri rasteiro* (03’27’’); *Barra da noite* (03’05’’); *Luna* (46’’); *Candeeiro* (03’07’’); *O silêncio e a espera* (01’11’’); *Chuva de dias* (03’20’’); *Para o céu parisiense* (03’17’’); *Fita Branca* (50’’); *O verde da seca* (03’18’’); *Trilha escura* (03’40’’); e *Baião do Engenho Gurijó* (02’22’’).

O segundo disco *Vermelhas Nuvens* (2013), vide capa (figura nº 38) a seguir, traz 12 composições instrumentais, cujos títulos e durações são: *Vermelhas Nuvens* (03’01’’); *Manhã* (03’41’’); *Duas Luas* (03’16’’); *Josephine* (03’23’’); *Morim* (04’54’’); *A terra e a rosa* (03’’); *Sobre fotos envelhecidas* (04’58’’); *Açude* (03’08’’); *Escuro Sertão* (03’57’’); *Martelo de Aço* (05’14’’); *Tardes em Budapeste* (03’49’’); e *Grão* (01’06’’). A gravação do CD foi realizada no estúdio Fábrica com produção do próprio Hugo Linns, que foi acompanhado pelos músicos “Carlos Amarelo (percussão), Eduardo Buarque (violão/viola de 10 cordas) e Rogê Victor (baixo acústico). O título *Vermelhas nuvens* faz referência ao equilíbrio entre a densidade da cor com algo que é flutuante e etéreo” (FUNCULTURA, 2013).

Figura nº 38: Álbum Vermelhas Nuvens (Hugo Linns)



Fonte: Download do álbum fornecido pelo autor

As obras musicais de seus dois primeiros discos, o *Fita Branca* e o *Vermelhas Nuvens*, foram o repertório apresentado no *Instrumental Sesc Brasil*²²² no ano de 2011, ou seja, algumas músicas do segundo álbum já estavam sendo tocadas antes mesmo da produção do disco. A apresentação contou com a participação de Hugo Linns (viola dinâmica), Eduardo Buarque (violão tenor e viola de 10 cordas), Rogério Victor (baixo acústico) e Carlos Amarelo (percussão). Do primeiro CD (*Fita Branca*) o grupo tocou cinco músicas: uma versão que mesclou *Alvorada* com *Fita Branca*, *Caxiri*, *O verde da seca* e *Baião do Engenho Gurijó*. Do segundo CD (*Vermelhas Nuvens*) tocaram sete músicas: *Morim*, *Vermelhas Nuvens*, *A terra e a rosa*, *Josephine*, *Martelo de Aço*, *Açude* e *Duas Luas*, sendo essa última imbricada com *Almu'addin*²²³ que não está em nenhum dos álbuns. O grupo também tocou a música *Nordestina*²²⁴ de Adelmo Arcoverde na apresentação.

O terceiro álbum do violeiro – *A solidão do Sol em cinzas do Ar* (2015)²²⁵ – é fruto de um projeto aprovado pelo *Rumos do Itaú Cultural*²²⁶, que resultou na composição de dez músicas instrumentais que foram gravadas no Estúdio Móvel Ervas Finas e no Estúdio Fábricas. As peças musicais receberam os seguintes títulos: *Do mar* (03'48''); *Chuva* (06'26''); *A solidão do sol em cinzas do ar* (04'26''); *Janelas do tempo* (04'19''); *Rêveur* (04'47''); *O cais* (04'25''); *Janeiro em terras de ouro* (04'41''); *Folhas ao vento* (02'34'');

²²² *Instrumental Sesc Brasil* (Hugo Linns). 01 site com 12 faixas de áudio e vídeo do show completo. Disponível em: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/hugo-linns> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²³ *Almu'addin* (Hugo Linns). 01 vídeo (03'57''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OFaYOWMMzHc> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²⁴ *Nordestina* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (03'03''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2011. Apresentação de Hugo Linns, Eduardo Buarque, Carlos Amarelo e Rogério Victor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2hfrwXpck> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²⁵ *A solidão do sol em cinzas do Ar* (Hugo Linns). Soundcloud 09 faixas de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/hugolinns/sets/a-solidao-do-sol-em-cinzas-do> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²⁶ Rumos Itaú Cultural. *A solidão do Sol em cinzas do Ar* (Hugo Linns). 01 site. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-a-solidao-do-sol-em-cinzas-do-ar-viola-nordestina> Acesso em: 15 jul. 2021.

Tarde (04'43''); e *O sentido do lírio ao vivo*²²⁷ (06'55''). Em nossas entrevistas Hugo Linns comentou que foi “o único projeto de viola aprovado no Brasil” naquele ano. O apoio financeiro permitiu que o violleiro ficasse por seis meses compondo e preparando seu terceiro álbum. O disco não saiu em meio físico e foi lançado apenas virtualmente. Segue uma imagem (figura nº39) publicada no *site* do Itaú Cultural que está carregada de sentidos e do contexto metropolitano (Recife/PE) que envolve o músico e compositor Hugo Linns:

Figura nº 39: Hugo Linns (Projeto Rumos)



Fonte: *site* Itaú Cultural

O quarto álbum de Hugo Linns foi intitulado de *Azul* (2019)²²⁸ (vide figura nº40 a seguir), sendo que nesse disco o violleiro traz arranjos instrumentais para obras consagradas de outros compositores. O disco é composto por 10 músicas dos seguintes compositores: - *Oração ao tempo* (Caetano Veloso: 03'17''); *Esotérico* (Gilberto Gil: 04'06''); *Jornal da Morte* (Roberto Silva: 04'08''); *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento: 04'56''); *Forró no escuro* (Luiz Gonzaga: 03'55''); *Vaca profana* (Caetano Veloso: 03'56''); *Um girassol na flor de teus cabelos* (Lô Borges: 03'07''); *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos: 03'08''); *Lamento Sertanejo* (Gilberto Gil e Dominguinhos: 03'42''); e *O velho e a flor* (Luis Enrique Bacalov, Vinícius de Moraes e Antônio Pecci Filho: 03'27').

²²⁷ *O sentido do lírio* (Hugo Linns). 01 vídeo (06'55''). Publicado por Hugo Linns, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVUn32mjVTU> Acesso em: 15 jul. 2021.

²²⁸ *Azul* (Hugo Linns) - álbum. 01 *site*. Disponível em: <https://hugolinns.wixsite.com/hugolinns> Acesso em: 15 jul. 2021.

Figura nº 40: Capa do álbum (Azul)



Fonte: Download disponibilizado pelo autor

Em maio de 2019, quando realizei a entrevista na residência do violeiro, ele comentou que estava trabalhando em um novo disco, cujas ideias eram fazer releituras de frevos, “mas dentro dessa textura que tô fazendo”, complementa Hugo. Citou também, na mesma entrevista, outro projeto que sairia via financiamento coletivo, sendo esse de um trio internacional que havia gravado em 2018. Os integrantes do trio são Hugo nas violas de 10 cordas, Sebastian Notini na percussão e Olivier Koundouno no violoncelo.

Desse trabalho realizado com o trio foram produzidos os seguintes artefatos culturais: o CD *O vento ao Longe*²²⁹ (vide capa - figura nº41 a seguir), um documentário²³⁰, 03 *teasers*²³¹²³²²³³ e a reportagem do Jornal da USP Revoredo²³⁴. O álbum é composto por 12 faixas, cujos títulos e durações cito a seguir: *O vento ao longe* (04’21’’); *Árido* (03’22’’); *As horas que passam* (02’45’’); *Lamparina* (03’52’’); *Relicário* (05’07’’); *Cordões* (01’14’’); *Novelo* (03’22’’); *Lume* (04’09’’); *Trois Bougies* (02’59’’); *Azul celeste* (03’04’’); *Carmim* (04’15’’); e *Salt* (04’31’’).

²²⁹ *O vento ao longe* (full álbum). Trio formado por Hugo Linns (viola de 10 cordas), Sebastian Notini (percussão) e Olivier Doundouno (violoncelo). Site Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/album/4d0EzQOYXZdq7D3xfw7Xez?si=R7JVA1uQT_SUnmUVsZnBNQ&nd=1. Acesso em: 15 jul. 2021.

²³⁰ *O vento ao longe* (documentário). 01 vídeo (12’34’’). Publicado por O vento ao longe, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E37QX0L9lyk>. Acesso em: 15 jul. 2021.

²³¹ Primeiro *teaser* do projeto *O vento ao longe*. 01 vídeo (01’). Publicado por O vento ao longe, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UpmqQZWM0DY>. Acesso em: 15 jul. 2021.

²³² Segundo *teaser* do projeto *O vento ao longe*. 01 vídeo (58’’). Publicado por O vento ao longe, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P8xgk8q3Kg0>. Acesso em: 15 jul. 2021.

²³³ Terceiro *teaser* do projeto *O vento ao longe*. 01 vídeo (02’03’’). Publicado por O vento ao longe, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzaFtqipes>. Acesso em: 15 jul. 2021.

²³⁴ Jornal da USP (Revoredo): A obra musical “O vento ao longe” traz o encontro musical entre Brasil e Europa. 01 áudio (58’12’’). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/o-vento-ao-longe-traz-o-encontro-musical-entre-brasil-e-europa/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Figura nº 41: Capa do CD *O vento ao longe*



Fonte: Download de imagem

No que toca ao título dado ao projeto, Hugo Linns, comenta que *O vento ao longe* ele vem na representação do som. “Eu tentei expressar o som que vai através do vento. Que se vai ao longe e que volta pra você. Então eu joga o vento ao longe e espero ele bater. Nesse sentido de trocar experiências, porque Sebastian veio de outro lugar” (TVJC, 2018). Hugo e Sebastian se conheceram em um festival em Cabo Verde, oportunidade em que o violeiro estava acompanhando a musicista Renata Rosa. Ficaram hospedados no mesmo hotel, assistiram às apresentações um do outro, trocaram seus discos já produzidos e desse encontro surgiu uma amizade e o desejo de realizar um trabalho juntos, que culminou em *O vento ao longe*. No documentário do projeto eles comentam que foram dez dias de trocas, que resultaram em todos os artefatos culturais mencionados anteriormente. Desse encontro para a produção do projeto é que surgiu a ideia de convidar Olivier Koundouno, que gravou sua parte à distância, em Genebra na Suíça. Hugo Linns fala sobre o projeto no documentário:

Enquanto artista o interessante é você buscar o desconhecido, buscar novas sonoridades, texturas. Escutar o outro tocando e ver a... tem outras possibilidades de fazer uma viola desse jeito. Eu acho que é isso, é jogar pra lá e esperar vir pra cá. E fazer esse ciclo e fazer a coisa acontecer. Isso é o Vento ao Longe pra mim (LONGE, 2019).

Além do trabalho de composição, arranjos, gravação e produção cultural, Hugo Linns também é um músico ativo no que tange às apresentações musicais, participações em festivais, circuitos e turnês. Com a pandemia Covid-19, que teve início no primeiro semestre de 2020, Hugo Linns procurou se adaptar à realidade artística proveniente de todo isolamento social que nos foi demandado. Com a proibição das apresentações públicas a solução foi aderir cada vez mais às produções culturais virtuais, que desembocaram em festivais *online* e as *lives*. Pude acompanhar à distância todo um processo de estudos do violeiro para atingir suas exigências de qualidade sonora, visual, da integração desses elementos e de toda

tecnologia envolvida. Hugo Linns fez alguns testes antes de se lançar na onda das *lives*, oportunidade em que pude assistir a algumas de suas apresentações.

Cabe comentar que em algumas das apresentações o violeiro explorou a questão do efêmero, ou seja, a *live* não foi gravada. Como nas apresentações a que assistimos ao vivo e que é na memória que guardamos as emoções e os sons, algumas *lives* de Hugo Linns não foram gravadas para que a sensação e relação com o show fosse parecida com a do ao vivo. Hugo aprovou em 2021 um projeto que foi intitulado – *Eu Futuro do Pretérito*²³⁵ – através de um edital municipal da Prefeitura de Recife/PE, com apoio da Lei Aldir Blanc.

O show foi inteiramente concebido, gravado e finalizado por Hugo Linns em estúdio móvel Ervas Finas e contou com os recursos da Lei Aldir Blanc em Pernambuco. Hugo toca viola dinâmica, viola de 10 cordas, baixo elétrico e sampler, e a apresentação contará com uma videoarte em forma de projeção de João Vicente e Luara Olívia e o poeta Gleison Nascimento, que fez uma poema para uma das faixas.[...] Na apresentação, o artista vai mostrar composições novas, nas quais ele explora fortemente a criação de loops com a gravação de forma orgânica dos instrumentos: violas, baixo, *sampler* (CULTURA, 2021).

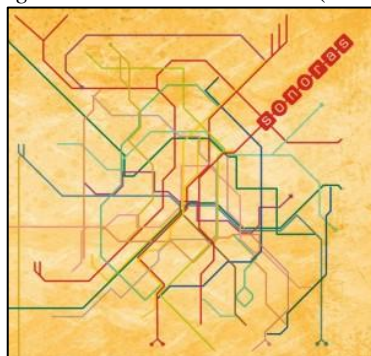
Nessa *live* “Eu Futuro do Pretérito” foram tocadas nove músicas, sendo *Alvorada* e *Caxiri* do primeiro disco *Fita Branca* (2010); *Chuva* e *Rêveur* do terceiro álbum *A solidão do sol em cinzas do ar* (2015); as outras cinco músicas são composições novas que ainda não foram publicadas em nenhum álbum: - *A solitude dos prédios distantes*; *Os deuses que habito são nós transformados em som*; *Verde sob o mar em ondas azuis*; *Tarde de pássaro no sol que se vai ao longe*; *Sol esquecido na esperança dos olhos*.

Em julho de 2021 entrei em contato com Hugo Linns, por telefone, para tirar algumas dúvidas sobre sua discografia. Na ocasião comentei com o violeiro que a intenção do presente texto era a de conduzir os leitores aos artefatos culturais produzidos pelos sujeitos da pesquisa, principalmente às músicas, tendo em vista a natureza desta investigação. No dia seguinte ao telefonema recebi uma mensagem com um *link* com toda a *discografia*²³⁶ disponível para *download* gratuitamente. Hugo Linns autorizou a divulgação aqui em nossa pesquisa para que os interessados pudessem conhecer o seu trabalho. Além dos discos que já foram arrolados anteriormente há mais dois que não foram mencionados, o *Sonoras* (2011 – vide figura nº42 a seguir) e *Canções para quando não estivermos aqui* (2021).

²³⁵ *Live “Eu Futuro do Pretérito”* (Hugo Linns) – 01 vídeo (57’54’’). Publicado por Hugo Linns, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4NzpAU9QUdg&t=2762s> Acesso em: 16 jul. 2021.

²³⁶ Discografia de Hugo Linns – *Download* gratuito. *Google Drive*. Álbuns: *Fita Branca*; *Vermelhas Nuvens*; *A solidão do sol em cinzas do ar*; *Azul*; *O vento ao longe*; *Sonoras*; e *Canções para quando não estivermos aqui*. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1TIujB_b9kMd2vvUiw8D9iNIN8-ESzZ--?usp=sharing Acesso em: 16 jul. 2021.

Figura nº 42: Álbum Sonoras (2011)



Fonte: Download disponibilizado pelo autor

O álbum, *Sonoras* (2011), foi publicado na época também em meio físico e está disponível na plataforma *Soundcloud*²³⁷. O disco foi trilha sonora de um espetáculo intitulado *Compartilhados*²³⁸ do grupo de Dança – *Grupo Experimental*²³⁹ – de Recife/PE. Trata-se de um álbum distinto dos que foram trazidos anteriormente, em que pese a presença das violas de Hugo Linns não há um protagonismo do instrumento. Pelo contrário, são em determinados trechos que elas aparecem e são utilizadas. Entendendo o contexto de dança contemporânea, mesmo sem ter assistido ao espetáculo, é possível situar a sonoridade trazida no disco, que traz um *mix* de música instrumental eletrônica. Durante a escuta das dez faixas contidas no álbum fiquei procurando onde estavam as violas, mas é possível notá-las com nitidez, principalmente em alguns trechos em que na mixagem elas são evidenciadas, como por exemplo, nos últimos 30 ´de *Manzua* (faixa nº 05).

Quanto ao álbum – *Canções para quando não estivermos aqui*²⁴⁰ – foi lançado em 2021 com composições criadas na quarentena de 2020, tendo a produção musical sido feita pelo próprio Hugo Linns. No jornal *Folha de Pernambuco* saiu a seguinte reportagem: - “instrumentista Linns inova e estreia seu primeiro disco cantando”²⁴¹. Nessa mesma reportagem Hugo comenta: - “Após várias experimentações sonoras foi que resolvi gravar o álbum. Comecei sem saber como terminaria, só tinha certeza da sonoridade e da segurança de uma forma de cantar minha, porque não sou cantor, sou músico que expressa sentimentos

²³⁷ Sonoras (Hugo Linns) – full álbum. *Soundcloud*. 10 faixas de áudio. Disponível em: <https://soundcloud.com/search?q=sonoras%20hugo%20linns> Acesso em: 16 jul. 2021.

²³⁸ Reportagem sobre o espetáculo (Grupo Experimental) e a trilha sonora do álbum *Sonoras* de Hugo Linns. 01 site, 2014. O portal da Cultura Pernambucana. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/musica/hugo-linns-e-grupo-risco-em-confluencia-no-excentricidades/> Acesso em: 16 jul. 2021.

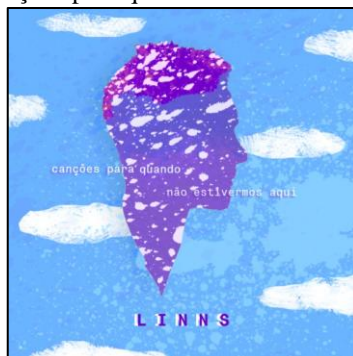
²³⁹ Grupo Experimental (Recife/PE). *Instagram* do grupo indicado por Hugo Linns. Disponível em: https://instagram.com/grupoexperimental?utm_medium=copy_link Acesso em: 16 jul. 2021.

²⁴⁰ *Canções para quando não estivermos aqui* (Hugo Linns) – full álbum. *Spotify*, 2021. 11 faixas de áudio. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ev4br2NjacV1EP2DyXiGQ> Acesso em: 16 jul. 2021.

²⁴¹ Reportagem da Folha de Pernambuco. *Instrumentista Linns inova e estreia seu primeiro disco cantando*. 01 site, 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/instrumentista-linns-inova-e-estrea-seu-primeiro-disco-cantado/172579/> Acesso em: 16 jul. 2021.

através do som". O álbum (vida capa - figura nº 43 a seguir) reúne 11 faixas cantadas por Hugo Linns e suas violas etéreas compõem o cenário e texturas musicais, juntamente com o músico Ricardo Fraga (bateria) que fez a co-produção musical do álbum.

Figura nº 43: Canções para quando não estivermos aqui (Capa CD)



Fonte: Download disponibilizado pelo autor

O disco conta também com uma releitura da música *Lágrimas Negras* (Jorge Mautner e Nelson Jacobina) que ficou eternizada na voz de Gal Costa no LP *Cantar* (1974). Sobre o álbum *Canções para quando não estivermos aqui* encontrei uma análise crítica feita por Sandra Bittencourt na revista eletrônica da CBN Recife (105,7 FM)²⁴², que compartilho a seguir:

Hugo Linns é incansável em sua pesquisa sonora. Em seu disco mais recente da carreira, intitulado “Canções para quando não estivermos aqui”, Linns, exímio violeiro novamente se renova e estreia como intérprete. [...] Interessante observar que o canto de Linns fecha com a sonoridade do projeto, ou seja, algo meio sussurrado, quase numa tonalidade Chet Baker, para acompanhar sua viola *downtempo* repleta de efeitos sensacionais. Pra se ter ideia, no disco, Hugo Linns toca sua já famosa viola dinâmica, além da viola de 10 cordas, violão de aço com *slide*, teclado e baixo *synth*. Ricardo Fraga na bateria. O álbum soa etéreo, muitas vezes, melodias suaves, beirando o *psycho*, para composições com nítidas influências da cultura popular – dos mestres cantadores, rabaqueiros e cirandeiros – canções com letras sobre o cotidiano, mas embaladas pela modernidade de seu tempo (CBN, 2021).

Para encerrar a apresentação convido os leitores e leitoras desse texto a assistirem a mais um vídeo do violeiro, baixista, percussionista, tecladista, experimentalista, compositor, arranjador, produtor e diretor musical, Hugo Linns. O vídeo sugerido é da música *Rêveur*²⁴³ (faixa do álbum *A solidão do Sol em cinzas do Ar*), pois as imagens trazem muitos sentidos

²⁴² Reportagem de Sandra Bittencourt – CBN Recife (105,7 FM). *Hugo Linns reafirma seu talento em “Canções para quando não estivermos aqui”*. 01 site com áudio da reportagem, 2021. Disponível em: <https://www.cbnrecife.com/revistaeletronica/artigo/hugo-linns-reafirma-seu-talento-em-cancoes-para-quando-nao-estivermos-aqui> Acesso em: 16 jul. 2021.

²⁴³ *Rêveur* (Hugo Linns). 01 vídeo (07'16''). Publicado por Solto Música Livre, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmkBGbgPkY0> Acesso em: 16 jul. 2021.

que buscamos construir por meio das palavras tecidas no presente texto. Deixo também mais alguns dizeres do violeiro que sintetizam sua trajetória e intenções musicais com as violas.

Hugo: Aí, a minha ideia com música é essa, é de estar fazendo uma música verdadeira, tanto que eu nunca tive medo de experimentar com a viola, mesmo sabendo que ia com muita... muitas tradições muito fortes dentro do universo da viola, que ia ser analisada assim, no sentido negativo. De achar que: ah, esse menino devia estar com uma guitarra. Mas pra mim era o som da viola inserido nesta textura que eu tinha dentro da minha cabeça, que era o som das cordas duplas, o som da viola e que foi amadurecendo com o tempo pra poder chegar aonde a tecnologia e a minha cabeça se juntassem. Por isso que agora eu consigo dizer a você que eu cheguei num lugar aonde eu já pensava antes, que eu queria estar misturando a minha música de viola com a tecnologia que eu tenho, que existe.
(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019)

No subtópico seguinte abordaremos a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*, evento que contou com a participação direta de três (Adelmo, Cristiano e Hugo) dos cinco violeiros que apresentamos no presente capítulo. A mostra aconteceu de forma virtual em pleno período da pandemia (2020) e abordou exatamente o nosso objeto de pesquisa, qual seja, a música instrumental para violas no Nordeste. O evento foi espaço de divulgação da pesquisa e também desvelou outros violeiros que estão envolvidos com o fenômeno sonoro observado.

3.3 Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas

No segundo semestre de 2020 recebi o convite para integrar a equipe de organização da *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*²⁴⁴. O antropólogo e violeiro, Rainer Miranda, professor da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), junto com o nosso sujeito da pesquisa, o paraibano Cristiano Oliveira, foram os violeiros que deram o pontapé inicial. A proposta do evento se adequava completamente ao objeto da presente investigação científica, no sentido de delimitar as práticas com as violas de dez cordas no Nordeste a partir da música instrumental. O evento aconteceu nos dias 10 a 15 de novembro de 2020 (vide figura nº 44 a seguir), com violeiros dos seguintes Estados: - Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Piauí e Paraíba. Foram 14 violeiros e 01 violeira que participaram da Mostra: - Laís de Assis, Adelmo Arcoverde, Cássio Nobre, Cristiano

²⁴⁴ *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*. Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). 01 site, 2020. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/noticias/1a-mostra-de-violas-instrumentais-nordestinas-acontece-a-partir-desta-terca-feira-10> Acesso em: 17 jul. 2021.

Oliveira, Fernandinho Régis, Gabriel Bedeza, Júlio Caldas, Hugo Linns, Igor Sá, Keyller Almeida, Marcelo Othon, Paulo Matricó, Rainer Miranda, Rodolfo Lopes e Rodrigo Veras²⁴⁵.

Figura nº 44: Cartaz da Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas



Fonte: Material de divulgação do evento

Dos cinco violeiros que são sujeitos dessa pesquisa três puderam participar da Primeira Mostra: - *Adelmo Arcoverde, Cristiano Oliveira e Hugo Linns*. Cabe ressaltar que outros cinco violeiros da Mostra estudaram no Conservatório Pernambucano de Música com o professor Adelmo Arcoverde: - Laís de Assis, Igor Sá, Gabriel Bedeza, Paulo Matricó e Rodrigo Veras. Nesse sentido podemos afirmar que 50% dos participantes da Mostra estão envolvidos direta ou indiretamente com o presente trabalho.

Conforme descrição contida no *site* do *Vária -Artes e violas na caatinga*, que colaborou para a realização da *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*, a mostra trata-se de uma das ações de um “movimento coletivo e independente em prol da “#violainstrumentalnordestina, com intuito de estabelecer uma rede de colaboração e promoção do cenário das violas instrumentais nordestinas” (VÁRIA, 2021). Vale lembrar que o evento aconteceu durante a pandemia, motivo pelo qual foi organizado e realizado totalmente *online*. A cada dia da semana do evento aconteceram dois momentos distintos, sendo o primeiro com início às 12h10min onde foram lançados diariamente um vídeo pré-gravado de três violeiros tocando algumas peças musicais, e o segundo momento às 19h40min, que aconteceu ao vivo com um bate-papo entre os violeiros que participaram do vídeo lançado no respectivo dia, tendo sido mediado por um músico convidado.

No dia 10 de novembro de 2020, primeiro dia do evento, foi lançado o vídeo da apresentação dos violeiros *Igor Sá (PE)*, *Keyller Almeida (PB)* e *Rainer Miranda (PI)*²⁴⁶ e na

²⁴⁵ Teaser de síntese (Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas). 01 vídeo (03'08''). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sh0h2cNQed4> Acesso em: 17 jul. 2021.

parte da noite aconteceu o bate-papo com a mediação do violeiro Cristiano Oliveira²⁴⁷²⁴⁸. No dia 11, segundo dia do evento, foi lançado o vídeo da apresentação dos violeiros *Cristiano Oliveira (PB)*, *Hugo Linns (PE)* e *Júlio Caldas (BA)*²⁴⁹ e na parte da noite aconteceu o bate-papo que foi mediado por mim²⁵⁰²⁵¹.

No dia 12, terceiro dia do evento, foi lançado o vídeo da apresentação dos violeiros *Cássio Nobre (BA)*, *Fernandinho Régis (RN)* e *Gabriel Bedeza (PE)*²⁵² e na parte da noite aconteceu o bate-papo com a mediação do violeiro Marcelo Othon²⁵³²⁵⁴. No dia 13, quarto dia do evento, foi lançado o vídeo da apresentação de *Adelmo Arcoverde (PE)*, *Laís de Assis (PE)* e *Marcelo Othon (RN)*²⁵⁵ e na parte da noite aconteceu o bate-papo com a mediação do violeiro Rainer Miranda²⁵⁶²⁵⁷. No dia 14, quinto dia do evento, foi lançado o vídeo da apresentação dos violeiros *Paulo Matricó (PE)*, *Rodolfo Lopes (PB)* e do luthier Rodrigo

²⁴⁶ 10/11: Igor Sá (PE), Keyller Almeida (PB) e Rainer Miranda (PI). 01 vídeo (39'57''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxpRe2j8Gt8> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁴⁷ 10/11 – Bate-papo (parte I): Igor Sá (PE), Keyller Almeida (PB) e Rainer Miranda (PI) – Mediação: Cristiano Oliveira. 01 vídeo (56'08''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yHtji_pS-Gw Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁴⁸ 10/11 – Bate-papo (parte II): Igor Sá (PE), Keyller Almeida (PB) e Rainer Miranda (PI) – Mediação: Cristiano Oliveira. 01 vídeo (19'37''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=04Vdm8_hsXs Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁴⁹ 11/11: Cristiano Oliveira (PB), Hugo Linns (PE) e Júlio Caldas (BA). 01 vídeo (42'14''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DopwdUp0HZ8&t=2s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁰ 11/11 – Bate-papo (parte I): Cristiano Oliveira (PB), Hugo Linns (PE) e Júlio Caldas (BA) – Mediação: Leandro Drumond. 01 vídeo (59'28''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yz8WwS2vMkE&t=2649s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵¹ 11/11 – Bate-papo (parte II): Cristiano Oliveira (PB), Hugo Linns (PE) e Júlio Caldas (BA) – Mediação: Leandro Drumond. 01 vídeo (16'46''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YY4iYkI79c&t=2s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵² 12/11: Cássio Nobre (BA), Fernandinho Régis (RN) e Gabriel Bedeza (PE). 01 vídeo (36'50''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5pcwikDndY> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵³ 12/11- Bate-papo (parte I): Fernandinho Régis (RN) e Gabriel Bedeza (PE). 01 vídeo (57'42''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R-E07z4D4KE> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁴ 12/11- Bate-papo (parte II): Fernandinho Régis (RN) e Gabriel Bedeza (PE). 01 vídeo (21'16''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PA8aQXkt6xw> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁵ 13/11: Adelmo Arcoverde (PE), Laís de Assis (PE) e Marcelo Othon (RN). 01 vídeo (46'25''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckWLdJZ30-I&t=1005s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁶ 13/11 – Bate-papo (parte I): Adelmo Arcoverde (PE) e Marcelo Othon (RN) – Mediação: Rainer Miranda. 01 vídeo (56'54''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8OG5cR-KI0&t=1s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁷ 13/11 – Bate-papo (parte II): Adelmo Arcoverde (PE) e Marcelo Othon (RN) – Mediação: Rainer Miranda. 01 vídeo (50'58''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eE0WvaDZBvk&t=2s> Acesso em: 17 jul. 2021.

Veras (PE)²⁵⁸ e na parte da noite aconteceu o bate-papo que foi mediado pelo violeiro Cristiano Oliveira²⁵⁹. No dia 14 após o bate-papo, às 20h40min, fiz uma apresentação sobre a presente investigação, oportunidade em que apresentei uma breve revisão bibliográfica de pesquisas sobre viola no Nordeste e em seguida foi realizada uma roda de conversa com os violeiros que se fizeram presentes, Cristiano Oliveira, Hugo Linns e Rainer Miranda. Na programação da Mostra foi publicado como *Conversa e pesquisas de violas nordestinas*²⁶⁰²⁶¹²⁶².

No último dia do evento, dia 15 de novembro de 2020, dia da votação do primeiro turno das eleições municipais, um domingo, foi realizado um encontro de encerramento que contou com minha participação e de mais sete violeiros da Mostra: - Adelmo Arcoverde, Igor Sá, Rainer Miranda, Paulo Matricó, Cristiano Oliveira, Marcelo Othon e Cássio Nobre. Devido às eleições intitularam o encontro de *Proclamação Independente das Violas Nordestinas*²⁶³. Os vídeos da *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* foram organizados em um canal do *youtube*²⁶⁴, no *facebook*²⁶⁵ e em um *site*²⁶⁶.

A *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* foi mais um passo rumo à constituição de uma rede de artistas da mesma seara musical. Durante a realização do evento os músicos puderam demonstrar seus interesses em promover festivais e encontros no entorno da música instrumental de viola. Foi criado um grupo de Whatsapp que vem sendo espaço de compartilhamento e diálogos entre os participantes. A mostra repercutiu no meio artístico

²⁵⁸ 14/11: Paulo Matricó (PE), Rodolfo Lopes (PB) e Rodrigo Veras (PE). 01 vídeo (42'23''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h1thNrr5aZc&t=330s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵⁹ 14/11 – Bate-papo: Paulo Matricó (PE), Rodolfo Lopes (PB) e Rodrigo Veras (PE) – Mediação: Cristiano Oliveira. 01 vídeo (60'41''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TWpQq5HI6hk&t=1432s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶⁰ 14/11 – Conversa e pesquisas de violas nordestinas (parte I). 01 vídeo (56'56''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r_fSSWUJCfE&t=1782s Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶¹ 14/11 – Conversa e pesquisas de violas nordestinas (parte II). 01 vídeo (12'10''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7iLb1HAOz30> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶² 14/11 – Conversa e pesquisas de violas nordestinas (parte III). 01 vídeo (20'21''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hIC2L7xje0s> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶³ Proclamação Independente das Violas Nordestinas. 01 vídeo (52'56''). Publicado por violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dfk4_R8NsOo Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶⁴ Canal do *youtube* da Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/violainstrumentalnordestina/featured> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶⁵ Página do *facebook* da Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas. Disponível em: <https://www.facebook.com/violainstrumentalnordestina> Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁶⁶ Site da Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas. Disponível em: <http://www.violainstrumentalnordestina.com/> Acesso em: 17 jul. 2021.

voltado às violas brasileiras, inclusive em unidades federativas não pertencentes ao Nordeste, como por exemplo, a publicação do *Programa Revoredo* no Jornal da Usp: - *Músicos apresentam a diversidade da viola instrumental nordestina*²⁶⁷.

Após a realização da mostra pude refletir sobre a natureza do evento em relação à pesquisa e percebi que metodologicamente é possível distinguir os momentos de observação e participação netnográficas. A observação se deu durante toda a realização da mostra, desde as reuniões para sua organização até à apreciação das músicas que foram publicadas durante o evento. No que toca à participação destaco duas principais atividades que foram realizadas: - em primeiro lugar cito a organização do evento, que teve a participação direta de Cristiano Oliveira, e o segundo, foi o da mediação do bate-papo entre os violeiros Hugo Linns, Cristiano Oliveria e Júlio Caldas.

Entendo que esses dois exemplos demarcam que, até mesmo dentro da perspectiva metodológica netnográfica, foram percorridos caminhos metodológicos diferentes para a produção de cada dado. Na etapa exploratória, por exemplo, não houve qualquer contato direto com os violeiros e a narrativa foi construída a partir de informações previamente publicadas por eles mesmos ou terceiros. Reiteramos aqui que percebemos que na etapa exploratória a *netnografia* realizada esteve ancorada principalmente no ato de observar. Já no trabalho de campo realizado na *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* a netnografia esteve pautada nos mesmos instrumentos metodológicos de uma etnografia, a *observação participante*.

Diante do que foi exposto até aqui, apresento a seguir o capítulo 4, que trata das análises das músicas instrumentais dos cinco violeiros que foram apresentados no presente capítulo. Busquei organizar as informações a partir das características comuns e singulares de cada violeiro, com o objetivo de compreender melhor o fenômeno sonoro observado. A organização dos dados se deu principalmente sob duas perspectivas, a sonora e os aspectos contextuais. Procurei também problematizar a noção de “música instrumental” com base na obra musical dos sujeitos, tendo em vista que iniciamos nossos questionamentos no item 2.8 da *etapa exploratória*.

²⁶⁷ *Programa Revoredo* (Jornal da Usp): Músicos apresentam a diversidade da viola instrumental nordestina. 01 site (faixa de áudio: 58'57''). Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/musicos-apresentam-a-diversidade-da-viola-instrumental-nordestina/> Acesso em: 04 jun. 2022.

4 “No fio da espada”: uma análise etnomusicológica das características da música instrumental de violas no Nordeste

Inicialmente cabe uma reflexão sobre as dimensões e alcance do título que propositalmente foi dado ao presente capítulo de análise. A princípio lançamos o seguinte questionamento: - a obra musical dos cinco violeiros que foram observados de forma participante traduz todo o universo de música instrumental de violas no Nordeste? A partir da análise das músicas instrumentais dos cinco violeiros apresentados no terceiro capítulo foi possível perceber características comuns entre as obras, mas também características singulares de cada violeiro, o que nos levou a pensar que, apesar da diversidade encontrada, é pertinente afirmar que é insuficiente no que tange à representação de tais práticas musicais em todo o Nordeste brasileiro. Somente a título de exemplo citamos a viola machete no samba chula do Recôncavo Baiano que não se viu representada nas práticas dos cinco sujeitos, mas que também passa por momentos improvisativos estritamente instrumentais durante a realização de suas práticas musicais.

De forma alguma estamos querendo diminuir o nosso trabalho, mas sim, deixar claro suas dimensões. Entendemos que é importante se pensar sobre o quanto a obra musical dos cinco violeiros observados estaria representando toda a diversidade de música instrumental de violas no Nordeste brasileiro. Fato é que, apesar de não dar conta de tamanha diversidade, podemos afirmar que são potencialmente fortes no sentido de deixar evidente que, na atualidade, deve ser tratada sob a perspectiva da pluralidade e não como se fosse um fenômeno sonoro único, com traços e características comuns evidentes.

Feito o adendo cabe também esclarecer o que estamos intitulando de análises etnomusicológicas, uma vez que intencionamos com a utilização de tal termo deixar claro que também buscaremos responder nossa questão de pesquisa a partir de sentidos outros que não os estritamente musicológicos. Vale frisar aqui que o fenômeno sonoro observado encontra-se em uma posição minoritária frente às escolhas mercadológicas das grandes rádios, redes de televisão e outros veículos midiáticos, o que demonstra a adequação de nosso objeto de pesquisa com a trajetória disciplinar da Etnomusicologia, que tem como “pressuposto o profundo interesse e respeito pela diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se encontram em posição minoritária frente às hegemonias geopolíticas” (LÜHNING, TUGNY, 2016, p.23).

As análises etnomusicológicas feitas no presente capítulo são pautadas principalmente no som, nas músicas dos cinco violeiros que foram observados de forma participante durante

a realização do trabalho de campo. Utilizamos novamente de *hyperlinks* a cada menção musical para que os leitores pudessem acessar os sentidos por nós construídos. Por isso, reiteramos que as oitavas das obras musicais citadas no texto, e que serão objeto de nossas análises, são de suma importância para a compreensão do que estamos nos propondo a descrever e interpretar.

No capítulo anterior procuramos fazer uma abordagem mais ampla acerca da produção artística dos cinco violeiros observados, entretanto, no presente capítulo nos debruçaremos exclusivamente sobre suas obras instrumentais. Para além dos artefatos culturais arrolados na tabela nº 09 a seguir, também compõe nosso escopo analítico os shows, programas de rádio, TV e as performances registradas em áudio ou vídeo dos violeiros.

Tabela nº 09 – Lista de artefatos de música instrumental dos sujeitos

Violeiro	Artefato cultural (Cd, Dvd, Lp, Álbum, Show)
Pedro Osmar	<i>Viola Caipira</i> <i>Farinha Digital: Pedro Osmar e Loop B</i> <i>Jaguaribe Carne Instrumental</i> (1993)
Salvador di Alcântara	<i>Visões Sertanejas: (Quinteto Itacoatiara)</i>
Cristiano Oliveira	<i>Tudo tem viola</i> <i>Nectar do groove</i>
Adelmo Arcoverde	<i>Mensageiro</i> <i>Convertido</i>
Hugo Linns	<i>Fita branca</i> <i>Vermelhas Nuvens</i> <i>A solidão do sol em cinzas do ar</i> <i>Azul</i> <i>O vento ao longe</i>

Fonte: elaborado pelo pesquisador

Trataremos no primeiro subtópico (item 4.1) da visão de música instrumental dos sujeitos e como pôde ser percebida em suas obras musicais. Através das mesmas problematizações que fizemos na etapa exploratória (item 2.8) é que interpretamos os sentidos construídos pelos sujeitos no que toca à concepção de música instrumental, ou seja, a relação com a voz humana, com o texto literário, a noção de forma musical e algumas implicações comparativas entre o universo das canções e da música instrumental.

No segundo subtópico (item 4.2) abordaremos os aspectos contextuais que nos auxiliaram a categorizar as principais características das músicas instrumentais dos cinco violeiros observados. Nesta parte das análises dialogaremos com a nossa hipótese de que as músicas instrumentais com e para violas nordestinas de dez cordas guardam traços de suas tradições, mas, também, já apresentam seus elementos de renovação e inovações musicais.

Adentraremos nas principais influências musicais dos violeiros, desde o contexto local a partir das manifestações culturais que os cercam até uma perspectiva mais global, da influência que tiveram das músicas do mundo.

Por último, faremos uma abordagem mais musicológica (item 4.3), no sentido de trazer as principais características percebidas nas obras musicais dos cinco violeiros observados. Daremos o enfoque às afinações utilizadas pelos violeiros, seus instrumentos musicais e trataremos de três pilares que caracterizam suas músicas instrumentais, a saber, o modalismo, a experimentação musical e a improvisação.

4.1 Música instrumental de viola? (Etapa etnográfica)

Seria a música feita somente com a utilização de violas de dez cordas? Ou seria a música feita com qualquer fonte sonora, desde que houvesse a presença das violas? A voz humana poderia compor esse tipo de música? Ou não? Caberia na música instrumental de viola algum tipo de diálogo com as palavras? A música instrumental de viola poderia ser classificada como um gênero musical? Enfim, utilizamos corriqueiramente o referido termo baseados em um senso coletivo comum de que sabemos efetivamente do que se trata, mas nem sempre há reflexões acerca de seus limites e elementos constitutivos. Nessa parte do texto nos propomos a problematizar a noção de música instrumental de viola a partir da compreensão dos sujeitos observados, por meio de suas narrativas e através da análise de suas obras musicais.

Inicialmente, cabe delimitar que estamos lidando com um tipo de música instrumental que, necessariamente, se vale das violas de dez cordas como fonte sonora. Digo fonte sonora e não instrumento musical uma vez que encontramos a viola sendo utilizada exclusivamente como percussão na música *Passarinhos sobre um repente para viola*²⁶⁸ de Pedro Osmar. Nessa obra musical, que tem a duração de 04'05'', sequer há o tanger das cordas da viola, os passarinhos são representados por pifes e o repente se vê ausentado da poesia que geralmente o acompanha. Ora, mas as violas não são instrumentos musicais da família das cordas dedilhadas? Sua utilização como instrumento percussivo é suficiente para destituí-la do cargo de viola de dez cordas? Penso e percebo que através dessa obra musical Pedro Osmar está nos provocando, no sentido de romper com alguns paradigmas de ordem conservadora, no caso as

²⁶⁸ *Passarinhos sobre um repente para viola* (Pedro Osmar) – Álbum Viola Caipira. 01 áudio (04'05''). Publicado por Pedro Osmar Topic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UC152mmUUqs> Acesso em: 14 jun. 2022.

violas nordestinas vinculadas estritamente ao repente. O título dado à música sugere o que os sons não trazem consigo, nem repente, nem viola. Por outro lado, a referida obra musical é pontente no sentido de expandir a noção de música instrumental para viola de dez cordas.

O segundo ponto a ser problematizado trata-se da presença da voz humana nas músicas instrumentais dos cinco violeiros observados. Na *etapa exploratória* comentamos que da revisão de literatura correlata os autores majoritariamente abordaram tal questionamento e foi quase consensual que a presença por si só da voz humana não desclassificaria uma obra musical como sendo instrumental, mas a relação da mesma com a palavra é que determinaria seus limites. Nesse sentido, Bastos e Piedade (2006) comentam que o fato de determinada música ser instrumental “não exclui o uso do canto, mas apenas da letra”.

O esforço de retirar o peso da hierarquia cantor/instrumentista está muito presente na consagração do termo “música instrumental”, que aponta inicialmente para a exclusão do canto. Porém, como vimos, na MI a voz aparece como um outro instrumento, dobrando a melodia ou fazendo contracantos, o que parece deixar o canto no mesmo patamar hierárquico que os outros instrumentos. Aparentemente, a diferença marcante entre a MPB e a MI está na ausência de letra, ou seja, na exclusão da canção. (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 932).

Revirando as obras musicais dos cinco sujeitos da pesquisa encontrei exemplos de quatro deles em que a voz aparece como um outro instrumento, ora dobrando a melodia ou fazendo contracantos, outrora como elemento percussivo. O único violeiro cujas obras analisadas (*Convertido* e *Mensageiro*) não se valeram da voz humana em sua instrumentação foi o pernambucano Adelmo Arcoverde.

A música *Blues para viola* (Cristiano Oliveira)²⁶⁹ que tem a duração de 03’56’’ é o nosso primeiro exemplo. Logo nos primeiros 15’’ da música, a cantora, Nina Ferreira, faz um contracanto utilizando as vogais “u” e “a”, em seguida, dobra a melodia realizada pela viola de Cristiano. A voz humana e a viola podem ser percebidas em um mesmo patamar, sem o protagonismo de um deles. Essa música pode ser entendida como instrumental mesmo tendo em sua constituição a presença da voz humana, que sequer pronuncia uma palavra ou texto literário.

A música *Aboiando* (Salvador di Alcântara)²⁷⁰, gravada pelo Quinteto Itacoatiara, é o nosso segundo exemplo. O próprio violeiro Alcântara é quem faz o aboio de vaqueiro no

²⁶⁹ *Blues para viola* (Cristiano Oliveira) – Faixa nº10 do álbum *Tudo tem viola*. 01 site com 12 faixas de áudio (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1UMI0jZfFuMAGJqlImfAAy> Acesso em: 14 jun. 2022.

²⁷⁰ *Aboiando* (Salvador di Alcântara) – Faixa nº12 do CD *Visões Sertanejas* (Quinteto Itacoatiara). 01 áudio (05’59’’). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/ZWubmuH71Ec> Acesso em: 14 jun. 2022.

primeiro minuto da referida obra instrumental, inclusive sobrepõe as faixas vocais com um contracanto no final do aboio, que acontece aos 50'' da gravação. Essa música que tem a duração de aproximadamente seis minutos se vale da voz humana apenas em sua introdução, que encerra no primeiro minuto da obra. Nesse caso, a voz humana não está fazendo um contracanto ou dobrando a melodia com outro instrumento musical, ela carrega a própria melodia principal na introdução da música. Entretanto, entendemos que o aboio vocalizado não desconfigura a natureza instrumental da música *Aboiando* e tampouco da proposta de um álbum instrumental, que é o *Visões Sertanejas* (Quinteto Itacoatiara).

As músicas *Irmão das Almas I*²⁷¹ e *Irmão das Almas II*²⁷² (Pedro Osmar) são nossos próximos exemplos, sendo que ambas compõem o álbum *Viola Caipira*. Em *Irmão das Almas I* a música se estrutura a três vozes com um canto que muito se assemelha aos dos indígenas e a viola aparece somente a partir dos 40'', diga-se de passagem, bem ao estilo Pedro Osmar de ser violeiro. Nessa obra instrumental a viola assume um papel constitutivo não-protagonista, apesar de sua marcante presença. Em *Irmão das Almas II* duas vozes humanas criam a textura musical, sendo uma mais grave bem abafada, e a segunda voz mais aguda, ambas realizando uma espécie de canto ou oração árabe, passando por nuances melismáticas. Nessa obra instrumental a viola também assume um papel constitutivo não-protagonista, desta vez quase que em um plano de fundo. Cabe comentar que nas duas músicas citadas nesse parágrafo a viola de Pedro Osmar não executa uma melodia específica ou tem a função de fazer uma base harmônica para a melodia contida nas vozes humanas.

Nosso quinto exemplo trata-se da música *Acho que vem alguma coisa por aí* (Jaguaribe Carne)²⁷³, obra instrumental constante no LP *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993). A viola de Pedro Osmar entra e sai de cena algumas vezes durante a música, mas quando aparece se torna a protagonista. É possível ouvir diversas vozes na composição desta obra musical, principalmente um canto lírico que vez ou outra a atravessa. Gritos e grunhidos também são emitidos por vozes humanas na composição da textura musical, que se somam a palmeados, instrumentos percussivos e outras fontes sonoras.

Analisando a obra musical de Hugo Linns percebemos que em seus dois primeiros álbuns (*Fita Branca* e *Vermelhas Nuvens*) o violeiro não utilizou da voz humana na

²⁷¹ *Irmão das Almas I* (Pedro Osmar) – Faixa do álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (01'30''). Publicado por Pedro Osmar Topic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BhiOcCld3M> Acesso em: 14 jun. 2022.

²⁷² *Irmão das Almas II* (Pedro Osmar) – Faixa do álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (02'02''). Publicado por Pedro Osmar Topic. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5CR5_EUeGXU Acesso em: 14 jun. 2022.

²⁷³ *Acho que vem alguma coisa por aí* (Jaguaribe Carne) – Faixa nº 10 do LP *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993). Trecho (início: 33'20'' e término: 38'30''). 01 áudio (47'43''). Publicado por Ôko do Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGqHcFaXJbY> Acesso em: 14 jun. 2022.

composição de suas obras. Já no terceiro disco (*A solidão do sol em cinzas do ar*) foi possível notar que na música *Rêveur*²⁷⁴ o violeiro utiliza o próprio captador de sua viola dinâmica para inserir na textura musical um sussurro vocalizado. Na verdade, só percebemos que se tratava da voz do violeiro através do vídeo, sendo que precisamente ao 01'30'' as imagens foram direcionadas para o ato de cantar no captador da viola dinâmica.

No quarto disco de Hugo Linns (*Azul*)²⁷⁵ percebemos a utilização da voz humana como elemento percussivo. Na faixa nº 04 *Paula e Bebeto* (Milton Nascimento) é nítido o que estamos afirmando e logo no início da música o violeiro faz um ostinato rítmico com sons emitidos pela boca. Nessa obra instrumental, a viola é quem carrega a melodia principal e a voz passa quase que despercebida, uma vez que está disfarçada de instrumento de percussão. Na faixa nº 08 do mesmo álbum, *Vaca Profana* (Caetano Veloso), também há uma percussão vocal que pode ser notada logo nos primeiros segundos da música e no trecho (início: 01'37'' e término: 02'15''). Na faixa nº 09 *Um girassol da cor de teus cabelos* (Lô Borges) a voz é inserida de forma semelhante à da faixa nº 04, ou seja, com uma intenção diretamente percussiva. Nesse mesmo sentido encontramos outras duas faixas no mesmo álbum (*Azul*): - faixa nº 05 *Lamento Sertanejo* (Gilberto Gil e Dominguinhos) e faixa nº 07 *O velho e a flor* (Luiz Enrique Bacalov, Vinícius de Moraes e Antônio Pecci Filho). Ainda na obra instrumental de Hugo Linns encontramos em seu quinto álbum *O vento ao longe*²⁷⁶ a faixa nº 12 *Salt*, em que a voz humana aparece após o primeiro minuto de música com uma entonação sussurrada, ofuscando o texto e o idioma pronunciado.

Os exemplos trazidos anteriormente são contundentes no sentido de interpretarmos que a presença da voz humana, nas músicas instrumentais dos sujeitos que acompanhamos podem ser utilizadas, mas sempre como um elemento constitutivo da textura musical e sem o protagonismo que normalmente as vozes assumem no universo das músicas cantadas. A partir dos exemplos citados foi possível perceber que a voz foi utilizada de diferentes formas, algumas vezes tecendo contracantos, outras vezes dobrando a melodia principal com as violas, e ainda, como elemento percussivo. Gritos e grunhidos também foram formas distintas de se utilizar a voz humana nas obras de cunho instrumental dos violeiros observados.

²⁷⁴ *Rêveur* (Hugo Linns) – Episódio nº 07 da temporada do Solto. 01 vídeo (07'16''). Publicado por Solto Música Livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmkBGbgPkY0> Acesso em: 14 jun. 2022.

²⁷⁵ *Azul* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 site com 07 faixas de áudio. Disponível em: <https://hugolinns.wixsite.com/hugolinns> Acesso em: 15 jul. 2021.

²⁷⁶ *O vento ao longe* (full álbum). Trio formado por Hugo Linns (viola de 10 cordas), Sebastian Notini (percussão) e Olivier Doundouno (violoncelo). 01 Site (Spotify). Disponível em: https://open.spotify.com/album/4d0EzQOYXZdq7D3xfw7Xez?si=R7JVA1uQT_SUnmUVsZnBNQ&nd=1 Acesso em: 15 jul. 2021.

O segundo ponto a ser problematizado acerca da concepção de música instrumental trata-se da presença ou não da letra na música. Cirino (2005) comenta que “o fato de a música ter uma letra e ser cantada não é necessariamente um fator que a exclui do universo instrumental, isso porque a música instrumental pode ser baseada na estrutura da canção e pode ter sido composta em referência a ela” (CIRINO, 2005, p. 57). Nesse sentido, vale mencionar o álbum *Azul*²⁷⁷ do violonista Hugo Linns, uma vez que todo o disco foi baseado em canções consagradas da MPB: 1-*Oração ao tempo* (Caetano Veloso); 2-*Esotérico* (Gilberto Gil); 3-*Jornal da Morte* (Roberto Silva); 4-*Paula e Bebeto* (Milton Nascimento); 5-*Forró no escuro* (Luiz Gonzaga); 6-*Vaca profana* (Caetano Veloso); 7-*Um girassol da cor de teus cabelos* (Lô Borges); 8-*Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos); 9-*Lamento Sertanejo* (Gilberto Gil e Dominginhos); e 10-*O velho e a flor* (Luis Enrique Bacalov, Vinícius de Moraes e Antônio Pecci Filho).

Na música *Rêveur*²⁷⁸ (Hugo Linns), faixa de seu terceiro álbum – *A solidão do sol em cinzas do ar* – há um trecho em que o violonista dispara um *sampler* com uma voz masculina em espanhol. A intervenção textual na música instrumental acontece especificamente aos 05’30’’ do videoclipe e segue até o término da música (07’16’’). Trata-se de uma voz falada, uma narrativa e não um canto, sendo que a musicalidade da fala está no contexto da textura musical criada anteriormente, ou seja, os 05’30’’ anteriores à entrada da letra. Percebemos neste exemplo que a letra é elemento complementar da música e que a sua presença não desqualifica a natureza instrumental da obra.

A primeira faixa do DVD *Tudo tem viola* (Cristiano Oliveira) trata-se de um diálogo entre o instrumental de viola e uma poesia de Acilino Madeira, que foi interpretada por Maurício Soares. Um trecho da obra que foi intitulada *Viola*²⁷⁹ está publicado no *youtube*. Percebemos, nesse caso, que não há uma relação harmônica direta entre o que está sendo executado na viola e o recitativo poético. Certamente, há uma melodia implícita nos versos recitados pelo intérprete, todavia, a junção das partes não se dá por meio de uma relação harmônico-melódica. É possível perceber intenções dialógicas entre o texto falado e o instrumental de viola, como, por exemplo, no trecho em que o intérprete diz: - “grandeza do baião, fez em Gonzaga nascer a primazia, Asa Branca, Ave Nossa, Ave Maria!”. Neste

²⁷⁷ *Azul* (Hugo Linns) – álbum completo. 01 site com 07 faixas de áudio. Disponível em: <https://hugolinns.wixsite.com/hugolinns> Acesso em: 15 jul. 2021.

²⁷⁸ *Rêveur* (Hugo Linns) – Episódio nº 07 da temporada do Solto. 01 vídeo (07’16’’). Publicado por Solto Música Livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmkBGBgPkY0> Acesso em: 14 jun. 2022.

²⁷⁹ *Viola* (Acilino Madeira) por Maurício Soares – *Tudo tem viola* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (44’’). Publicado por Cristiano Oliveira Viola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jr6wqn304g0> Acesso em: 15 jun. 2022.

momento o violeiro Cristiano Oliveira faz a citação melódica da conhecida canção do Gonzagão, *Asa Branca*, o que acontece especificamente aos 15'' do videoclipe. Penso e percebo que esse exemplo nos auxilia a dilatar a concepção de música instrumental de violas. Nesse sentido, concordamos com Cirino (2005) ao afirmar que o fato de a música ter uma letra não é necessariamente um fator que a exclui do universo instrumental.

Fato é que após analisarmos todas as obras musicais dos cinco violeiros-sujeitos da pesquisa continuamos a nos perguntar: - o que define a música instrumental com e para violas nordestinas? Se é possível utilizar a voz humana, se é permitido usar de letras, quais são os limites que separam o joio do trigo? Que música é essa que está do outro lado da fronteira da música instrumental? Conforme já foi problematizado no item 2.8 da *etapa exploratória*, no senso comum pensamos que de um lado está a música instrumental, e do outro lado, está a canção. Porém, vimos que não há um consenso no que toca à concepção de canção, nem tampouco quanto à noção de música instrumental. Nesse sentido, cito novamente os dizeres do violeiro Ivan Vilela ao afirmar que

trata-se normalmente por canção uma estrutura musical que tenha letra e melodia, sendo essas inseparáveis na concepção deste conceito. Desta maneira, seria difícil pensarmos em uma canção instrumental. Assim, diversas músicas instrumentais, verdadeiras canções, surgidas no Brasil, não se enquadrariam nesse conceito de canção. [...] Voltando à canção, não seria mais razoável pensarmos nela como uma estrutura musical que resiste à expansão? Seja ela cantada ou instrumental? (VILELA, 2014, p.9-10).

Vasculhando as obras instrumentais dos cinco violeiros observados encontramos a faixa nº02 do álbum *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara, que foi intitulada *Canção*²⁸⁰ (02'53''). Sim, uma canção instrumental. No encarte do Cd consta a seguinte descrição sobre essa obra instrumental:

Peça de Hélio Oliveira Sena, composta de duas partes. A primeira, *Canção*, de cunho lento (larghetto), é praticamente uma toada. Logo de início a viola introduz o tema da canção *Um adeus por despedida*, do cantador João Batista da Silva, que serve de material básico para a construção desse movimento (Encarte do CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara).

Não intencionamos por um ponto final nessas discussões sobre música instrumental, canções e palavras, pelo contrário, estamos buscando fomentar a problematização. Cabe frisar que nessa parte do texto estamos buscando compreender a música instrumental com e para violas nordestinas de dez cordas a partir da análise das obras dos cinco violeiros observados.

²⁸⁰ *Canção* (Hélio de Oliveira Sena) – álbum *Visões Sertanejas*: 1º Movimento – 01 áudio (02'57''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/wNTiq5gHypI> Acesso em: 30 maio 2022.

Não se trata de uma discussão mais ampla que envolveria todo o universo da música instrumental. Na maioria das músicas analisadas foi muito simples perceber que se trata de uma obra instrumental, principalmente naquelas em que a composição foi pensada para viola solo, sem a presença da voz humana e sem letras. Entretanto, existem situações limítrofes que põem em xeque a ideia de uma noção óbvia acerca do que seria essa música instrumental de viola, como por exemplo, o diálogo entre a poesia de Acilino Madeira e o instrumental de viola constante na faixa nº01 (*Viola*) do DVD *Tudo tem viola* de Cristiano Oliveira, citado anteriormente.

Para além de perspectivas musicológicas sobre as diferenças entre a música instrumental de viola e a música “cantada”, foi possível perceber que também há distinções no tratamento dado a elas, especificamente no que tange às dificuldades encontradas pelos violeiros para a inserção de seus trabalhos instrumentais no mercado de trabalho. Em entrevista cedida a Carlos Gomes o violeiro Hugo Linns aborda essa questão:

Depois, ainda tem uma outra questão na diferença da música cantada e a instrumental, que gera diferenças enormes de cachês, que eu não entendo também o porquê, se tem o mesmo número de pessoas, envolve o mesmo trabalho; e os cachês, às vezes, são 1/3 do que uma pessoa que tem o trabalho cantado. Não sei se a minha geração vai conseguir mudar isso, mas a galera, devagarzinho, vai aumentando a visibilidade da música instrumental. Talvez, um dia, mude essa visão. O engraçado é que a música dita instrumental está na vida de todo mundo o tempo todo (CRÍTICOS, 2015).

Na entrevista do *Circuito Instrumental Aurora* (1ª Edição) em 2018, Hugo Linns após afirmar a importância da existência de festivais e circuitos como o Aurora, para a criação de uma rede que ultrapasse os muros de Recife/PE, comenta novamente sobre a disparidade de trabalhos no universo da música cantada e da seara instrumental.

O Aurora é fundamental. Eu acho que tem que servir de exemplo pra que isso se multiplique. Mas é importante que tenha, que ele possa se expandir e que tenha mais, o Aurora continue, se expanda além de Recife e que apareçam outros. Para que apareça uma rede, para que a música instrumental tenha tanta abrangência quanto a música cantada. Porque é um nicho muito pequeno assim, eu vejo em Recife. Eu toco com muita gente que tem trabalhos de voz, eu toco muito mais acompanhando artistas do que com o trabalho de música instrumental (AURORA, 2018).

Conversei com Hugo Linns durante a *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas* sobre como ele percebia a receptividade das abstrações sonoras por parte dos ouvintes, tendo em vista que os sentidos sugeridos pelos sons, a princípio, são menos diretos do que os das palavras. Segue a transcrição da fala do violeiro sobre a temática proposta para o diálogo:

Eu acho que a música instrumental ela abre a possibilidade das pessoas que gostam de sons, que gostam de música, de ouvir esse conjunto sonoro de ondas de forma subjetiva. Infelizmente a gente está vivendo uma época onde a subjetividade está muito rasa. E consequentemente isso afeta todos os níveis da música. A gente vê que a qualidade musical do Brasil caiu muito neh. E se caiu de letra, a gente é uma camada instrumental, que é uma camada muito pequena dentro desse bolo que é a música dentro do Brasil. E as pessoas que querem ouvir música instrumental, ouvir de verdade, eu acho que é uma parcela mínima e elas vão procurar a subjetividade dentro da música. (BATE-PAPO, 2020c).

O violeiro Adelmo Arcoverde comunga das afirmações tecidas por Hugo Linns na citação anterior e, durante nossas entrevistas, afirmou que de suas experiências musicais pôde perceber que são pouquíssimas as pessoas que se interessavam por suas músicas instrumentais de viola. Inclusive, me confessou o mestre Adelmo, que em Nazaré da Mata/PE, cidade onde reside com sua família, a maioria das pessoas não sabe que ele é um violeiro conhecido em outros cantos do país ou que sequer é violeiro. Adelmo relatou também uma de suas experiências com seu trabalho instrumental de viola:

Adelmo: Uma vez me pediram pra ir tocar em uma escola

P: Incompreensão da galera?

Adelmo: Rapaz, olha! As mães, tudo com menino pequeno... Entendesse?

P: Não fazia sentido?

Adelmo: Não fazia sentido. Eu via que elas não estavam entendendo nada do que tava rolando ali

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019).

A partir desse relato o violeiro comentou sobre a importância do ambiente para a realização de uma apresentação de música instrumental de viola. Certa vez ele me disse: - “Você imagina um ambiente, um teatro, as pessoas sentadas nas cadeiras para ouvir o seu trabalho” (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019). Adelmo contou também sobre um amigo instrumentista que havia enviado um vídeo para ele, cujo contexto era uma apresentação de música instrumental em um Shopping em Recife/PE. Segue seus comentários sobre o assunto:

Adelmo: Olha, sinceramente, tem colegas meus aqui, instrumentistas, que ficam tocando música instrumental em barzinho. Eu não vou, sinceramente, num dá. Olha, eu vi um colega meu aqui, ele mandou pra mim um videozinho dele tocando num shopping aqui de Recife

P: Fazendo um instrumental lá

Adelmo: Fazendo um instrumental. Você ouviu mais o povo falando do que os caras tocando. [...] Dá licença! Num dá, isso não é ambiente pra tocar.

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019)

Apesar de não ter conversado com os demais sujeitos da pesquisa sobre essa específica questão, qual seja, a de haver ambientes propícios para a realização de uma apresentação instrumental de violas, a fala de Adelmo Arcoverde é muito pontante por sugerir reflexões sobre o assunto. Penso que podemos estender a ideia de “ambiente” para outros espaços, como, por exemplo, as rádios, programas de TV e festivais de música. Seria esse um elemento que nos auxiliaria a distinguir a música instrumental da música cantada? Talvez as respostas para nossos questionamentos não estejam nas entranhas dos sons, mas em perspectivas não estritamente musicológicas. A diferença dos cachês pagos, que foi comentada pelo violeiro Hugo Linns, seria um segundo elemento?

Conforme afirmamos, nosso interesse maior é o de problematizar e não o de delimitar uma concepção a partir de uma resposta engessada. Todavia, podemos afirmar que as músicas instrumentais de violas nordestinas são plurais e diversas, uma vez que encontramos desde peças solo para viola, viola e orquestra, viola e banda (baixo elétrico, bateria, saxofone, guitarra e percussão), duo de violas, viola em uma formação erudita (fagote, violino, flauta transversal, marimbau e violão), dentre outras possibilidades. No subtópico seguinte traremos mais informações nesse sentido, oportunidade em que a diversidade da música instrumental com e para violas nordestinas será abordada a partir de perspectivas locais e globais, ou seja, das matrizes da cultura popular do Nordeste e das músicas do mundo.

4.2 “A viola chega até você! Você não vai até a viola”: elementos contextuais e as influências musicais

Eu tava no terraço de casa tocando num violão de nylon.

Aí ele chegou, era um carteiro. E disse assim:

“eu tenho uma viola, você quer trocar no seu violão?”

Eu falei: traga amanhã pra eu ver?

Pronto, aí quando foi no outro dia

ele chegou com uma viola dinâmica.

(Adelmo Arcoverde)

A história do carteiro (epígrafe) foi contada pelo violeiro, Adelmo Arcoverde, logo em nosso primeiro encontro no Conservatório Pernambucano de Música em Recife/PE no segundo semestre de 2018. Assim como fiz com os demais sujeitos no primeiro encontro, procurei não gravar ou filmar a conversa com o objetivo de criar um tipo de relação mais pessoal entre entrevistador e entrevistados. Um dos assuntos que abordei com todos eles foi como começaram a tocar viola e como foi que adquiriram seus primeiros instrumentos

musicais. Surpreendentemente, me deparei com narrativas semelhantes, em que pese suas especificidades, no sentido de que a viola é que apareceu na vida dos violeiros.

No caso de Adelmo Arcoverde pude ouvi-lo contar sobre a história do carteiro em outras ocasiões, como por exemplo, no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, oportunidade em que o violeiro dividiu a mesa de diálogos com os etnomusicólogos Carlos Sandroni e Leonardo Rugero, vindo a tecer alguns comentários sobre como adquiriu sua primeira viola, o que foi narrado com um tom de mistério sobre a história do carteiro que lhe pediu para trocar de instrumento musical.

Com o violeiro Hugo Linns os meios foram diferentes, mas foi a viola que chegou até ele também. Em entrevista cedida ao programa *Ponto de Entrevista* da TVJC em outubro de 2018, Hugo comenta que sua história com a viola coincide com uma antiga lenda sobre o assunto.

Existe uma lenda da viola neh, que a viola chega até você, você não vai até a viola. E aconteceu comigo. Isso é uma lenda que vem de muito tempo, lá de trás. Uma das lendas, porque a viola é cheia de lendas. A viola chegou até mim através do professor Bozó. Eu era estudante do Conservatório Pernambucano de música e tocava no grupo de choro com dezoito anos (TVJC, 2018 – *grifo nosso*).

No mundo imaginário das violas há quem diga que para se aprender a tocar viola é necessário fazer um pacto com o diabo. Diversos contos e causos dão inclusive as dicas do que fazer para se tornar um exímio violeiro, como, passar o rabo de uma cobra coral entre os dedos, colocar um chocalho de cascavel dentro da viola, tomar cachaça no túmulo de um violeiro recém falecido, dentre outras crenças. Vilela (2015) comenta que “o diabo é tido como um grande violeiro. Dizem que o aspirante a violeiro pode aprender a tocar, em pouquíssimo tempo, com a ajuda do tinioso. Para tal é necessário que se realize uma simpatia...” (VILELA, 2015, p.54). Taubkin (2008) aborda essas crenças no entorno das violas, oportunidade em que o violeiro Adelmo Arcoverde se posiciona da seguinte maneira:

O diabo é um incompetente, o diabo não sabe de nada. Quem dá o talento pra gente fazer as coisas é o criador, rapaz. É Deus. O diabo é tão incompetente que foi derrubado pra cá. Se ele fosse competente, tinha ficado junto de Deus. Então, esse negócio de dizer que o violeiro fez pacto não existe. Violeiro precisa assumir que quem deu esse talento foi Deus. Eu não fiz pacto com ninguém, não. Eu apenas boto pra fora um talento que Deus me deu, que é o de tocar um instrumento. E sei que no dia que eu morrer esse talento vai voltar pra ele, porque não é meu. Se fosse meu, ia viver pra sempre aqui. Não é verdade? Se o talento fosse meu, eu diria, o talento é meu, não devolvo mais, não. Não, o talento é dele, ele que dá o talento pra gente. Daí vem o camarada dizer que fez pacto com o capeta. Eu não quero conversa com o capeta. Ele que faça. Pode fazer parte com o capeta que for que eu toco mais do que ele, porque o meu pacto é com o criador, sabe? Pra que colocar esse negócio de cascavel na viola? Aquilo vai ajudar em quê? Que superstição boba! Não precisa disso. A pessoa que coloca cascavel na viola é a mesma coisa do cara que fuma um

baseado e pensa que vai tocar melhor. O talento tá nele. Não precisa disso. É a mesma coisa, colocar esse negócio de cascavel, ou pendurar uma fitinha de senhor não sei do quê. Isso não dá talento pra ninguém. Talento já está dentro da pessoa, ela já nasce com ele (TAUBKIN, 2008, p.143).

Durante a entrevista que fiz na residência de Hugo Linns, no bairro da Torre em Recife/PE, conversamos sobre a chegada da viola na sua vida e de que forma teria acontecido. Na ocasião, o violeiro deu maiores detalhes sobre o acontecido, sendo que a história desvelou o nome de um músico já falecido que chegou a tocar viola na *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco* juntamente com Adelmo Arcoverde, o violeiro e contrabaixista Tony Fuscão.

P: Até então a viola não tinha chegado não?

Hugo: Não, não. A viola não tinha chegado não, eu tava tocando violão. Isso eu tava com 18 anos. Quando eu tinha 18 anos um professor do Conservatório, porque eu tocava num grupo de choro, ele disse assim: vou colocar uma viola no grupo de choro. Aí a gente do grupo neh, beleza, vai entrar um músico, vai entrar um violeiro. Aí quando foi no outro ensaio ele chegou com a viola na mão e virou pra mim e deu na minha mão. Aí, eu disse: professor mas eu num toco viola não.

P: Quem é esse professor?

Hugo: É Bozó.

P: Ah, conheci o professor Bozó. Tocando o sete cordas

Hugo: Bozó é outro culpado deu tocar viola. Aí ele entregou pra mim, ele é o dono da viola neh, que é falecido também, que se chamava Tony Fuscão, esse cara era professor de contrabaixo, mas que tocava viola e que tocou viola na Orquestra de Cordas Dedilhadas dos anos 1980. Então, aí ele trocou a viola pelo baixo. Foi mais ou menos... a minha história não é como a dele porque eu não abandonei a viola, mas o meu instrumento também é o baixo. Então eu fiquei com essa viola dele três anos e ele não pediu de volta, ficou comigo. Aí que eu comecei a ter um interesse pela viola e eu já conhecia a viola pelos cantadores neh, que vivem aí fazendo cantorias pelos locais. (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, maio de 2019).

A história da viola com o violeiro Salvador di Alcântara já foi contada no terceiro capítulo, porém, vou lembrá-la aqui para compor o mosaico. Na constituição do *Quinteto Itacoatiara* foi Pedro Osmar o primeiro músico a ocupar a cadeira de violeiro no quinteto, porém, durante um ensaio na presença de Ariano Suassuna ele foi questionado por estar usando uma palheta, o que acarretou em sua saída do grupo, e por via de consequência, a viola teve que ser assumida por outra pessoa, no caso, o Alcântara.

Salvador: Porque a gente fez uma apresentação curta, uma música ou duas, para Ariano Suassuna. Aí Ariano vendo Pedro tocar não gostou. Por que ele não gostou de Pedro? Porque primeiro ele não lia, ele não acredita em música e não lê. E segundo ele foi porque Pedro só tocava de palheta. Músico de instrumento como violão e coisa tem que dedilhar.

P: Isso na cabeça conservadora de Ariano Suassuna?

Salvador: Não, é porque antigamente... eu acho que instrumento, eu não sei. Eu não tenho conhecimento. Eu sei que palheta... e ele saiu. Aí eu... me obrigaram, me

pediram, porque não tinha, eu era o melhor violonista, digamos assim, então deve ser um bom violeiro. Então me fizeram... eu nem queria, eu migrei para a viola. (Autoscopia do CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019).

Com Cristiano Oliveira foi uma produtora que estava investindo em sua banda *As Parêa* que fez com que ele adquirisse sua viola. Apesar de ter sido o próprio violeiro que escolheu sua viola em uma loja de instrumentos musicais foi por meio de terceiros que se deu o encontro. Em uma de nossas entrevistas ele comentou que, na época, ele nem tinha o dinheiro para comprar a viola, nesse sentido percebemos que também se trata de um caso em que a viola é que chegou até o violeiro.

Veio uma produtora pra cá, ela morava em Amsterdã, mas é brasileira. Ela veio para o nordeste e escolheu João Pessoa/PB, ela queria produzir algumas coisas. E aí ela produziu a nossa banda e me perguntou qual era o instrumento que eu gostaria de adquirir na banda. E eu ainda não tinha tido o acesso à viola. Ela pediu pra eu comprar um instrumento e ainda é essa viola aqui, que já está comigo a vinte um anos (JAMPA, 2020).

Salvo engano, a história de Pedro Osmar com a viola também já foi contada, mas vale aqui recordá-la. Em uma de nossas entrevistas no *Espaço Cultural José Lins do Rêgo* em João Pessoa/PB o violeiro relatou como foi que adquiriu sua primeira viola. Segundo ele, na época da aquisição ele estava fazendo aulas de violão com Vital Farias e sentiu a necessidade de comprar um violão para poder estudar em casa. Ao entrar em uma loja de instrumentos musicais na capital paraibana se deparou com a situação de que ali não havia violões à venda, mas por coincidência, havia uma violinha pendurada na parede. Recordo-me que Pedro Osmar me disse que pagou por ela a quantia de “cem conto”.

Fato é que cada viola, à sua maneira, deu seu jeito de adentrar na vida musical de nossos sujeitos pesquisados. Entretanto, me pergunto: - seria esse, para além de uma mera lenda, um pressuposto para ser violeiro no Nordeste? Teço tal questionamento com o intuito de levantar uma pergunta sobre o que é ser violeiro no Nordeste. Bastaria tocar viola? A princípio parece-me que não, até mesmo porque na história do ensaio na presença de Ariano Suassuna a utilização de uma palheta foi crucial para por em xeque o “como” se deve tocar uma viola nordestina.

Outro caso que sustenta essa dúvida está relacionado com o violeiro Renato Bandeira, com quem tive contato durante o trabalho de campo e que já apresentamos no capítulo 3. Na única entrevista que fiz com esse violeiro em Recife/PE (2019) ele me fez a seguinte afirmação: - “Não sou um violeiro, sou um guitarrista tocando viola”. Apesar do tom de brincadeira percebi que naquela fala havia uma gama de sentidos imbutidos e que conduziam

à ideia de que para ser violeiro no Nordeste não bastaria tocar uma viola de dez cordas. Nessa mesma direção, o mestre Adelmo Arcoverde, também se posicionou.

Olha, os artistas que eu me conectei mais na minha formação instrumental durante esses anos, na parte da viola eu tinha o Quarteto Novo, que tinha o Heraldo do Monte tocando viola. E parece que ele conseguiu gravar só dois discos. E tinha o trabalho do Quinteto Armorial, que era um trabalho que achava muito bom, muito bonito aquele trabalho do Quinteto Armorial. Só que o Antônio Madureira que tocava viola de 10 cordas no Quinteto Armorial ele tocava viola por uma questão de formação do grupo, mas o Antônio Madureira nunca teve uma identificação com a viola, tanto é que ele é conhecido como violonista na área instrumental brasileira, ele não é conhecido como violeiro. O Heraldo do Monte também ele tocou viola com o Hermeto no Quarteto Novo, mas o Heraldo do Monte é mais conhecido como guitarrista de jazz, não é conhecido como violeiro. É disso que estou falando, da identificação com o instrumento (TRINTA, 2021).

Certamente esse é um assunto que merece ser pesquisado, contudo, por ora ficaremos por aqui, com a dúvida sobre quais seriam os requisitos para ser considerado um violeiro no Nordeste. Minhas reflexões me levam a crer que a questão passa por distintos processos, um de ordem interna em que o músico é que se considera violeiro, e o outro, de ordem externa, no sentido de que o meio artístico que o envolve é que o perceberia como tal. E para aquecer ainda mais o questionamento há que se levar em conta o “como” tocar o instrumento, sendo que sobre esse aspecto percebo as tensões existentes entre um movimento mais conservador que objetiva estabelecer paradigmas estáticos sobre a prática musical, e do outro lado, procura por novos caminhos, linguagens e texturas musicais, em uma busca por transformações culturais.

Com o intuito de complementar tais reflexões acrescento um questionamento feito por Adelmo Arcoverde. O violeiro levantou um curioso questionamento sobre uma temática cara às pesquisas em Música, qual seja, o *dom*. Em sua fala ele problematizou se o “dom” é transmitido somente pela via cultural, “osmose” segundo ele mesmo, ou se também haveria alguma carga genética nessa transmissão, uma vez que ele vinha de uma família com muitos músicos, desde seus bisavós que foram um casal de repentistas. Segue o trecho de sua fala, que se deu a partir de uma história sobre um encontro que ele teve com um repentista na praia de Tambaú:

Adelmo: Tem minha bisavó cara. Ela cantava com o marido na feira pegando um trocado, velho! Aí aquele violeirozinho véio que disse assim: eram muito conhecido Senhor e ela cantava mais do que ele, ela fazia versos melhor do que ele!

P: Improvisava pra caramba

Adelmo: É, conhecida! Quer dizer, os violeiros... aquele velhinho, pode ser que aquele velho, de repente, foi um anjo que apareceu ali, que materializou pra me dizer, neh! Mas acredito que não porque ele é conhecido lá na praia

P: Ele é conhecido na praia, mas esse conhecimento foi pra ele, pra ele passar ali naquela hora e te falar

Adelmo: Foi, alguém falou pra ele. Aí eu disse assim, então... vê só, será que o dom... Que a gente chama o dom neh? O dom de tocar viola, eu sei que foi por osmose porque eu ouvia no rádio

P: Com a sua avó, neh

Adelmo: Mas também não vem no gene não cara?

P: Aí é uma dúvida enorme neh?

Adelmo: Num é? Porque a geração... Porque veio meus bisavós, meu avô, o filho deles neh... era sanfoneiro, tocava oito baixos. Do meu avô veio minha mãe, que gostava de tocar piano e violão.

(Entrevista realizada no Conservatório, Recife/PE, 2018 – *grifo nosso*)

É possível extrair da fala de Adelmo que a transmissão de saberes no entorno das violas se dá pelo contato com a cultura local, no caso as cantorias que ele ouvia no rádio com sua avó e cujo processo ele denomina de “osmose”. Porém, ao acrescentar o questionamento acerca da transmissão genética (vide *grifo nosso* na citação anterior), tendo em vista a vida musical de seus antepassados, ele fragiliza a afirmação de que a transmissão de saberes se dá pela via cultural. Ou ele estaria querendo dizer que está no somatório dos dois fatores a explicação sobre o dom de ser violeiro? Para intensificar ainda mais a discussão, o próprio Adelmo Arcoverde afirma que esse dom seria obra do Criador.

Adelmo: Eu acho que isso é coisa do Criador, cara! Porque veja bem, sabe na questão espiritual tem o carisma, sabe? O carisma é um dom que Deus derrama na vida da gente. Quando ele quer. Agora, você entender porque Deus quis derramar aquele carisma...

P: Aí é mais do que fé

Adelmo: Aí meu amigo, você não vai entender nunca não

P: Tá em outro nível de...

Adelmo: Não consegue, ele às vezes quer derramar um carisma em você e você... ele derrama aquele dom em você, abre aquela oportunidade e pá, pá, pá. E você um dia faz assim, mas rapaz, o que foi que eu fiz? Eu não fiz nada, ele quis. Aí é o que aconteceu comigo, entendesse?

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019).

Já para o violeiro Pedro Osmar, presumo que esse olhar sobre o dom divino que é derramado por Deus na vida do violeiro não faz sentido, uma vez que ele declaradamente não crê em deuses e demônios. O violeiro recorre a perspectivas mais políticas para fundamentar suas atividades artísticas. Lembro-me sempre de uma de suas falas marcantes: - “não importa como soa, mas o quê soa”. No documentário – *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural*²⁸¹ – que foi produzido pela Gasolina Filmes (2013), Pedro Osmar, fala abertamente sobre o assunto:

²⁸¹ *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural* (Documentário). 1 vídeo (29'). Publicado e produzido por Gasolina Filmes, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow&t=117s> Acesso em: 16 jun. 2022.

Eu não creio em Deus, eu não creio em Jesus Cristo, eu não creio em demônio, eu não creio em Satã, sabe? Eu não creio em político, eu não creio em Jorge Bush, eu não creio em Tony Blair, num creio em ninguém cara. Eu creio em mim, creio no meu trabalho, na minha galera, sabe qual é? Que é aquele pessoal que acredita que pela poesia, pela ação cultural educativa possa chegar a algum lugar e isso é uma verdade. A gente tem isso como um princípio e até hoje a gente acredita piamente que escolheu o melhor caminho. O melhor caminho pra nossa vida e pra nossa arte (JAGUARIBE CARNE, 2013).

Diante do que foi dito nos últimos parágrafos acerca dos diferentes olhares dos sujeitos da pesquisa, penso que fugiria de nosso escopo científico qualquer tentativa de construir análises sobre as perspectivas genéticas ou divinas, apesar de entender que carecemos de investigações científicas nestas áreas. Contudo, a transmissão de saberes por “osmose” foi passível de ser percebida durante a construção dos dados. Conforme já foi afirmado em outras partes do texto, trabalhamos com a hipótese de que as músicas instrumentais com e para violas nordestinas de dez cordas guardam traços das tradições que envolvem seus contextos culturais. No processo de escuta das músicas dos cinco violeiros fomos identificando elementos sonoros que nos permitiram confirmar nossa hipótese.

Os próprios títulos dados às obras instrumentais muitas vezes nos deram pistas no sentido de construir nossos argumentos, como por exemplo, em *Frevo pro saci dançar* (Cristiano Oliveira), *Maracatu Colibri* (Pedro Osmar), *Aboiando* (Salvador di Alcântara), *Virgulino* (Adelmo Arcoverde) e *Baião do Engenho Gurijó* (Hugo Linns). Foi possível perceber ainda que a “osmose” não se dá somente sob uma perspectiva local, mas também, global. Conseguimos por meio das entrevistas e autoscopias feitas com os sujeitos mapear suas principais influências das músicas do mundo e como elas estão entranhadas em suas composições.

A seguir trazemos nossas análises que foram organizadas em dois subtópicos, sendo o primeiro (item 4.2.1) focado nas manifestações culturais do Nordeste e que foram percebidas nas obras instrumentais dos cinco violeiros, e o segundo subtópico (item 4.2.2), com uma abordagem mais global, no sentido das influências que os violeiros tiveram das músicas do mundo.

4.2.1 “Tudo do Nordeste vem do coco”?

*Amante, em particular, dos seus constitutivos:
do baião, do xote, do xaxado, do samba, da bossa,
do choro, do frevo e do Maracatu...*
(ALCÂNTARA, 2008).

Iniciamos essa parte do texto dialogando com as ideias do violeiro Salvador di Alcântara, que defende a ideia de que tudo do Nordeste vem do coco. Na autoscopia realizada sobre seu álbum de canções *Ser(tão) Saudade*, o violeiro abordou algumas de suas influências musicais, inclusive afirmou que consegue percebê-las em seu próprio trabalho. Dentre as influências musicais citadas por ele, citou o *Quinteto Armorial* e a *Banda de Pau e Corda*, que estão ligados ao movimento armorial pernambucano. Movimento que teve atuação em diferentes vertentes artísticas, como, nas artes plásticas e nas artes cênicas, e que na música

ficou a encargo de Ariano Suassuna com Antônio José Madureira. Ele mesclou essa coisa moura com a coisa do Nordeste. Tem até um cara lá que escreveu “O nordestino” mostrando que o movimento armorial, a música nordestina vem do árabe. Eu tenho até aqui um dos exemplares e posso lhe dar um. É um músico da orquestra que escreveu isso, dizendo que nossa música vem de lá, pela afinação, por isso e por aquilo neh. Então ele quis juntar o mouro com o árabe, com o nordestino, que é o baião, o xote... Que vem tudo na minha concepção parca, na minha parca ignorância, vem do coco. Tudo do Nordeste vem do coco. Do coco, entendeu? Tudo vem do coco, porque foi o primeiro, como é que eu digo... motivação, o primeiro acontecimento, o primeiro movimento sócio-musical.

(Autoscopia do CD *Ser(tão) Saudade* de Salvador di Alcântara – *grifo nosso*)

O livro “o nordestino” mencionado na citação anterior se trata da obra de Luis Soler intitulada – *As raízes árabes, a tradição poético-musical do sertão nordestino*. Percebo Salvador di Alcântara como um artista engajado com a tradição musical nordestina, uma vez que trabalha para a manutenção e preservação do que já foi consolidado na cultura musical do Nordeste, o que pode ser percebido também em suas canções (xotes, baiões e quadrilhas), nos aboios de vaqueiro que tanto remetem ao melisma do canto árabe e que está presente, por exemplo, na faixa nº 12 do CD *Visões Sertanejas*, a música *Aboiando*²⁸².

Na última faixa do DVD *Tudo tem viola* (Crisitiano Oliveira) a música *Aboio de viola (toada final)* é interpretada por Maurício Soares, e ainda, conta com a participação de Marcelo Macêdo na guitarra, Beto Preah na bateria e Chico Limeira no contrabaixo elétrico. O clipe oficial de *Aboio de viola (toada final)*²⁸³ foi publicado no *Youtube* em janeiro de 2022. A música está estruturada no diálogo entre uma seção instrumental e outra recitativa, que se intercalam. Na seção instrumental a banda inicia com uma convenção para a entrada de uma levada bem acelerada e dançante, enquanto na seção recitativa apenas os versos do intérprete é que conversam com a viola de Cristiano Oliveira.

²⁸² *Aboiando* (Salvador di Alcântara). 01 áudio (05'58''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/ZWubmuH71Ec> Acesso em: 30 maio 2022.

²⁸³ *Aboio de viola* (clipe oficial: Cristiano Oliveira) – Poema incidental de Lúcio Lins. 01 vídeo (03'07''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyAydwtGjK4> Acesso em: 16 jun. 2022.

Cristiano Oliveira relatou durante nossas entrevistas que iniciou no Cavalo Marinho tocando violão, que foi com o tempo e amadurecimento que teve noção da grandiosidade daquela manifestação popular. Comentou ainda que quando se tornou um profissional da música é que se aproximou totalmente de mestre Gasosa, que era seu vizinho na cidade de Bayeux/PB. Segue um trecho do violeiro comentando sobre essa manifestação popular, oportunidade que afirma tratar-se de um coco:

Cristiano: É uma manifestação folclórica, mas que...

P: Eu falo pra quem tá dentro

Cristiano: É, uma importância enorme de representação. A dança é uma identificação, entendeu? Um grupo, uma comunidade. Uma manifestação neh

P: Com normas de respeito

Cristiano: Isso, de respeito. A brincadeira é tratada de uma forma bem séria, viu. Isso é interessante. Eu acho interessante que a brincadeira é tratada de uma forma bem séria. Aí o Mateus, incrível o Mateus. Uma dança que ele fazia e misturar com a música e o movimento corporal, a teatralidade e a expressão corporal. A interação muito forte, só que a expressão dele é uma coisa incrível, a dança, o domínio da dança. Tem a dança da tesoura que ele fazia [faz a sonoplastia]. E outra coisa, aqui pra eles até aonde a gente estranhou, oxi, “esse cavalo marinho parece mais lapinha”, um amigo meu falando pra mim neh. Um amigo meu contemporâneo lá de Pernambuco. É porque eu disse: você não conheceu o Cavalo Marinho de mestre Gasosa. Na verdade é um coco neh! Porque no Recife em Pernambuco entra lá na coisa do... muito do rural (tagatá, tagatá, ...) neh? A história é outra.

(Entrevista realizada na residência de Cristiano, João Pessoa/PB, novembro de 2019 – *grifo nosso*).

Conforme fala de Cristiano Oliveira na citação anterior (vide *grifo nosso*) a música tocada no Cavalo Marinho de mestre Gasosa é um coco e inferimos que estava se referindo ao maracatu rural quando comentou sobre a capital Recife/PE. Vale refletir sobre essas experiências musicais do violeiro Cristiano Oliveira junto ao Cavalo Marinho, diga-se de passagem, que foram as vivências que alicerçaram suas bases musicais. Retomando as ideias de Adelmo Arcoverde no que se refere à transmissão por “osmose”, percebemos que a absorção de toda a musicalidade do coco, no caso de Cristiano Oliveira, se deu na prática musical de tocar com o Cavalo Marinho de mestre Gasosa. Para além da musicalidade, percebo a influência da dança na performance do violeiro, uma vez que tocamos juntos algumas vezes e o corpo de Cristiano baila com sua música.

No álbum *Farinha Digital* de Pedro Osmar e Loop B (2008) encontramos um exemplo de maracatu dentre as obras instrumentais analisadas. A faixa nº 09 (05'18'') foi intitulada *Maracatu Colibri*²⁸⁴ e apesar de ter recebido uma roupagem completamente renovada até os 03'35'' da música a marcação rítmica que define o maracatu está presente e é realizada nas

²⁸⁴ *Maracatu Colibri* (Pedro Osmar e Loop B) – Álbum *Farinha Digital*. Faixa nº09 (05'18''). 01 site (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/71D0I9K3m8LXggegHXiyZb> Acesso em: 17 jun. 2022.

alfaias. Após um glissando descendente nos teclados entra outra levada que mistura música eletrônica com *rock'n roll*, o teclado busca algumas dissonâncias para compor a textura musical, enquanto a viola de Pedro Osmar firma o passo em um tema melódico cromático criado em intervalos de semitons. Aos poucos a marcação rítmica do maracatu retoma as rédeas da música e segue até o seu término.

As três obras instrumentais que já foram citadas até agora nos possibilitam perceber que a cultura popular do Nordeste está presente nas músicas dos violeiros observados, mas reformuladas de acordo com a temporalidade de cada obra musical. Em *Aboiando* (Salvador di Alcântara) é notória a roupagem utilizada, tanto no que toca à instrumentação e intenções de erudição do arranjo, quanto na perspectiva de estar inserida em um movimento artístico, no caso, o movimento armorial. No *Aboio de Viola* (Cristiano Oliveira) a ideia já é outra, mais contemporânea, com formação de banda típica do rock (guitarra, baixo e bateria), trata-se de um diálogo novo com as matrizes populares nordestinas. O *Maracatu Colibri* (Pedro Osmar) é pura inovação, com hibridismos entre elementos da cultura popular e os futurismos eletrônicos de Loop B. Nesse sentido, entendemos que a tradição encontra seus meios de se manter viva, porém, vai passando por processos dinâmicos de transformação cultural.

Outra vertente musical nordestina que foi possível mapear na obra musical dos violeiros observados foi o frevo. Em que pese as origens históricas do frevo estarem ligadas ao Estado de Pernambuco, também encontramos na obra dos violeiros paraibanos essa influência musical. Cabe comentar que cada violeiro, à sua maneira, faz suas associações com todo o arcabouço musical envolvido em uma manifestação popular tão complexa quanto o frevo. Hugo Linns, por exemplo, faz sua releitura de uma das peças mais icônicas no universo dos frevos, que é a música *Vassourinhas*²⁸⁵ (Matias da Rocha). Nessa releitura não é a rítmica típica do frevo o elemento central de sua adequação, mas a melodia. Na descrição do clipe oficial da música consta o seguinte texto:

Conhecida como o hino do carnaval de Pernambuco, “Vassourinhas” é uma icônica canção de frevo. Hugo Linns traz sua releitura inovadora de “Vassourinhas” um ritmo denso e corrido com texturas sonoras criadas pela sua viola, remetendo a imagem de um futuro nostálgico que mistura baião e frevo. A fala sampleada do maestro Ademir Araújo, “para você dizer que é moderno, para você avançar, você tem que ser antigo”, dá o tom que “Vassourinhas” é a música mais simbólica do álbum *Atemporal* (Descrição constante no videoclipe publicado no *youtube*).

²⁸⁵ *Vassourinhas* (Matias da Rocha) – Arranjo: Hugo Linns (Clipe Oficial). 01 vídeo (05'20''). Publicado por Hugo Linns. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EOtdP7eAWUY> Acesso em: 17 jun. 2022.

O álbum *Atemporal*²⁸⁶ (Hugo Linns) foi lançado em no dia 11 de fevereiro de 2022 no espaço cultural *Paço do Frevo* em Recife/PE. Nesse álbum, além do frevo *Vassourinhas* o violeiro também apresenta seu arranjo instrumental de *Frevo Mulher* (Zé Ramalho). O disco é composto por dez faixas de áudio, todas em referência ao gênero musical frevo: - *Voltei Recife* (04'59''), *Hino da Pitombeira* (04'52''), *Cabelo de Fogo* (05'40''), *Vassourinhas* (04'25''), *Frevo Mulher* (05'08''), *Hino dos batutas de São José* (05'12''), *Hino do Elefante* (05'47''), *Bom Sebastião* (04'52''), *Morrer em Pernambuco* (05'13'') e *Mordendo a língua* (03'40''). Encontramos uma reportagem sobre o lançamento do referido álbum que contém uma fala do violeiro Hugo Linns e que está diretamente relacionada ao que comentamos, anteriormente, sobre as transformações culturais.

Para Hugo, o gênero musical representa o futuro com bases no passado. “Na minha cabeça, acontece uma mistura de possibilidades infinitas de transformação”. *Atemporal* é muito importante porque, para mim, representa um apuro mais técnico, pois é um pouco mais difícil tocar frevo. O álbum traz releituras para viola dinâmica e banda, de músicas muito conhecidas do Carnaval, e ainda apresento uma composição autoral (AGORAPE, 2022).

No álbum *Convertido* do violeiro pernambucano, Adelmo Arcoverde, encontramos dois frevos: - a faixa nº 04 *Pinotado*²⁸⁷ e a faixa nº 11 *Tinindo*²⁸⁸. Nessas duas obras instrumentais é possível perceber o frevo nos moldes da tradição, ou seja, com perspectivas rítmicas, harmônicas, melódicas e de andamento do gênero musical. Talvez a novidade esteja na melodia principal que é executada pela viola nordestina de dez cordas e não por instrumentos de sopro. Vale aqui comentar sobre as dificuldades técnicas de se tocar frevo na viola, conforme mencionado por Hugo Linns na última citação. Em uma das conversas que tive com Adelmo Arcoverde ele fez uma comparação entre se tocar choro e frevo na viola, sendo que concluiu que ambos carecem de habilidades técnicas avançadas, porém, afirmou que o frevo seria o mais difícil deles. No segundo álbum instrumental de Adelmo, o *Mensageiro*, encontramos a música *Recordação de Josias*²⁸⁹ (Josafá Penaforte), que também se trata de um frevo nos moldes “tradicionais”.

²⁸⁶ *Atemporal* (Hugo Linns) – Álbum. 01 site (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/0bsQ7dr3amZZYFCeZqPH0J> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁸⁷ *Pinotado* (Adelmo Arcoverde): faixa nº04. 01 site com 12 faixas de áudio (IMMub), 2013. Disponível em: <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁸⁸ *Tinindo* (Josafá Penaforte, Dafá): faixa nº11. 01 site com 12 faixas de áudio (IMMub), 2013. Disponível em: <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁸⁹ *Recordação de Josias* (Josafá Penaforte) – faixa nº 05 do álbum *Mensageiro* (Adelmo Arcoverde). 01 site (IMMub). Disponível em: <https://immub.org/album/mensageiro> Acesso em: 17 jun. 2022.

Na obra instrumental dos violeiros paraibanos também encontramos o frevo. A faixa nº 06, *Frevo pro saci dançar*, que compõe o DVD *Tudo tem viola* (Cristiano Oliveira) é o nosso primeiro exemplo. O clipe oficial da música *Frevo pro saci dançar*²⁹⁰ foi lançado em dezembro de 2021. O próprio título dado à obra nos remete à cultura popular pela associação e referência ao saci. Nas performances desta música o violeiro costuma pular em cima de uma perna só como se fosse um saci. Apesar da clara intenção da composição, no sentido de se fazer um frevo nos moldes tradicionais, a instrumentação (baixo, guitarra e bateria) pode ser percebida como indícios de transformação do gênero musical e adequação aos tempos atuais.

O segundo exemplo de frevo encontrado na obra dos violeiros paraibanos é a música *Piratas do Jaguaribe*²⁹¹ (Pedro Osmar) que compõe o LP *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993). Essa obra musical foi estudada e analisada na pesquisa de George Glauber – *Jaguaribe Carne: experimentalismo na música paraibana*. No capítulo 4 do livro de Severo (2017), o autor faz uma imersão musicológica e contextual da obra, vindo a trazer, inclusive, uma transcrição da mesma que foi feita por Ilton Nunes e consta como apêndice do livro. Severo (2017) ao descrever suas análises comenta:

Os exemplos acima apresentados evidenciam que *Piratas de Jaguaribe* possui características baseadas no frevo, mas com sua estrutura menos preocupada com elementos canônicos, isto é, as características recorrentes do gênero. Embora na música ocorra uso de algumas informações peculiares ao universo musical do frevo, percebe-se que não há preocupação estilística nos moldes *tradicionais* desta manifestação (SEVERO, 2017, p.210).

Assim como o frevo, o maracatu, o aboio e o coco, o baião é tido como gênero musical genuinamente nordestino, tendo sido percebido nas obras instrumentais dos violeiros observados. O primeiro exemplo de baião que trazemos é a música *Saudade do meu chão*²⁹² (André Arcoverde), que está no álbum *Convertido* do violeiro Adelmo Arcoverde. Nessa música o bumbo da bateria e a levada do baixo elétrico deixam evidentes que se trata de um baião. É possível notar duas faixas de viola que foram gravadas, uma que executa a harmonia em blocos em parte da música e, em outros momentos, ela abre as vozes com a melodia principal. A outra faixa de viola fica por conta da melodia principal.

²⁹⁰ *Frevo pro saci dançar* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (03'04''). Publicado por Cristiano Oliveria Viola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ4WqhYmWbo> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹¹ *Piratas do Jaguaribe* (Pedro Osmar) – faixa nº03 do LP *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993). 01 áudio (47'43''): Faixa nº 03 no trecho de áudio (início: 05'05'' e término: 08'35''). Publicado por Ôko do Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGqHcFaXJbY&t=2450s> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹² *Saudade do meu chão* (André Arcoverde) – faixa nº09 do disco *Convertido* (Adelmo Arcoverde). 01 *site* (IMMuB), 2013. Disponível em: <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 17 jun. 2022.

O segundo exemplo de baião que citamos é a música *Ritmo de Baião*²⁹³, que compõe o LP *Jaguaribe Carne Instrumental*. Os padrões rítmicos do baião também são evidentes nessa música e desde seu início podem ser notados a partir da marcação percussiva. No que toca à melodia e harmonias, seguem o padrão Jaguaribe Carne. Durante a música há também uma espécie de solo de triângulo que se inicia aos 10'26''.

O terceiro exemplo de baião que trazemos é a música *Baião do Engenho Gurijó*²⁹⁴ (Hugo Linns). Na apresentação dessa peça musical no *Instrumental Sesc Brasil* o violeiro conta com a seguinte formação: Eduardo Buarque (Viola dez cordas e violão tenor), Rogério Vitor (baixo acústico) e Carlos Amarelo (percussão). É possível notar no vídeo do *Baião do Engenho Gurijó*, logo nos primeiros 15'', que Hugo Linns faz a marcação do baião no polegar da mão direita, bem como o violeiro Eduardo Buarque.

A faixa nº 01 do álbum *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara é o nosso último exemplo de baião a ser citado, trata-se da música *Caboré*²⁹⁵. No encarte do Cd constam os seguintes comentários sobre essa música:

Peça do compositor Salvador di Alcântara, constituída de dois momentos distintos: uma toada e um baião. Logo de início vem o tema que dá o nome à peça, uma toadalamento, apresentada pelo marimbau [...] Seguem variações rítmicas e melódicas sobre o tema e, por fim, um baião ponteadado com variações e reexposição do tema, e um molho percussivo (Encarte do Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara).

Encontramos também uma ciranda no LP *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993), que foi intitulada *Ciranda*²⁹⁶ (06'20''). Nessa música a percussão é que segura o único elemento típico de uma ciranda tradicional, enquanto as cordas rompem com qualquer perspectiva modal ou tonal. Segundo Paulo Ró, irmão de Pedro Osmar, trata-se de uma ciranda atonal. Seguem os comentários de Paulo Ró sobre o LP *Jaguaribe Carne Instrumental* e a mencionada ciranda: - “Na época era um disco de música muito diferente. Ninguém nunca tinha feito um disco de música atonal em João Pessoa/PB. Um disco de música que tinha uma

²⁹³ *Ritmo de baião* (Jaguaribe Carne) – faixa nº04 do álbum Jaguaribe Carne Instrumental (1993). 01 áudio (47'43''); faixa nº04 no trecho de áudio (início: 08'36'' e término: 11'36''). Publicado por Ôko do Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGqHcFaXJbY&t=516s> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹⁴ *Baião do Engenho Gurijó* (Hugo Linns) – Instrumental Sesc Brasil. 01 vídeo (02'16''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUB-92lvjPs> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹⁵ *Caboré* (Salvador di Alcântara) – álbum Visões Sertanejas (Quinteto Itacoatiara). 01 áudio (04'58''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/cXI9-q6bsoU> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹⁶ *Ciranda* (Jaguaribe Carne) – faixa nº 07 do LP Jaguaribe Carne Instrumental (1993). 01 áudio (47'43''); faixa nº 07 no trecho (início: 18'55'' e término: 25'15''). Publicado por Ôko do Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGqHcFaXJbY&t=1180s> Acesso em: 17 jun. 2022.

Ciranda atonal, um Bumba meu boi com uma melodia troncha, não convencional” (RÓ *apud* SEVERO, 2017, p.191).

No capítulo 3, quando apresentamos Adelmo Arcoverde comentamos que o violeiro era de Serra Talhada/PE, mesma cidade de Virgulino Lampião, terra do xaxado. Vale recordar que o título dado ao seu álbum *Convertido* está relacionado à história do padre e do cangaceiro que não cumpriu as ordens do prefeito para matar o vigário. Pertinente lembrarmos aqui duas de suas obras instrumentais que estão diretamente ligadas a essa manifestação cultural nordestina, o cangaço. A primeira música é a *Dança da Morte*²⁹⁷, que é fruto de uma história que lhe foi contada por seu avô, na qual teria tido contato direto com Virgulino Lampião durante uma festa rural.

Meu avô me contou que... óia, meu avô morreu em 1965, ele tava com 65 anos, então ele nasceu no início do século, neh! Ele foi contemporâneo do Virgulino. Virgulino era tocador de fole e meu avô também era. E meu avô disse que foi tocar numa festa em uma fazenda e chegou um pessoal... os cangaceiros chegaram. Como ele conhecia meu avô ele disse assim: Luiz, olha! Como você é meu amigo, desapareça daqui porque a dança daqui vai ser outra. Porque sempre terminava em forró os casamentos neh. Aí meu avô me contou essa história e foi quando eu fiz a "Dança da Morte" (REVOLTOSA, 2020).

O passado, as histórias e a cultura do cangaço estão entranhados no imaginário do violeiro Adelmo Arcoverde, inclusive uma de suas obras instrumentais foi intitulada *Virgulino*²⁹⁸. Essa música está em seu disco *Mensageiro*, especificamente na faixa nº 04²⁹⁹. No vídeo, o violeiro executa a obra em sua versão solo de viola, e no disco *Mensageiro*, o arranjo conta com duas faixas de viola, com a percussão de Júnior Codorna e do baixo elétrico de Alisson Budega.

A cultura do cangaço também está presente nas obras musicais dos outros violeiros. No Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara encontramos a música *Xaxadinho*³⁰⁰ (03'29''), que é a faixa nº 11. No encarte do referido Cd constam os seguintes comentários sobre a peça musical:

²⁹⁷ *Dança da morte* (Adelmo Arcoverde) – faixa nº 09 do disco Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (1987). 01 site (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/album/cordas-dedilhadas-orquestra-de-cordas-dedilhadas-de-pernambuco> Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁹⁸ *Virgulino* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (04'27''). Publicado por André Arcoverde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gj4I9c5BChk> Acesso em: 06 jul.

²⁹⁹ *Virgulino* (Adelmo Arcoverde) – faixa nº 04 do álbum Mensageiro. 01 site (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/album/mensageiro> Acesso em: 17 jun. 2022.

³⁰⁰ *Xaxadinho* (Humberto Gomes de Freitas) – faixa nº 11 do Cd *Visões Sertanejas* (Quinteto Itacoatiara). 01 vídeo (03'29''). Publicado por Luiz Fernando Navarro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIG8x28buKc> Acesso em: 17 jun. 2022.

Trabalho do violonista e compositor pernambucano Humberto Gomes de Freitas, também num arranjo de Carlos Mahon. Como o nome bem o expressa, é uma corruptela, ou uma acepção carinhosa e intimista de um dos ritmos e danças mais populares do Nordeste do Brasil: o xaxado [...] Os cangaceiros executavam o xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do fuzil. Xaxado é uma onomatopeia do rumor xá-xa-xa das alpercatas (sandálias), arrastadas no chão. Aqui o compositor utiliza um tema que nos reporta ao ponteio da viola, no ritmo do baião, e através de pequenos cânones, imitações e contrapontos, faz o tema passear, mano a mano, pelas vozes instrumentais do Itacoatiara (Encarte do CD *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara).

Outra manifestação popular nordestina e que está diretamente ligada às violas é o repente, também conhecido como cantoria de viola. Adelmo Arcoverde comenta sobre ter ouvido os repentistas no rádio na casa de sua avó: - “veja que coisa interessante, eu sei que na minha infância minha avó gostava muito de ouvir os repentistas no rádio, na hora do almoço. Todo dia ela botava lá...” (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018). Em outras ocasiões ele repetiu a mesma informação com esse objetivo de trazer à tona suas influências musicais: “quando era criança minha avó pegava os sete netos, juntava na mesa, fazia aquele bolo de feijão com arroz, que a gente chamava de capitão [...]. Ela botava os repentistas no rádio durante uma hora. Os repentistas, pá... E todo dia era isso” (Palestra no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, João Pessoa/PB, 2018).

No que tange às violas dos cantadores e das influências que Hugo Linns teve dessa cultura dos repentistas, além de suas vivências e experiências no cotidiano pelo Nordeste, o violeiro comenta que durante a graduação em música junto à *Universidade Federal de Pernambuco* (UFPE) ele teve a oportunidade de trabalhar em um projeto etnomusicológico que lhe dava acesso a preciosas fontes fonográficas desse contexto musical. Durante nossa entrevista Hugo Linns fala um pouco dessa experiência acadêmica:

Quando eu entrei na Música, Leandro, eu tive a sorte participar da bolsa de Cnpq com o Prof. Carlos Sandroni. De um estudo que me ajudou muito assim, me deu muita base. Em 1970, Ariano Suassuna quando era Secretário da Cultura aqui de Pernambuco ele conseguiu verba para reviver o caminho de Mário de Andrade, na missão folclórica no Norte e Nordeste. E ele mandou gente pra coletar material, e gravaram novamente esse material lá de 1970. E Sandroni descobriu essas fitas, fitas mofadas lá no DEP, e teve a ideia de montar um projeto pra dar conta disso daí. Eu tive a sorte de trabalhar dois anos fazendo transcrições. Ouvi Incelenças, Benditos, violeiros, muita coisa (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, maio de 2019).

O violeiro paraibano, Cristiano Oliveira, para além de ter ouvido e presenciado as práticas musicais dos repentistas, trabalha nesse meio artístico. No capítulo 3, quando apresentamos Cristiano, comentamos que ele fazia parcerias com o famoso repentista, Oliveira de Panelas, vulgo Pavarotti do Sertão. Inclusive seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),

para a graduação em Música junto à *Universidade Federal da Paraíba (UFPB)*, se debruçou sobre a formação musical do mencionado repentista.

No álbum – *Viola Caipira* (Pedro Osmar) – encontramos a música *Um repente para viola*³⁰¹. Nessa obra somos levados a questionar o que define o repente. Seriam os aspetos melódicos? A forma musical? A afinação utilizada pelo violeiro? Existe repente sem poesia? Novamente recorro-me da fala de Pedro Osmar: - “não importa como soa, mas o que soa”. Certamente não soa um repente a obra instrumental em tela, pelo menos na perspectiva do “como soa”. Mas se não importa como soa, então o que soa? Soa a guerrilha cultural de Pedro Osmar.

Retomando a relação dos repentistas com a obra de Adelmo Arcoverde, cabe comentar que foi possível percebê-la em sua metodologia de ensino do instrumento (viola) no *Conservatório Pernambucano de Música* em Recife/PE. Nas entrevistas e aulas de viola a que pude assistir, o violeiro relatou que foi a partir dos estilos de cantoria que encontrou os caminhos didático-pedagógicos para o estudo da viola nordestina junto à Instituição.

Aí a minha ideia, foi quando eu comecei a catalogar as cantorias, ouvindo, que eu comprei vários vinis e Cds dos cantadores e eu comecei a escrever. Eu fui percebendo a questão, por exemplo, a primeira coisa que percebi foi a questão do mixolídio, certo? A maioria das cantorias é no mixolídio, a nossa aqui do Nordeste (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

Foi transcrevendo gravações de repentistas que o violeiro percebeu os principais aspectos melódicos envolvidos nas cantorias, como por exemplo, a utilização de escalas modais. No trabalho de campo realizado com Adelmo no Conservatório aprendi que é a métrica que define os estilos de cantoria. A melodia, em que pese poder ser analisada como pertencente a determinada escala modal, pode variar desde que obedeça à métrica. Em uma de nossas entrevistas questionei se havia muitas variações, ou seja, muitos estilos de cantoria e ele respondeu: - “Tem, mas agora, cada uma tem uma característica. Tem umas vinte, trinta que eu to catalogando, sabe?” (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018). Em uma das aulas do aluno Roberto Cabral o professor Adelmo respondeu à pergunta de seu aluno sobre a importância da métrica nos estilos de cantoria, veja a seguir:

Adelmo: Tá vendo? Já é outra melodia
P: Faça essa novamente, por favor.

³⁰¹ *Um repente para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04'28''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq2RqwS-gwg> Acesso em: 19 jun. 2022.

Roberto: Mas o que importa aí é a métrica neh?

Adelmo: É a métrica.

Roberto: A melodia o cara pode variar

Adelmo: É. Só que esse que eu fiz aqui é uma sextilha. Mas dentro de outro estilo de cantoria, que se chama Quadrão Mineiro.

(Aula de Roberto Cabral realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018)

Em outra ocasião, também no Conservatório Pernambucano de Música, estávamos realizando uma entrevista e ao final do encontro acabou se transformando em uma aula de viola. Assim como Adelmo faz com seus alunos ele foi me ensinando as escalas modais em cordas simples, depois em terças, o baião de viola, algumas técnicas de mão direita usadas nos repentistas e aos poucos foi me passando alguns estilos de cantoria que ele havia catalogado e que já havia escrito na partitura. Nesse encontro ele enfatizou novamente a questão da métrica como elemento crucial para definir os estilos de cantoria.

Adelmo: Tu fica, meia hora no máximo. Porque a gente volta e eu vou escolher umas duas canções e vou ensinar pra você. Eu escrevi a sextilha, fiz duas melodias, pra um exemplo de sextilha. Mas o ideal é você entender

P: Porque aquele dia eu peguei o Quadrão Mineiro neh

Adelmo: Quadrão Mineiro, pronto! O importante na cantoria, nos exemplos, é a métrica. Porque você pode criar a melodia que quiser, desde que você esteja dentro daquela métrica

P: Entendi

Adelmo: Aí você já tá virando um violeiro nordestino

P: Então eu tenho que ir embora com a sextilha. É a mais padrão neh?

Adelmo: Sextilha é um padrão, todo cantador tem que saber fazer a sextilha

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018 – *grifo nosso*).

No encontro mencionado na citação anterior, Adelmo Arcoverde, me passou a transcrição que havia feito da *Sextilha* (vide figura nº45 a seguir). O violeiro escolheu a afinação Rio Abaixo (1º par: ré, 2º: si; 3º: sol, 4º: ré e 5º: sol), em que pese os repentistas utilizarem principalmente a afinação Natural (1º par: mi, 2º: si; 3º: sol, 4º: ré e 5º: lá). Percebam que ambas afinações guardam relações intervalares semelhantes, sendo que as cordas do 2º, 3º e 4º pares são afinadas na mesma altura. Na transcrição, que foi escrita para duas violas, podemos perceber que a *Viola I* carrega a melodia principal, que é feita pelo cantador, enquanto a *Viola II* realiza a levada que dá base para o canto e que é conhecida entre os repentistas como baião de viola. A partitura da *Sextilha* que me foi passada por Adelmo possui duas páginas, sendo a primeira a que está na figura nº45 a seguir e a segunda trata-se de uma variação em um modo menor. Notem que na transcrição constam as informações Melodia I e Melodia II, sendo a última referente à variação em modo menor.

Figura nº 45: Mote sextilha

MOTE SEXTILHA

Afinação Rio Abaixo Gênero de Origem Popular

Viola I

Viola II

6

11

Viola I

Viola II

Melodia II

Fonte: partitura fornecida por Adelmo Arcoverde

Analisando a métrica da *Sextilha*, levando-se em conta que foi escrita em compasso quaternário (4/4), é possível perceber que são quatorze compassos, sendo que no décimo quinto compasso a variação melódica (modo menor) é iniciada pela *Viola II*. No que toca aos aspectos melódicos, agora levando-se em consideração que o núcleo modal está na nota Sol, que é executada como nota mais grave da textura musical e que se torna a referência da série harmônica, percebemos o modo mixolídio por meio da sétima menor (nota fá e não fá#), e ainda, o modo lídio nos compassos 2 e 4, oportunidade em que o intervalo de quarta fica aumentado em meio tom (nota dó #). Interessante é que a partir do sexto compasso a quarta volta a ser justa (nota dó e não dó #), ou seja, a *Sextilha* se vale de dois modos, o lídio e o mixolídio, sendo que no primeiro trecho melódico (até o quinto compasso) os dois modos citados estão presentes e no segundo trecho (do sexto compasso em diante) temos somente o modo mixolídio. De acordo com, Adelmo Arcoverde, quando os dois modos, lídio e mixolídio, se unem na composição melódica estaríamos diante da escala nordestina.

Durante o trabalho de campo o violeiro me passou os seguintes estilos de cantoria: - *Sextilha*, *Quadrão Mineiro*, *Galope à Beira-Mar*, *Martelo Agalopado*, *Quadrão à Beira-Mar* e *Mote Decassílabo*. Lembro aqui que segundo Adelmo já foram catalogados aproximadamente trinta estilos diferentes de cantorias, ou seja, tive acesso apenas a 20% do que já foi catalogado. Em uma das aulas de seu aluno Roberto Cabral no Conservatório Pernambucano de Música, Adelmo analisou as escalas modais usadas nos seguintes estilos de cantoria: - *Quadrão Mineiro*, *Sextilha*, *Martelo Agalopado* e o *Galope à Beira-Mar*.

Adelmo: Nessa questão do modalismo a sextilha que a gente usou, a primeira, ela é em cima da escala nordestina

P: Tem a quarta aumentada também

Adelmo: Tem quarta aumentada e tem a sétima abaixada

P: E o quadrão?

Adelmo: O Quadrão Mineiro é jônio, é natural

P: E o Martelo Agalopado foi em?

Adelmo: O Martelo Agalopado é só a sétima abaixada. O Martelo que a gente tocou está em mixolídio. A sextilha está na escala nordestina, neh! Que a escala nordestina é a mistura do lídio com o mixolídio, certo? Agora a gente vai tocar o Galope à beira-mar (toca um trequinho). O Galope à Beira-Mar é também em cima da nordestina, vai ter uma sétima rebaixada e vai ter uma quarta aumentada

Roberto: Então repetindo Adelmo, o Martelo Agalopado ele é em cima da escala mixolídia

Adelmo: O Martelo é mixolídio

Roberto: Certo e a sextilha é nordestina?

Adelmo: Nordestina

P: O Quadrão Mineiro jônio

Adelmo: Jônio. E o Galope à Beira-Mar é em cima da nordestina também.

(Aula do aluno Roberto Cabral no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

Em 2019 voltei a tocar no assunto em uma de nossas entrevistas, oportunidade em que o professor enfatizou novamente a importância de se compreender a métrica das melodias e esclareceu que os desafios de viola são chamados de *Mourão* entre os repentistas.

Adelmo: Mas o desafio, por exemplo, tem o Mourão desafio neh? Certo? Quando eles falam desafio, quer dizer Mourão. É o estilo Mourão, que eles chamam de Mourão. Que tem o Mourão desafio, tem o Mourão Perguntado, existe o Quadrão Perguntado também, tem o Mourão Perguntado, o Mourão desafio. Isso aí é a questão da métrica e você saber quantas linhas tem o verso. Mas o principal pra mim, o mais importante é primeiro entender a métrica das melodias. Porque se você entende a métrica das melodias... você pode ver qualquer cantador, em rádio, nas praias... Ele tá fazendo uma sextilha, ele tá cantando um mote decassílabo, ele tá fazendo um Quadrão Mineiro. Porque você já conhece a métrica. E a maioria das melodias são muito parecidas (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019).

Adentramos um pouco mais na obra de Adelmo Arcoverde com o intuito de enfatizar que o repente compõe não só as obras musicais dos cinco violeiros observados, mas também, tem sido um dos caminhos para a aprendizagem da viola nordestina junto ao *Conservatório Pernambucano de Música* em Recife/PE. O repente, que é a matriz das violas no Nordeste brasileiro, certamente não poderia estar de fora das principais influências musicais dos sujeitos da pesquisa. Conforme demonstramos no capítulo 1 as pesquisas no entorno do repente, até o momento, têm focalizado principalmente os aspectos linguísticos, literários e a improvisação dos versos, carecendo de mergulhos investigativos musicais que busquem compreender o papel das violas nessa rica manifestação popular. Nesse sentido, entendemos

que o método de viola nordestina do mestre Adelmo é pioneiro na produção de conhecimentos nessa seara musical.

Dando sequência ao nosso mapeamento e análises, foi possível perceber que algumas manifestações religiosas também são fontes de inspiração para as composições. A faixa nº 06 do CD *Convertido – Lamparinas da noite*³⁰² – trata-se de uma *Incelença* que foi passada a Adelmo Arcoverde por um parceiro seu, chamado José Flávio, de Juazeiro do Norte/CE. Procurando o significado da palavra *Incelença* em dicionários *online* descobri que em alguns casos vem sendo utilizada como sinônimo de *Bendito*, porém, para o violeiro há uma distinção. Durante o *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET* alguém da plateia lhe questionou sobre a estrutura musical da *Incelença*, logo após ele ter tocado a música *Lamparinas da Noite*³⁰³. Segue a resposta dada por Adelmo:

A Incelença é como se fosse o Requiem na música erudita. Só que é uma visão... as duas se confundem muito com o Bendito. Eu acredito que ainda existe muita gente que use o Bendito lá... como que chama lá? Nas brenhas neh! Nas novenas ainda se usa o Bendito. O Bendito é uma forma de chamar a atenção da Santidade neh, para resolver algum problema, certo? E uma maneira de homenagear neh. Já a Incelença não, é uma música que elas usavam nos cortejos fúnebres. A letra dessa Incelença eu posso até falar rapidinho. A Incelença é assim... que eu sou muito ruim de cantar tá? “Apagai as Lamparinas que trazem a certeza do dia, só não podeis apagar a estrela que nos alumia, entendeu? Só não podeis apagar, a estrela que nos alumia”. (Canta algumas vezes junto da plateia presente). [...] Isso é uma coisa muito intuitiva neh? Não existe uma melodia definida. É como nas músicas das lavadeiras, neh! (Apresentação artística de Adelmo Arcoverde no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, João Pessoa/PB, 2018).

Em uma de nossas entrevistas Adelmo me contou uma história sobre essa música *Lamparinas na Noite*. Certa vez ele foi convidado a participar de um evento acadêmico no Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco e ao tocar a citada obra instrumental a professora que estava organizando o evento começou a chorar copiosamente. Segundo o violeiro, enquanto ele tocava pôde ouvir a mãe da professora que estava chorando descontroladamente tentar acalmá-la, mas que somente após o término da música é que a professora conseguiu se conter. Segue um trecho de nossa conversa:

Adelmo: Entrou fundo nela e ela caramuchô camarada. Quando eu parei de tocar a mulher estava aos prantos. Eu esperei, fez aquele silêncio esperando ela se recompor, neh? Aí, veja só o efeito que essa melodia causou nela neh? Então, vai dizer assim, é uma melodia como qualquer outra. Não é não, cara! Tem algo espiritual nessa melodia que a pessoa quando compôs essa melodia lá, a velhinha lá ou as mulheres... estavam

³⁰² *Lamparinas na Noite* (Adelmo Arcoverde) – faixa nº 06 do álbum *Convertido*. 01 site com 12 faixas de áudio (IMMuB). Disponível em: <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 19 jun. 2022.

³⁰³ *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB - Música: Lamparinas da Noite* (Adelmo Arcoverde). 01 vídeo (10'14''). Publicado por ledmarinho, 2021. Disponível em: https://youtu.be/rs_J5Rcgewo Acesso em: 06 jul. 2021.

num momento de extremo sofrimento, de tristeza. Porque a letra tá bem claro neh. Apagai as lamparinas que trazem a certeza do dia. As lamparinas quem são?

P: É a morte neh?

Adelmo: Não, as lamparinas somos nós

P: Eu fiz a associação que essa luz seria Deus dentro da gente, a luz que não pode apagar...

Adelmo: As lamparinas que trazem a certeza do dia somos nós. Porque nós é que... como é que a gente tem a certeza de que está vivo? Quando a gente vê o dia amanhecer. Agora, só não podeis apagar a estrela...

P: Que nos alumia

Adelmo: Aí a pessoa fala assim, isso é o Sol. Não é não, é Deus, compreende?

P: E sem letra neh? Acessou ela...

Adelmo: Sem letra, toquei só a melodia e ela caiu num pranto, numa tristeza!

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

Cabe aqui comentar sobre uma fala de Adelmo Arcoverde a respeito do Rei do Baião, Luiz Gonzaga, em que o violeiro analisa a tão conhecida música *Asa Branca*. Segundo ele é composta por uma *Sextilha* na introdução e os versos se tratam de um *Bendito*. Em minhas buscas virtuais encontrei Adelmo tocando *Asa Branca* com o violeiro Ivan Vilela na apresentação de *Violeiros do Brasil*³⁰⁴. Seguem seus comentários da música *Asa Branca*:

Adelmo: Eu só queria fazer uma observação. É que o Gonzaga ele foi o catalisador da cultura, por exemplo, *Asa Branca* tem dois estilos de música em *Asa Branca*, a introdução é uma sextilha, certo? (solfeja a introdução de *Asa Branca*). É a introdução de uma sextilha que inclusive Ivanildo usa muito isso na viola. E a *Asa Branca* é um Bendito, “quando oiei a terra ardendo”. Se vocês cantarem isso bem lento vocês vão ver que a melodia é uma melodia pedindo ajuda da divindade. Isso é Bendito, ele pegou os dois e fez o baiãozinho, que é a *Asa Branca* (Apresentação artística de Adelmo Arcoverde no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, João Pessoa/PB, 2018).

Considero importante pensar que os estilos de cantoria no caso da música *Asa Branca* se tornaram ferramentas analíticas nas mãos de Adelmo Arcoverde. As análises da música *Asa Branca* que eu já havia visto, até então, eram rítmicas (baião), melódicas (mixolídio) e harmônicas, no sentido de se poder tocar o IV e V (graus harmônicos) com sétima menor. Perceber a sextilha e o bendito em *Asa Branca* corrobora nossas afirmações de que, em determinados momentos, são os sujeitos os detentores do conhecimento e não o pesquisador. Somente um profundo conhecimento cultural da música nordestina seria capaz de desencadear conexões desta natureza.

Nesse sentido, o violeiro Hugo Linns é quem analisa a relação entre as tradições nordestinas e as inovações trazidas em sua obra musical, principalmente as provenientes da

³⁰⁴ Adelmo Arcoverde e Ivan Vilela tocando *Asa Branca* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) em *Violeiros do Brasil*. 01 vídeo (05'22''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D15vX9EE75k> Acesso em: 06 ago. 2021.

utilização de diversos pedais de efeito na busca por novas texturas sonoras. Em nossa entrevista realizada em maio de 2019 no bairro da Torre em Recife/PE, o violeiro comenta:

P: Olha o seu *set* de pedais aí, a trinta anos atrás isso era inconcebível no universo das violas de dez cordas, neh isso?

Hugo: E a tecnologia também ajudou neh, a gente também tá indo com a nossa modernidade neh! Jamais a gente deixa pra trás a tradição. Porque eu também eu entro... muito da forma de tocar viola vem da forma de tocar viola nordestina. Em toda sua estrutura da mão direita, da mão esquerda, da melodia, da harmonização, dessa visão modal que eu uso. Então, tem muita tradição ali mesmo dentro desse negócio... Muita gente, engraçado, muita gente vê o bordão da viola, o bordão nordestino, que você fica lá com o pedal, mas que na verdade não presta atenção no baixo. Porque o desenho, a linha harmônica é no baixo, nas minhas músicas. Quando eu quero caminhar ou fazer um caminho eu faço no baixo. E aí é que fica um mantra neh!

P: Pra ser um núcleo de atração assim neh? Nem sempre tá em Sol neh!

Hugo: E na verdade às vezes a pessoa até esquece. Fica escutando a melodia mas aí escuta uma nota que tá lá no pedal, mas tem outras que ficam muito centradas nesse... é preciso achar a harmonia no caminho e principalmente quem gosta de jazz, tal! E fica achando estranho. Cadê, é uma variação?

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, maio de 2019).

Ainda nessa perspectiva de analisar a música tradicional nordestina e as práticas musicais do violeiro Hugo Linns, Carlos Gomes, na entrevista realizada para a revista *Outros Críticos*, lança uma pergunta específica sobre o assunto. Curiosamente o entrevistador relativiza o fato de que a utilização de pedais seria o elemento que tornaria as músicas de Hugo Linns “modernas”.

Carlos Gomes: Qual a sua definição entre tradição e modernidade? Por que usar o pedal não significa, necessariamente, ser moderno.

Hugo: Na minha música, tradição vem da forma de tocar a viola, porque a viola se toca com baiões – aqui, no Nordeste, principalmente, tem os pedais que seguram o ritmo para construir a melodia em cima. A tradição vem da construção da melodia, que usa muito mixolídio, que é um tipo de escala nordestina bem característica. Se encontra em vários cantos do mundo tipos de escalas diferentes que caracterizam aquela cultura. Então, eu uso. Pra mim, não é uma coisa que eu me apropriei. Quando eu vou compor, a sétima é menor, a quarta é aumentada. Vem na cabeça mesmo. A melodia é assim. Acho que isso vem da tradição, a base. O moderno vem justamente da capacidade de mesclar. O que é um artista se ele ficar preso há um tempo? Se eu ficar preso ao tradicional, beleza, você vai construir coisas bonitas, mas vai ficar catalogado naquele espaço; mas se você entra no seu tempo – meu tempo que estou agora, é de juntar várias informações que adquiri estudando, ouvindo, viajando, vendo shows e outras pessoas tocarem; juntar tudo na minha música. Nisso, entraram os pedais. Inclusive bandas que não tem nada a ver com o universo da viola. Justamente. Ano passado ou retrasado, fui tocar na Noruega com Renata Rosa e vi da primeira fila Anoushka Shankar, filha de Ravi Shankar, eu fiquei louco. Já vi grupos da Índia... Isso tudo eu assimilo e está na minha música (CRÍTICOS, 2015 – *grifo nosso*).

Conforme narrativa de Hugo Linns nas citações anteriores é possível perceber os elementos da tradição nos caminhos melódicos, na nota pedal, na forma de se tocar o

instrumento, nas técnicas de mão direita e de mão esquerda. Porém, o violeiro tece o seguinte questionamento: - “o que é um artista se ele ficar preso há um tempo?”. Hugo relata que pôde assistir uma apresentação, na Noruega, de Anoushka Shankar e que tal experiência musical o marcou, vindo tal vivência a refletir em sua própria obra musical. A partir desse relato me questionei sobre as viagens, experiências musicais e outras vivências que influenciaram as obras instrumentais dos cinco violeiros pesquisados. Adiciono nessas perguntas o fato de que as músicas do mundo já circularam nosso globo terrestre por meio de fitas, vinis, Cds, Dvds, shows e que na atualidade são facilmente acessíveis pelos meios virtuais.

A seguir abordaremos as influências musicais que não estão diretamente ligadas às culturas locais nordestinas e que foram relatadas pelos cinco violeiros durante a realização do trabalho de campo. Mas, antes, para encerrar o presente subtópico, retornaremos ao nosso subtítulo: - “Tudo do Nordeste vem do coco?”. A interrogação é proposital, uma vez que entendemos os sentidos trazidos pelo violeiro Salvador di Alcântara na tentativa de demarcar uma origem das tradições culturais nordestinas. Adelmo Arcoverde buscou tais origens em passados mais longínquos e se posiciona no sentido de perceber, através de perspectivas melódicas, que a viola é moura e que os árabes, os ciganos e os judeus, foram povos envolvidos com as histórias e culturas do Nordeste. Fato é que ambos os posicionamentos sugerem uma ampliação da narrativa histórica de que as violas de dez cordas foram trazidas estritamente por colonizadores portugueses. Acreditamos nessa narrativa com um pé na desconfiança e comungamos das análises feitas pelos sujeitos da pesquisa, uma vez que os traços musicais encontrados nas músicas do Nordeste efetivamente apontam para outras matrizes étnicas.

4.2.2 “Viola Mundira”: da música indiana ao *blues*, *jazz*, *rock* progressivo e *world music*

*“A viola de dez cordas que é típica do Nordeste,
através de Pedro, ela está inserida num outro contexto.
Porque ele sozinho já quando toca a viola,
não é a viola caipira paulista, é mais ligada à cultura nordestina.
E ele tem referências de John Cage, música experimental, música indiana e jazz.
Tudo isso aparece quando ele tá tocando,
de maior ou menor forma, mas aparece, tá ali.”
(Fala de Loop B no Instrumental Sesc Brasil)*

Inicialmente trazemos Pedro Osmar, que em uma de nossas entrevistas comentou que a sonoridade da viola o remetia ao som da cítara de Ravi Shankar e que a música indiana certamente seria uma de suas principais influências musicais. Nesse encontro o violeiro

relatou que adquiriu uma cítara e que vinha tentando tocá-la de pé e com correias, mas que achava que não conseguiria aprender o referido instrumento devido à sua idade. Vasculhando suas obras instrumentais encontrei a música *Um Paulo Ró Indiânico*³⁰⁵, que é uma das faixas do álbum *Viola Caipira*. O título dado à peça musical deixa claro suas intenções e conforme já comentamos, Paulo Ró é seu irmão e co-fundador do Jaguaribe Carne. A música *Um Paulo Ró Indiânico* começa com uma percussão (Tabla) característica da música indiana e umas frases feitas pelo baixo elétrico, sendo que a viola de Pedro Osmar só aparece aos 01'35'', após uma pausa coletiva. Na verdade, não é possível afirmar efetivamente se é uma viola ou cítara, porém, tudo indica que acontece um diálogo entre viola e cítara.

No Cd *Farinha Digital* (Pedro Osmar e Loop B) encontramos a música *Nordeste Indiano*³⁰⁶ (05'41''). Nessa música Pedro Osmar toca viola, usa da voz como elemento percussivo e componente da textura musical, enquanto Loop B se vale de seus equipamentos eletrônicos, percussão (tablas) e voz. No encarte do disco há um texto de Pedro Osmar (31/05/2007) que afirma que a viola é “Mundira”.

A Viola Caipira não é mais caipira, é viola do mundo: Viola Mundira. Pirão de viola, carro de boi de viola, em toques e cânticos de terreiro informático, chorando-se e berrando-se digital, em suas cordas e auroras percussivas. Uma viola negona, violafro, violança, em seus maracatus e batuques, piques e repiniques digitais para uma festa eletrônica de mãe preta e pai João. O batuque tecnotrônico comendo sua farinha sonora em Farinhadas de ritmos de pé no chão, pé rachado, para que o nosso alimento tenha realidade de boa música. O que se lambe em pororocas de encontros e fusões e transfusões; becos e vielas e sótãos e porões dessa boa música popular brasileira. E quem vem lá? A viola caipira elétrica, eletrônica, eletrificada e emaranhada na fibra ótica da criatividade, para carregar seu choro em risos e gargalhadas de um Nordeste Indiano, árabe, nordeste paulista. Uma viola onomatopeica, nervosa, inquieta, que pousa nas bases e pontes sonoras da sensibilidade/marreta de Loop B, músico certo na leitura de minha música, num dialogar que muito me interessou: passaradas e primaveras que virou amizade. Por uma cultura de abrangências, local, nacional e mundial. Comer e se faltar nessa Farinha Digital, a lupa sonora vasculhando a invenção de uma música que quer ir além, continuar dando passos rumo ao novo, para o futuro, e cumprir a natureza de chegar às pessoas (Encarte do CD *Farinha Digital* – Pedro Osmar e Loop B – grifo nosso).

Conforme já foi comentado, o violeiro Pedro Osmar, ministrou uma oficina voltada à música experimental na UFPB, sendo que uma das atividades realizadas se deu no entorno da música indiana. Antes de iniciar uma improvisação livre o violeiro comentou: “Por exemplo, a música indiana, é uma música que tem um *nheimnehimnheim*, e o cara só... tá lá há vinte

³⁰⁵ *Um Paulo Ró Indiânico* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (05'20''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m2Cq_arCeA Acesso em: 19 jun. 2022.

³⁰⁶ *Nordeste Indiano* (Pedro Osmar e Loop B) – álbum *Farinha Digital*. 01 áudio (05'41''). Publicado por Pedro Osmar e Loop B Topic, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xfx3Uo1274g> Acesso em: 19 jun. 2022.

horas ó, *nheimnehimnheim*. Aí eu comecei a transformar a minha viola em uma tampura” (Oficina de música experimental de Pedro Osmar, UFPB, 2018). A improvisação livre baseada na música indiana durou dez minutos (início: 51’30’’ e término: 01°01’38’’) ³⁰⁷.

A música indiana também encantou Adelmo Arcoverde, que durante nossas entrevistas, ao comentar sobre sua relação com a guitarra e a escolha de ser violeiro, lembrou-se de Ravi Shankar. Adelmo comenta: - “Aí você pega um Ravi Shankar que ficou conhecido no mundo inteiro como tocador de cítara. Ele ia abrir mão da cítara para tocar guitarra? Pra ser conhecido no mundo inteiro? Não bicho, Raví Shankar ficou na dele e é conhecido no mundo inteiro” (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019).

Aí vem aquela história da cítara. Eu observei Raví Shankar e depois assisti aquele concerto da filha dele (Anoushka Shankar), ela abre o concerto do George Harrison – *Concert For George: Ravi’s Orchestra* ³⁰⁸ – tocando uma cítara. Meu amigo, essa mulher fez um mixolídio. Ela fez um mixolídio quando ela tava tocando. Eu chamei meu filho e disse, André vem ver uma coisa aqui, ela fez uma frase totalmente nordestina, a cítara. Agora sabe por quê? Por causa do pedal. A citara usa o tempo todo, inclusive eles usam um outro instrumento que fica na vertical e que fica fazendo só aquela nota. E ele improvisa em cima daquilo ali. Agora imagine vocês se você tirasse o pedal da viola do repentista o cara não vai se inspirar. Tanto é que a viola do repentista ela tem três cordas afinadas numa nota só no pedal. Eles afinam, são três lá, duas cobertas e uma segunda fazendo o lá, a última corda é uma corda lisa fazendo o lá (BATE-PAPO, 2020a).

Adelmo Arcoverde afirma haver uma “força mística” nesse pedal modal e ao comparar a viola nordestina com a música indiana ele percebe pontos de convergência. Comenta ainda que já recebeu muitas críticas, principalmente de eruditos e jazzistas, por usar tanto o pedal em Sol. Porém, ele se defende a partir da incompreensão alheia sobre as potencialidades do tipo de linguagem por ele desenvolvida, que está amparada não somente na cultura popular do Nordeste, mas que também sofreu influências das músicas do mundo.

Essa questão do pedal, alguém pode falar: esse cara só fala do pedal, o pedal é onde está o místico da coisa. A viagem. Essa viagem é a mística do pedal da viola. [...] Essa questão do pedal, eu já recebi tanta gozação por causa dessa coisa véi. Principalmente da área erudita e da área do jazz, da escola onde eu participava. Eles ralhavam demais comigo, Adelmo só sabe tocar em Sol. É aquela corda sol o tempo todo, entendesse? Eu disse: eh, tudo isso que eu tô tocando com uma corda só, agora eu quero ver tu improvisar usando somente aquela corda sol ali. Eu quero ver tu criar, imaginar, fazer alguma coisa. Só unzinho tocando a violinha com aquela corda sol ali, aquele pedalzinho ali, eu quero ver. Porque não existe música mais mística do que a música indiana, pra mim não. E nós temos tudo a ver, a viola nordestina tem. Tem sim

³⁰⁷ *Improvisação Livre* baseada na música indiana – Oficina de música experimental ministrada por Pedro Osmar no III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET (2018). 01 vídeo (01°51’50’’). Publicado por ledmarinho, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pW0W6B1yBZE&t=141s> Acesso em: 20 jun. 2022.

³⁰⁸ Bastidores – *Concert for George Harrison: Ravi’s Orchestra*. 01 vídeo (10’56’’). Publicado por George Harrison, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-m3mUBWVZI> Acesso em: 06 jul. 2021.

meu filho. A viola nordestina tem tudo de música indiana. Inclusive você vê o seguinte: a viola dinâmica o som dela lembra muito a citara, aquele *nheimnheim* (onomatopeia) que a viola dinâmica tem. E de onde eles trouxeram isso? Quem foi que ensinou Ivanildo Vilanova usar uma escala árabe na música dele? Quem foi que ensinou ele? O repentista só toca em tonalidade maior, faz aquele lá maior aqui (e mostra no braço da viola) com um pedalzinho fazendo sempre um baião. Ele fez uma melodia menor, um decassílabo, eu tenho essa partitura, eu escrevi isso na partitura. Aí pra ele não fazer, pra não chocar com o acorde maior ele usa uma segunda menor. Ele usou na escala, ele usou uma segunda menor. E quem usa segunda menor é a escala árabe (BATE-PAPO, 2020a).

O violeiro, Hugo Linns, também expressa ter assimilado a música indiana e afirma que a mesma está em suas obras musicais. No capítulo 3 comentamos sobre uma apresentação da filha de Raví Shankar, a quem o violeiro teria assistido presencialmente: - “Ano passado ou retrasado, fui tocar na Noruega com Renata Rosa e vi da primeira fila Anoushka Shankar, filha de Ravi Shankar, eu fiquei louco. Já vi grupos da Índia... Isso tudo eu assimilo e está na minha música” (CRÍTICOS, 2015 – *grifo nosso*).

Dando sequência às influências percebidas nas obras instrumentais dos cinco violeiros que foram observados de forma participante, adentraremos a seguir no *Blues*. Nosso primeiro exemplo é a faixa nº 10 do DVD *Tudo tem Viola* (Cristiano Oliveira), a música *Blues para viola*³⁰⁹. O clipe da música foi lançado no youtube em 2021 e conta com a participação de Beto Preah (bateria), Chico Limeira (baixo elétrico), Marcelo Macêdo (guitarra) e Nina Ferreira (voz). Trata-se de um *blues* já metamorfoseado pela musicalidade nordestina de Cristiano, mas é possível notar alguns clichês melódicos recorrentes nas obras tradicionais de *Blues*, inclusive alguns desses motivos melódicos são dobrados entre a viola e a voz da cantora.

No álbum *Viola Caipira*, de Pedro Osmar, também encontramos duas músicas que têm como referência o *Blues*: - *Um Blues para viola*³¹⁰ e *Um outro Blues para viola*³¹¹. O primeiro blues trata-se de uma peça solo de viola, que se inicia desconfigurada e aos poucos vai ganhando a levada de um *blues* tradicional. O segundo *blues* já conta com um contrabaixo elétrico e a sobreposição de faixas de viola, sendo que essa música segue mais o estilo Jaguaribe Carne e esteticamente não soa um *blues* tradicional, em que pese ser possível perceber alguns de seus elementos sendo utilizados de forma incidental.

³⁰⁹ *Blues para viola* (Cristiano Oliveira) – DVD *Tudo tem Viola*. 01 vídeo (03’59’’). Publicado por Cristiano Oliveira Viola, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh1EwopFNWA> Acesso em: 20 jun. 2022.

³¹⁰ *Um Blues para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04’14’’). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sFz_IcVZo1E Acesso em: 20 jun. 2022.

³¹¹ *Um outro Blues para viola* (Pedro Osmar) – *Viola Caipira*. 01 áudio (03’31’’). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Venf8IHKhX4> Acesso em: 20 jun. 2022.

Pedro Osmar comentou que quando começou a tocar viola, por volta da década de 1970, a “viola era posta não em um saco, mas em um altar. Isso me incomodava porque... acendiam uma vela, era a história da pureza. [...] Mas aí eu ouvi Egberto Gismonti tocando viola e depois ouvi Hermeto Pascoal tocando viola” (Oficina de Música Experimental, UFPB, 2018). Em entrevista cedida ao *Programa Em Cartaz* da TV Aberta³¹², o violeiro comenta sobre essas influências musicais que foram importantes na construção sonora de seu trabalho.

Eu também tenho a influência de Hermeto, a diferença é que eu toco viola neh! Então, ele com a tralha dele (se referindo aos objetos de Loop B) e eu com minha viola tralha também. Porque aí eu comecei a trazer pra minha viola essas influências de música experimental, de música de livre improvisação neh! E as sonoridades dos ruídos das contemporaneidades.[...] E experimentei muita coisa do Jaguaribe Carne nessa viola aqui, os atonalismos, as dissonâncias (EM CARTAZ, 2008).

Nesse ponto, é possível notar a influência da música de Pedro Osmar na musicalidade do violeiro Cristiano Oliveira junto ao *Nectar do Groove*³¹³, que gravou seu álbum *Nectar do Groove* (2011)³¹⁴ pelo selo *Not on label* (*Genre: electronic, jazz, funk, soul*). O grupo traz uma sonoridade que passeia por diversos estilos musicais tendo sempre o jazz como pano de fundo. “Trafega por ritmos e estilos diferentes como: baião, *afrobeat*, salsa, samba, jongo, *funk*, entre outros, fazendo de seus shows um espetáculo de improvisação e cores em forma de som” (SESC, 2014). O violeiro Cristiano Oliveira confessa ter bebido desta fonte sonora e em entrevista cedida à Ademilson José para o *Programa Nossa Gente* (2015) tece seus comentários sobre sua música *Harmonia Satelitiana*³¹⁵ e a relação da mesma com a noção de música universal de Hermeto Pascoal.

Essa música é minha e o nome dessa música é harmonia satelitiana. Eu uma vez escutando Lenine fazendo uma entrevista, que é um músico que eu gosto muito, e ele falando das questões dos... da música... que não existe um rótulo mesmo, a música é muito ampla, aberta, universal, mundial neh! E eu sempre escutei Hermeto Pascoal neh! Era escutando Hermeto Pascoal, Cavalinho Marinho e Mestre Gasosa neh! Essa junção da cultura popular, da coisa raiz, da própria essência, essas fontes puras que você vai... traduziu justamente nessa música. Por isso que eu pensei assim, em

³¹² *Loop B e Pedro Osmar* no Programa Em Cartaz 2/3. 01 vídeo (08'08''). Publicado por Atilio Bari, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zvt_pNqVSRU&t=7s Acesso em: 22 maio 2021.

³¹³ *Nectar do Groove* (Programa Instrumental Sesc Brasil). 01 vídeo (52'01''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8X4rOgSfDVc&t=1379s> Acesso em: 25 jun. 2022.

³¹⁴ *Nectar do Groove* (2011) – Álbum: Selo *Not on label* (*Genre: electronic, jazz, funk, soul*). 01 site (Discogs). Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/13445142-N%C3%A9ctar-do-Groove-N%C3%A9ctar-do-Groove Acesso em: 25 jun. 2022.

³¹⁵ *Hamonia Satelitiana* (Cristiano Oliveira) – DVD *Tudo tem Viola*. 01 vídeo (04'49''). Publicado por Cristiano Oliveira Viola, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D6m86BKOJk> Acesso em: 20 jun. 2022.

harmonia satelitiana. Ficou até um nome meio diferente, pra poder traduzir esses dois fenômenos da música brasileira (GENTE, 2015).

Conforme fala de Cristiano Oliveira na citação anterior, a música *Harmonia Satelitiana* é uma junção da cultura popular, da coisa raiz, com a música mais ampla, aberta, universal e mundial. Tal afirmação nos leva a perceber que na obra dos cinco violeiros observados podemos encontrar peças instrumentais voltadas diretamente à cultura popular nordestina, outras focadas em matrizes de diversas músicas do mundo, e ainda, há as hibridizações, como é o caso de *Harmonia Satelitiana*.

Nesse sentido, foi possível notar também as influências da música de concerto ou música erudita. Não intencionamos problematizar tais termos, uma vez que os mesmos geram uma série de questionamentos, muitas vezes sem um ponto final ou definição consensual. Começamos com o Quinteto Itacoatiara, que no CD *Visões Sertanejas* se vale da erudição como identidade do grupo. No encarte do referido artefato cultural consta o seguinte:

O Quinteto Itacoatiara é um grupo instrumental de formação erudita que trabalha as raízes nordestinas, enriquecendo o patrimônio cultural paraibano, divulgando a criatividade de compositores da região e procurando observar, paralelamente, as tradições mais autênticas do nosso folclore (Encarte do Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara).

A erudição, no caso do Quinteto Itacoatiara, pode ser percebida a partir da formação dos instrumentistas, uma vez que são todos professores da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A instrumentação também é componente da formação erudita, pois na gravação do Cd *Visões Sertanejas* usaram o violino, o fagote e a flauta transversal, sendo que em formações anteriores do grupo já houve a participação do violoncello. Os arranjos se valem de uma roupagem mais erudita, em que pese o diálogo com a cultura popular nordestina, o uso da viola dinâmica e do violão. A música *Visões Sertanejas* (Hélio de Oliveira Sena) é percebida nessa onda de influências eruditas por ter sido composta em dois movimentos, o primeiro a faixa nº 02 (*Canção*)³¹⁶ e o segundo movimento a faixa nº 03 (*Sirimbó*)³¹⁷.

Na obra instrumental de Pedro Osmar encontramos a música *Suíte Negona*³¹⁸ (Pedro Osmar e Loop B), faixa nº 03 do Cd *Farinha Digital*. Grosso modo, as suítes são uma

³¹⁶ Visões Sertanejas: 1º Movimento – *Canção* (Hélio de Oliveira Sena). 01 áudio (02'57''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/wNTiq5gHypI> Acesso em: 30 maio 2022.

³¹⁷ Visões Sertanejas: 2º Movimento – *Sirimbó* (Hélio de Oliveira Sena). 01 áudio (03'05''). Publicado por ledmarinho. Disponível em: <https://youtu.be/jgdw6mPrxdo> Acesso em: 30 maio 2022

³¹⁸ *Suíte Negona* (Pedro Osmar e Loop B) – Cd *Farinha Digital* (2007). 01 áudio (05'45''). Publicado por Pedro Osmar e Loop B Topic, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwiI4bj3xo8> Acesso em: 20 jun. 2022.

sequência de movimentos musicais dançantes que têm suas origens no período barroco e renascença. Na *Suíte Negona* não percebemos uma sequência de movimentos musicais, nem tampouco elementos da música barroca ou renascença. Nesse caso não conseguimos estabelecer a conexão entre a obra musical e a noção de suíte adotada por Pedro Osmar e Loop B, porém, o simples fato de constar no título da obra a palavra suíte já é prova cabal das influências musicais eruditas que estamos buscando mostrar.

No álbum *Viola Caipira* (Pedro Osmar) encontramos outras quatro músicas que merecem ser aqui exemplificadas. A primeira delas é *Um Stravinsky para viola*³¹⁹. Nessa música, que homenageia Ígor Stravinsky³²⁰, pianista, maestro e compositor russo, a viola de Pedro Osmar, juntamente com o baixo elétrico, a bateria, o teclado e o violão, buscam uma sonoridade baseada em procedimentos do serialismo, em que a construção das ideias melódicas foi desenvolvida a partir de algumas células de duas ou três notas musicais. A segunda música do mesmo álbum é *Um Schoenberg para viola*³²¹. Nessa música, que homenageia o austríaco Arnold Schoenberg³²², compositor e criador do dodecafonismo, Pedro Osmar executa sua viola solo, buscando por caminhos estéticos atonais.

A terceira música do álbum *Viola Caipira* é *Um Steve Reich para viola*³²³. Nessa música, que homenageia o norte americano Steve Reich³²⁴, compositor dedicado à música minimalista e modal, a viola de Pedro Osmar assume um papel de fundo na textura musical, que se baseia em um ostinato realizado nos agudos de uma marimba. No último minuto da música é perceptível o uso da viola em uma perspectiva percussiva e não melódica ou harmônica. O quarto e último exemplo de influências eruditas nas obras instrumentais de Pedro Osmar é a música *Um Smetak para viola*³²⁵. Nessa música o homenageado é Walter

³¹⁹ *Um Stravinsky para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (04'09''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gD40R6i2Xg0> Acesso em 20/06/2022.

³²⁰ Ígor Stravinsky (1882-1971). 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski Acesso em: 20 jun. 2022.

³²¹ *Um Schoenberg para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (02'46''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-j5D7y1wEM> Acesso em: 20 jun. 2022.

³²² Arnold Franz Walter Schoenberg (1874-1951). 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg Acesso em: 20 jun. 2022.

³²³ *Um Steve Reich para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (05'52''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VWaRKVJ9OeI> Acesso em: 20 jun. 2022.

³²⁴ Stephen Michael Reich (Nova Iorque, 03 de outubro de 1936). 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich Acesso em: 20 jun. 2022.

³²⁵ *Um Smetak para viola* (Pedro Osmar) – álbum *Viola Caipira*. 01 áudio (03'41''). Publicado por Pedro Osmar Topic, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o2SFsYrUt0s> Acesso em: 20 jun. 2022.

Smetak³²⁶, músico suíço que se naturalizou brasileiro, vindo inclusive a ser professor e pesquisador na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em *Um Smetak para viola*, Pedro Osmar toca sua viola solo, produzindo sons a partir do arrastes das cordas, batidas no tampo e nas cordas da viola. Podemos inferir que o violeiro se vale de técnicas expandidas nessa composição, cuja estética foge totalmente aos padrões da música tradicional nordestina.

Ainda no que toca às influências eruditas, percebemo-nas na obra do pernambucano, Adelmo Arcoverde. A primeira faixa de seu segundo álbum instrumental (*Mensageiro*)³²⁷ foi intitulada de *Concertino nº 01*, sendo que a peça musical foi estruturada em três movimentos: - 1º movimento: *Querubim voador*; - 2º movimento: *Querubim ágape*; - 3º movimento: *Querubim do retorno*. A instrumentação utilizada nos três movimentos é a mesma, qual seja, duas violas de dez cordas que são tocadas por Adelmo e seu filho André Arcoverde, o baixo elétrico (Alisson Budega) e percussão (Júnior Codorna). A segunda música instrumental do violeiro a ser citada trata-se do arranjo de *Primavera* (Quatro Estações) de Antônio Vivaldi³²⁸, que foi publicada no *Cd Viola Brasileira em Concerto – Homenagem a Renato Andrade*. Nessa música o violeiro executa sua viola solo e apresenta a tão conhecida melodia de *Primavera* sobre a marcação da nota pedal que está sendo tocada no quinto par de cordas da viola (corda solta).

Nessa busca por descrever suas influências musicais, o violeiro Adelmo Arcoverde também se recorda do período em que ouviu muito *rock progressivo*, inclusive comenta ter tocado guitarra antes de construir sua carreira como violeiro. Em uma de nossas entrevistas ele me mostrou um de seus arranjos instrumentais para viola, salvo engano da *Oração para São Francisco*, oportunidade em que comentei ter me lembrado das obras renascentistas.

Adelmo: Porque veja só... é... a minha música eu procuro não perder a raiz, mas eu gosto de colocar um pouco de música barroca. Eu não sei de onde vem esse barroco na minha linha de composição. Porque eu não tenho formação erudita para estar fazendo esse tipo de... Eu não estudei música barroca. Você falou, Renascentismo, eu nunca estudei música renascentista, entendesse?

P: Essa análise vem só depois neh. Você faz o que te agrada, daquilo e daquele jeito

Adelmo: Pronto. E também música progressiva. Como eu ouvi muita banda de rock progressivo, aí tem a influência também neh? [...] Porque eu fui tocar em São Paulo, há dois anos atrás e o cara [...] que tava botando o som, que eu toquei lá em São Paulo, ele quando terminou a minha apresentação, ele disse: olha Adelmo eu já coloquei som pra um bucado de banda americana do caramba. Ele disse: quando eu

³²⁶ Anton Walter Smetak (1913-1984). 01 site (Wikipedia). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Smetak Acesso em: 20 jun. 2022.

³²⁷ Cd *Mensageiro* (Adelmo Arcoverde). 01 site (IMMUB). Disponível em: <https://immub.org/album/mensageiro> Acesso em: 28 jun. 2021.

³²⁸ *Primavera* (Quatro Estações de Antônio Vivaldi) - Arranjo de Adelmo Arcoverde. 01 vídeo (39'35''). Publicado por Canal Viola Urbana João Araújo, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-01rQc7iCo> Acesso em: 30 jun. 2021.

ouvi seu som eu vi claramente muita coisa de Hendrix, de Jimmy Page, de num sei o que mais lá. Tudo misturado nessa viola aí. Eu disse: é incontrolável. Eu num penso... vou fazer um Jimmy Page na viola. Eu num penso nisso. É apenas aquela harmonia que eu fiz, aquela dissonância foi pra esse lado aí entendeu?

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2019)

No *podcast 10 cordas em 30*³²⁹, Adelmo Arcoverde, responde ao entrevistador sobre suas referências musicais e novamente ele comenta sobre o *rock progressivo*, ampliando também para o universo instrumental com as violas. Segue um trecho da fala do violeiro no citado *podcast*:

É disso que estou falando, da identificação com o instrumento. O que aconteceu comigo foi que eu saí dessa área, por exemplo, na minha formação de instrumentista eu tenho uma influência do rock progressivo, porque eu ouvia muitas bandas de rock progressivo. E tinha uma influência também do blues. Então, só que quando eu resolvi me dedicar completamente à viola eu abandonei essas escolas, embora eu tenha recebido a influência dessas escolas no meu trabalho, nas minhas composições. Então as influências foram esses dois músicos que eu te falei, o Heraldo e o Antônio. E músicos da década de 70 que eu gostava de ouvir, tipo o Jimmy Page do Led Zeppelin que foi um cara que eu gostava muito, eu me ligava nele, quando ele começava a tocar a música de influência oriental na guitarra. O Jimmy Page tem uma outra banda que me influenciou muito, que foi uma banda inglesa chamada Gentle Giant. Essa é uma banda também de rock progressivo que me influenciou muito, na minha formação de instrumentista (TRINTA, 2021).

Hugo Linns ao expor seus gostos musicais também incluiu o *rock* em sua lista de predileções. “Eu sempre gostei de rock” (CRÍTICOS, 2015). Na entrevista em que o violeiro tece tal afirmação ele comenta ainda que pôde conhecer o universo da música erudita no período em que estudou no Conservatório Pernambucano de Música.

Carlos Gomes: Qual a relação entre o que você estudava lá e o que você ouvia fora do Conservatório que tem influência na tua música?

Hugo: Eu sempre gostei de rock. A diferença é que o Conservatório me levou ao aprendizado muito formal, parecia que o universo popular não existia – eu não sei agora. Tanto que a sala do pessoal que dava aula de violão e guitarra era escondida. Pra pessoa ir, tinha que se embrenhar. Era numa parte velha. Numa parte antiga, lá pra trás... Por um lado foi bom, porque eu pude ver outros estilos que na minha família nunca eram vistos: música clássica, música mais formal mesmo, que minha família não tinha hábito de escutar (CRÍTICOS, 2015).

Vasculhando a internet encontrei no *site* do festival *Dia da Música*³³⁰, promovido pelo Ministério da Cultura, uma lista de eventos de que o violeiro já participou entre os anos de 2010 e 2016. Nesse *site* o trabalho do violeiro foi classificado como “instrumental e *world*

³²⁹ *Podcast 10 cordas em 30 – A viola psicodélica*, Adelmo Arcoverde. 01 áudio (42’31’’). Publicado por Canela Vermelha Produção, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u41GtJ53Gx8> Acesso em: 25 jun. 2021.

³³⁰ Festival *Dia da Música* (Ministério da Cultura). 01 *site* com áudios, vídeos, biografia e lista de festivais. Disponível em: <https://www.diadamusica.com.br/hugolinns> Acesso em: 16 jul. 2021.

music”. Em maio de 2019, quando realizei a entrevista na residência do violeiro, ele comentou que estava trabalhando em um novo disco, *O vento ao longe*³³¹, que sairia via financiamento coletivo, sendo esse de um trio internacional que havia gravado em 2018. Segundo Hugo, as gravações ocorreram em três localidades, em Recife/PE, Salvador/BA e em Genebra na Suíça. Os integrantes do trio são Hugo nas violas de 10 cordas, Sebastian Notini na percussão e Olivier Koundouno no violoncelo. Durante a entrevista, o que ocorreu antes do referido trabalho ser lançado, Hugo comentou:

Hugo Linns: Vai ser uma coisa muito diferente do que eu fiz. É uma música de viola inserido dentro do universo mais *world music*. Porque eles trouxeram as influências deles. A base é a viola, porque eu dei o pontapé inicial das músicas, mas eles trouxeram toda a bagagem deles, do violoncelo francês mais popular e da percussão de Seba que há vinte anos mora na Bahia
(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019).

Durante a entrevista mencionada na citação anterior, aproveitei o gancho quando Hugo Linns mencionou o termo *world music* e lhe perguntei como ele percebia esse movimento musical. Pedi ao violeiro que apontasse alguns pontos positivos e negativos, sendo que respondeu o seguinte:

Hugo Linns: Rapaz, negativo eu vejo se a pessoa perder a identidade. Eu acho que se a pessoa se anula, como eu vi em outros países que lutam para preservar a própria identidade no cerne cultural. Aí se você se perder dentro da cultura pop, no sentido de você ser reconhecido, na minha visão, tem gente que acha que o melhor pra ele é ser *world music* mesmo, ser completamente destituída de local, você não sabe de onde é que aquela coisa veio. Pra minha música é importante que a pessoa no momento que ouça a minha viola ela saiba de onde eu vim. Essa viola veio do Nordeste. Não precisa ser de Pernambuco, mas veio de uma região do Brasil, do Nordeste do Brasil. É como se fosse um selo, uma identidade de toda uma construção de pessoa, de instrumento cultural, que eu pego pra ganhar, entendeu? Mas eu também não posso negar, como inserido dentro do mundo, viajante e experimentador de outras culturas e de outras formas de fazer arte que isso não me influencie. Então, não vejo nada de errado na *world music*, o que eu vejo de errado é se você perde a sua identidade. Se você perde sua identidade dentro da *world music*, eu acho que você perdeu uma grande parcela de si mesmo e da sua arte. Porque você se dilui dentro de várias coisas que são do outro.
(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019 – *grifo nosso*).

World Music, *rock* progressivo, *blues*, *jazz*, música erudita e música indiana, foram os exemplos que trouxemos no presente subtópico para nos auxiliar a compreender o fenômeno sonoro observado, no sentido de elucidar que a música instrumental de viola nordestina não bebe somente de suas fontes locais, ou seja, da cultura popular do Nordeste. Os exemplos

³³¹ *O vento ao longe* (full álbum). Trio formado por Hugo Linns (viola de 10 cordas), Sebastian Notini (percussão) e Olivier Doundouno (violoncelo). Site Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/album/4d0EzQOYXZdq7D3xfw7Xez?si=R7JVA1uQT_SUnmUVsZnBNQ&nd=1. Acesso em: 15 jul. 2021.

trazidos, tanto no item 4.2.1 quanto aqui no 4.2.2, são potentes em evidenciar a pluralidade de influências musicais que estão presentes nas músicas dos cinco violeiros, porém, de forma alguma esgotam todas as suas possibilidades. Cabe acrescentar à lista todas as músicas produzidas por violeiros de outras regiões do país, com seus sotaques característicos, ritmos e nuances próprias de cada um. Enfim, nosso intuito não é o de esmiuçar cada música dos cinco violeiros e apontar com precisão suas influências musicais, mas sim, apontar no sentido de que o fenômeno sonoro observado não está preso a seu passado histórico e que na atualidade está sendo transformado pelo contato com as músicas do mundo e do seu entorno. Como bem disse o violeiro, Hugo Linns: - “O que é um artista se ele ficar preso há um tempo?” (CRÍTICOS, 2015).

4.3 Outras características: as mentalidades improvisativas, experimentais e modais

*É arriscado mesmo,
é uma viola que a gente tem que arriscar.
Essa é a viola do Nordeste,
uma viola que você tem que andar em cima do fio da espada!*
(BRASIL, 2021)

Nessa parte do texto, nosso desfecho analítico, apresentamos mais algumas características percebidas nas músicas instrumentais dos cinco violeiros que foram observados em nossa etnografia. Procuramos trazer os sentidos construídos pelos sujeitos e as análises estão pautadas principalmente nas *autoscopias* que os violeiros fizeram de seus próprios artefatos culturais e trajetórias musicais. Abordamos a improvisação, a experimentação e o modalismo a partir da fala dos sujeitos, e ainda, procuramos trazer as principais características das violas utilizadas e de suas afinações.

O título dado ao presente subtópico (4.3) se vale do termo “mentalidade”, mas sem o compromisso de trazer consigo todas as searas epistemológicas que o envolvem. Grosso modo, ter uma mentalidade seria uma predisposição psicológica que uma pessoa ou grupo social têm para determinados pensamentos e padrões de comportamento. No nosso caso, o grupo social seria o corpo de sujeitos da pesquisa, a predisposição não seria psicológica, mas musical, bem como, os pensamentos e padrões de comportamento. Nas palavras do violeiro, Adelmo Arcoverde: - “Mentalidade de você procurar novas fronteiras para o que você está fazendo. Buscar novos caminhos, novas fronteiras” (TRINTA, 2021).

Durante a realização do *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET*, o violeiro Pedro Osmar comentou sobre os caminhos que os levaram a desembocar na estética musical

do Jaguaribe Carne. Segundo ele foi a partir da criação de uma mentalidade musical que chegaram aonde chegaram e não foi o estudo de técnica instrumentística ou da teoria musical que viabilizou o feito. O violeiro Adelmo Arcoverde também se valeu dessa noção ao comentar que: - “Porque *rock* progressivo pra mim não é só um estilo não, é uma mentalidade!” (TRINTA, 2021). Ao comentar sobre a perspectiva holística de sua composição, Adelmo comparou os povos orientais com os ocidentais e afirmou que “o povo oriental tem uma mentalidade diferente da nossa ocidental” (TERRA, 2013). Também o encontramos usando o referido termo para afirmar que a música instrumental de viola no Nordeste tem como característica a mentalidade improvisativa que herdaram de seus antepassados.

A noção de mentalidade a que nos referimos tem seu escopo delineado nos sentidos construídos pelos cinco violeiros e vai na direção de uma predisposição musical utilizada na composição e execução de suas músicas instrumentais. Penso que essa predisposição musical é fruto das experiências musicais vividas pelos sujeitos da pesquisa, de seus estudos e de todo aprendizado por “osmose” adquirido face ao contato com as culturas locais e globais. Entendo que uma predisposição musical não se baseia somente no pensamento, mas principalmente, em uma espécie de atitude musical.

Com o objetivo de apresentar as características que sinalizam as mencionadas mentalidades musicais dos sujeitos, organizamos o presente subtópico (4.3) em quatro subitens (4.3.1 a 4.3.4). No primeiro abordamos as violas utilizadas pelos violeiros da pesquisa e as afinações mais recorrentes. No item 4.3.2 adentramos no modalismo, oportunidade em que as pesquisas do violeiro Adelmo Arcoverde nos deram os suportes necessários às nossas interpretações. No item 4.3.3 focalizamos a experimentação musical percebida nas músicas dos violeiros, sendo que os estudos tecnológicos do violeiro Hugo Linns e toda a obra do violeiro Pedro Osmar deram sustentação às nossas argumentações. Por fim, no item 4.3.4 tratamos da mentalidade improvisativa, que nos inspirou na escolha do título do capítulo 4 – “No fio da espada”. Em analogia à natureza da ferramenta “espada”, que se trata de um instrumento perfurocortante, intitulamos os itens 4.3.3 e 4.3.4, respectivamente: - A experimentação musical como elemento perfurante; - A improvisação como elemento cortante.

4.3.1 *Os sons que naturalmente descem rio abaixo: as violas e as afinações*

*Viola dos encantos de além-mar
Aço de fé da música portuguesa
Arame de Braga, bojo de certeza
Pra os sertões de brasis anunciar
Pernambuco, Minas de ouro e Ceará
Paraíba onde mudaste para sempre
Pariste na dor o riso do repente
Compadecida dos autos se fez rural
Depois urbano o retorno triunfal [...]*
(Acilino Madeira – encarte Dvd *Tudo tem Viola*)

Os versos de Acilino Madeira, que compõem a faixa nº 01 do Dvd *Tudo tem Viola* de Cristiano Oliveira, retratam o movimento de retorno das violas aos centros urbanos, diga-se de passagem, um retorno triunfal segundo o poeta. Nessa parte do texto focalizaremos os instrumentos musicais e as afinações utilizadas pelos cinco violeiros observados, com o intuito de verificar se há ou não características comuns entre eles.

Antes de termos realizado o trabalho de campo, nos questionávamos: - haveria no fenômeno sonoro observado alguma relação direta com um único instrumento musical, ou seja, uma única viola? Os cinco violeiros que são nossos sujeitos pesquisados utilizam um mesmo tipo de viola? E quanto às afinações? Há alguma afinação específica que é utilizada por todos eles? De antemão já vos digo que não e talvez aqui a característica esteja na pluralidade, não na singularidade. Encontramos casos, como o de Hugo Linns, em que o violeiro utiliza diferentes tipos de violas e afinações, porém, encontramos outros exemplos, como no caso de Cristiano Oliveira, em que o violeiro usa apenas uma viola e uma afinação. Diante da realidade encontrada em campo não podemos afirmar que a música instrumental de viola etnografada está ancorada em um único instrumento musical e afinação. Porém, podemos inferir semelhanças e apontar predileções no que tange aos instrumentos e afinações utilizadas.

Inicialmente cabe comentar que há todo um estereótipo no entorno das violas dinâmicas em relação às músicas do Nordeste, como se elas fossem um elemento determinante na constituição das práticas musicais dos repentistas. No samba chula do Recôncavo Baiano, por exemplo, a viola machete assume esse papel constituinte. Porém, nas práticas de música instrumental que observamos encontramos violeiros tocando em outros tipos de violas que não eram as dinâmicas.

No Nordeste, a viola firmou-se com instrumento de repentistas, perpetuando a tradição árabe dos jograis. Frequentemente a encontramos com doze cordas, porém,

sempre divididas em cinco ordens (três pares e duas triplas). No repente utiliza-se muito a viola dinâmica. Trata-se de um modelo criado no Brasil pela fábrica de instrumentos Del Vecchio, cujo tampo tem vários buracos cobertos por uma tela que esconde amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, resultando um som metálico que timbra bem com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste (VILELA, 2015, p.43).

O fato de termos dito que dentre os sujeitos há violeiros que não estão utilizando a viola dinâmica, não quer dizer que não haja aqueles que a utilizam em suas músicas instrumentais. Dos cinco violeiros observados três usam também a viola dinâmica: - *Salvador di Alcântara, Adelmo Arcovede e Hugo Linns*. Os violeiros paraibanos Pedro Osmar e Cristiano Oliveira fazem uso de um modelo de viola que é mais parecido com o violão, porém, menor (vide figura nº46 a seguir). Somente para fins didáticos vou chamar esse último tipo de instrumento de *Viola Caipira*, sendo que das violas portuguesas que aqui chegaram ela se assemelha mais com a viola da Madeira, pelo menos no que diz respeito ao formato do tampo, do cavalete e da boca do instrumento³³².

Figura nº 46: As violas dos sujeitos da pesquisa



Fonte: Montagem de fotos (pesquisador)

Rememorando o trabalho de campo, as entrevistas, os shows e as imagens a que tive acesso dos cinco violeiros tocando, lembro-me de ter visto o seguinte: *Salvador di Alcântara*

³³² Vide figura nº 14 da pesquisa de Araújo (2021, p.166).

(viola dinâmica e viola caipira); *Cristiano Oliveira* (viola caipira); *Pedro Osmar* (viola caipira); *Adelmo Arcoverde* (viola dinâmica, viola caipira e viola harpa); e *Hugo Linns* (viola dinâmica, viola caipira e viola ressonadora). Dentre os instrumentos citados há violas que foram industrializadas pela *Gianinni* (Pedro Osmar e Cristiano Oliveira), violas dinâmicas fabricadas pela *Del Vecchio* (Adelmo Arcoverde, Salvador di Alcântara e Hugo Linns), e ainda, as violas artesanais de luthier's. Das violas de luthier recordo-me de duas violas de Adelmo Arcoverde que foram produzidas por Rodrigo Veras³³³, violeiro já apresentado no capítulo 3, quando mostramos os alunos do Conservatório Pernambucano de Música. Salvador di Alcântara também me mostrou em sua residência uma viola caipira de luthier que havia comprado, todavia, não me recordo o nome do construtor. O violeiro, Hugo Linns, foi o entrevistado em que essa temática foi especificamente abordada.

Perguntei a Hugo Linns sobre qual viola ele havia utilizado em seu álbum *Fita Branca*³³⁴, sendo que ele foi até seu quarto e trouxe a viola dinâmica que usou para criar as músicas do citado álbum. Em seguida, adentramos no universo da construção das violas dinâmicas, falamos sobre os luthiers que fizeram suas violas, sobre a manutenção delas e sobre a dificuldade de se encontrar bons captadores para os instrumentos. Segue o trecho da entrevista em que a conversa ocorreu sobre as violas dinâmicas:

P: Nesse álbum já era dinâmica?

Hugo: Era, a dinâmica. A dinâmica do doutor Souza, eu fiz um turnê com Renata Rosa e quase com todo dinheiro da turnê eu comprei essa viola. Peguei e vou comprar a minha viola. E nós somos amigos neh, eu vou muito lá em Campina Grande, esses anos todos ele faz a manutenção da viola.

P: Como chama o Luthier de lá?

Hugo: Doutor Souza. A viola dele é uma obra de arte. A viola é uma pessoa...Você dificilmente vê os violeiros com viola dinâmica. Você sabe por quê? Porque a viola dinâmica ela realmente tem um cuidado que parece uma pessoa. Você precisa estar em manutenção constante com ela. Porque dentro dela, eu aprendi isso, agora eu aprendi a fazer a manutenção dela sozinho, porque eu sempre... eu passei acho que dez ou doze anos indo todo ano pra ver ele fazendo a manutenção dela. Então, hoje eu sei abrir ela e fazer a manutenção dela. Aqui dentro, tá vendo aqui? Essa peça sai, isso aqui é uma peça solta, o peão fica solto, aqui dentro tem uma panela de alumínio que chama panela, mas é como se fosse um disco, bem fininho de alumínio que faz a pressão com esse peão. E essa panela está presa por uma... sabe aquelas borrachas que usava pra tirar sangue?

P: Goma pra tirar sangue

Hugo: Tem que ter uma daquela cortada no meio dela pra botar dentro da panela e vedar ela de uma forma uniforme, para que não haja... pra não vazar ar e pra dar esse som que ela tem. Então, essa borracha resseca. Com um ano ou dois ela já muda o som da viola. Aí você tem que mudar e fazer todo esse processo. Essa viola é de 2005, então ele ainda não fazia tirante. Doutor Souza começou a melhorar a viola dele

³³³ *Corpo Du Som*: Blog do luthier Rodrigo Veras. 01 site (blogspot). Disponível em: <https://corpodusom.blogspot.com/p/biografia.html> Acesso em: 07 jul. 2021.

³³⁴ *Full álbum Fita Branca* (Hugo Linns). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XpprnLK5qQ> Acesso em: 14 jul. 2021.

depois que pedi a minha, porque ele só fazia viola pra cantador. Aí as violas para cantador geralmente afina até aqui ó, só até a sétima casa, porque eles não usam... eles não têm recurso de instrumento para que afine. Aí que foi que ele começou a aprimorar, começou pra tirante. Essa não tem tirante, essa já é o segundo braço dela, porque a pressão é muito grande. Ah e ainda tem uma coisa, que ela é fora do padrão. Ela é menor do que qualquer outra viola.

P: E são dezenove trastos?

Hugo: Sim. Vinte trastos. Mas ela é menorzinha. Aí, repare aqui, as cordas não dá a tensão. As cordas de fábrica... não fazem cordas de fábrica para essa viola. Aí você tem que aumentar a tensão dela, dá uma volta, aumenta a tensão para poder afinar.

P: Sobre essa questão de encordoamento, tem gente que usa tripla em cima?

Hugo: Caçapa toca com tripla. Tu conhece Caçapa?

P: De nome só

Hugo: Outra coisa Leandro, que pra achar a captação neh! Achar essa captação aí. Demorei cinco anos pra achar a captação dessa viola [...] Aí quem é que vai querer ter uma viola pra ficar se aperreando toda vez? Imagina quando muda o clima. Ela muda todinha também, todinha! Eu viajei com ela um tempo aí eu fiz uma viola com o Luciano Queiroz. Para o meu trabalho atual eu tô tocando mais com a de Luciano.

P: Eu vi vídeo que você tá tocando uma que tem uns captadores de metais aqui

Hugo: É, eu achei esse captador há uns três anos atrás, na Califórnia. Mandei vir da Califórnia porque é um captador magnético. Porque a gente tem esse problema, quando a gente toca em palco grande o corpo e os pedais de efeito em amplificadores, aí você começa a ter problemas. Até achar esse captador... Aí eu fiz essa viola pra poder ter uma viola comigo no meu trabalho pra eu fazer as minhas músicas. E o "Fita Branca" nasceu tudo nessa viola aqui. É o primeiro disco.

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019).

A respeito do luthier Doutor Souza mencionado na citação anterior, encontrei um vídeo no *youtube*³³⁵ que foi produzido pelo violeiro pernambucano Cacai Nunes³³⁶, inclusive nesse vídeo o construtor de violas comenta sobre o violeiro Hugo Linns. A título de exemplo cito sua música *O sentido do Lírrio*³³⁷ (Hugo Linns) em que o violeiro está tocando com a viola dinâmica do Dr. Souza. Quanto ao luthier Luciano Queiroz³³⁸, também mencionado na citação anterior, exemplifico com um vídeo da música *Pipoca Moderna*³³⁹ em que o violeiro Hugo Linns está tocando em uma viola ressonadora fabricada por ele, inclusive o vídeo foi feito na própria oficina do luthier. Em entrevista cedida ao Programa da *TV JC* em outubro de 2018, Hugo Linns comenta sobre o passado histórico das violas dinâmicas:

A viola dinâmica ela subiu neh! Porque no começo do século passado, em 1920 quando ela surgiu lá pela Del Vecchio ela era do sul. Ela foi feita lá pelo pessoal de São Paulo e foi subindo para o Nordeste e foi sendo adaptada para o Nordeste. Aí hoje em dia ela é mais característica do som do nordestino do que do sulista. O sulista ficou

³³⁵ [Um Brasil de viola] *Luthier Souza*. 01 vídeo (06'19''). Produção: Cacai Nunes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fHuamhSbph8> Acesso em: 14 jul. 2021.

³³⁶ *Cacai Nunes* - Violeiro pernambucano. Reportagem do Jornal da USP. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/o-pernambucano-cacai-nunes-apresenta-novas-possibilidades-para-a-viol-brasileira/> Acesso em: 14 jul. 2021.

³³⁷ *O sentido do Lírrio* (Hugo Linns). 01 vídeo (06'55''). Publicado por Hugo Linns. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVUn32mjVTU> Acesso em: 14 jul. 2021.

³³⁸ Luthier Luciano Queiroz. 01 *site* oficial. Disponível em: <http://lucianoqueiroz.com/> Acesso em 14/07/2021.

³³⁹ *Pipoca Moderna* (Hugo Linns). 01 vídeo (03'50''). Publicado por Luciano Queiroz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsFOdFZJugI> Acesso em: 14 jul. 2021.

mais com esse tipo de viola (apotando para a viola caipira de Eduardo Buarque) (TVJC, 2018).

O violeiro também menciona que a viola dinâmica chegou para ele depois que começou suas pesquisas sobre as violas e procura por sons diferentes. Em entrevista sobre a apresentação no *Programa Instrumental Sesc Brasil*³⁴⁰, Hugo Linns comenta: - “e me agradou bastante porque é um som... ela é um agudo, mas não é um agudo cortante, é um agudo mais fechadinho. Eu acho que combina mais com o som que eu tenho na cabeça” (SESC, 2018). Nesse mesmo programa, Hugo Linns volta a abordar a questão das violas dinâmicas e também se posiciona sobre os aspectos instrumentísticos dos violeiros repentistas, diga-se de passagem, no mesmo sentido em que o violeiro Adelmo Arcoverde os percebe.

A viola da gente é bem diferente neh. A estrutura melódica. Até a construção que a gente usa lá, os cantadores. A própria viola já é diferente porque ela é dinâmica neh! A construção dela em si já é completamente diferente. A única coisa semelhante mesmo são as dez cordas. Aí, lá, nós temos muitos violeiros cantadores, temos poucos instrumentistas. Assim, dedicados a fazer música instrumental de viola (SESC, 2018).

Em entrevista cedida a Deraldo Goulart para o *Programa Brasil Regional* da Rádio Senado, Hugo Linns faz uma comparação entre a viola dita “tradicional” ou viola caipira, que é aquela mais parecida com os violões, e as violas dinâmicas. A título de exemplo do que aqui está sendo chamado de viola “tradicional” cito um vídeo de Hugo Linns tocando a música *Baião do Engenho Gurijó*³⁴¹ no Caixa Sonora em 2014. Segue o trecho da entrevista:

Deraldo: E você falou em viola, eu queria que você detalhasse um pouquinho essa viola que se chama dinâmica, que é muito usada aí no Nordeste e que os ouvintes dos outros Estados não conhecem muito. Fala um pouquinho dessa viola!

Hugo: A viola dinâmica ela é uma variação... existem vários tipos de viola neh! Ela nasceu, na verdade, em São Paulo, entre 1920 e 1940, não tem um registro certo. Foi pela Del Vecchio. Dizem que foi uma tentativa de imitar um instrumento chamado “Dobro”, americano, que é um instrumento ressonador. Porque a viola dinâmica é um instrumento ressonador. Por quê é um instrumento ressonador? Porque a concepção física dela é diferente na forma de gerar o som. A estrutura física dela é diferente da viola tradicional de dez cordas, a viola caipira conhecida aí no sul, sudeste e centro-oeste, que é a viola que parece um violão. A viola dinâmica não parece um violão, porque ela tem uma estrutura muito característica, porque ela tem ressonadores. São pequenas aberturas no tampo do instrumento por onde sai o som e esse som é convertido diferentemente da caixa acústica do instrumento porque dentro dele tem... como eu poderia lhe dizer... uma estruturazinha de metal que a gente chama de panela, ou uma coisa que é parecida com o que é usada no Dobro americano, que é uma

³⁴⁰ *Programa Instrumental Sesc Brasil* (Hugo Linns) – 01 vídeo (50’38’’). Publicado por Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pnmzlig0u2M> Acesso em: 14 jul. 2021.

³⁴¹ *Baião do Engenho Gurijó* (Hugo Linns). 01 vídeo (08’26’’). Publicado por Hugo Linns, 2014. Ficha técnica: Hugo Linns (viola de 10 cordas, arranjo e direção musical); Eduardo Buarque (viola de 10 cordas); Rogê Victor (baixo elétrico) e Ricardo Fraga (bateria). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bunKAb2k95s> Acesso em: 15 jul. 2021.

variação que também já é feita aí no sul, numa viola dinâmica feita aí no sul por Luciano Queiroz. Para quem não conhece imagine assim, é aquela viola que é muito característica quando você vê os cantadores fazendo repente, que é uma viola ornamentada, que é uma viola cheia de bocas de alumínio. O instrumento é uma arte, é bem bonito e diferente. E isso gera um som, que é um som metálico, mas também, mais aveludado. Não é tão agudo quanto a viola tradicional, ele é mais fechado. Segundo o professor e pesquisador Dr. Ivan Vilela essa sonoridade mais fechada combina muito com o nosso sotaque, que é mais aberto. Por isso que os cantadores usam tanto essa viola dinâmica. Só que no meu trabalho eu uso a viola dinâmica de forma instrumental. Adelmo Arcoverde já usava, que é o maior violeiro aqui do Nordeste. A aluna dele agora também, a Laís de Assis, que acabou de se formar com ele também está usando. Mas quem gravou o primeiro disco de viola dinâmica instrumental no Nordeste fui eu, o *Fita Branca* (SENADO, 2021).

Penso que a utilização das violas dinâmicas no trabalho realizado por Hugo Linns é uma das formas dele manter-se ligado às suas matrizes culturais. Os instrumentos musicais têm essa potencialidade de carregar consigo toda uma carga cultural, tendo em vista suas relações intrínsecas com a história e o contexto cultural de um povo, de um tempo e lugar.

Além da viola dinâmica, da viola ressonadora e da viola caipira, nos deparamos com a *viola harpa* de Adelmo Arcoverde (vide figura nº47 a seguir). O instrumento foi fabricado pela *Lutheria Ferroni*³⁴², o mesmo construtor que fez a *viola harpa* do violeiro Fernando Deghi. Esse instrumento, a *viola harpa*, apesar de sua forma distinta, trata-se de uma viola de dez cordas, porém, acrescida de dois grupos de cordas (harpas), um na parte superior que proporciona sons mais graves, e a outra, na parte inferior do instrumento e que produz sons mais agudos. Segundo Adelmo, a *viola harpa* amplia a tessitura sonora em relação à viola de dez cordas, o que auxilia em seus processos de orquestração e criação musicais.

Figura nº 47: Viola harpa



Fonte: facebook de Adelmo Arcoverde

Para o nosso quarto encontro no Conservatório Pernambucano de Música, Adelmo Arcoverde levou sua *viola harpa* para me mostrar. Comentei com ele que havia visto aquele

³⁴² *Lutheria Ferroni*. 01 site (facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/lutheriaferroni> Acesso em: 24 jun. 2022.

instrumento apenas por vídeos do violeiro Fernando Deghi. Nesse encontro ele tocou três arranjos que fez para as músicas: - Serenata de Schubert; - Oração para São Francisco; - e Índia (José Asunción Flores). Tocou também uma música sua intitulada *Lembranças do Paraíso* (faixa 12 do CD *Convertido*)³⁴³ e mencionou ainda que estava fazendo um arranjo para o frevo *Evocação nº 01*, do compositor Nelson Ferreira. Nas buscas virtuais encontrei um vídeo no *facebook* do violeiro Fernando Deghi de Adelmo Arcoverde tocando sua composição *3º Mensageiro* (faixa 02 do CD *Mensageiro*)³⁴⁴.

Nesse mesmo dia conversamos sobre a afinação que estava usando na *viola harpa*, sendo que Adelmo disse que estava utilizando a Rio Abaixo (1º par: ré, 2º: si, 3º: sol, 4º: ré, 5º: sol). O violeiro comentou ainda sobre a viola harpa de Fernando Deghi: - “O Deghi usa é cebolão. A afinação dele é totalmente diferente, porque como é cebolão em ré, aqui em cima deve ser outra coisa neh?” (Entrevista, Recife/PE, 2019). O “aqui em cima” constante em sua fala trata-se da harpa superior, que produz os sons graves.

Aproveitando a temática sobre as afinações das violas harpa, apresentaremos a seguir as afinações usadas pelos cinco violeiros observados. Começaremos por Adelmo Arcoverde, tendo em vista que já trouxemos a informação de que ele utiliza a Rio Abaixo em sua *viola harpa*. No que toca à afinação Rio Abaixo utilizada na *viola harpa* encontrei uma entrevista do violeiro, cedida ao programa de rádio *Vozes da Terra* em 2013, em que ele comenta com quem aprendeu afinar em Rio Abaixo, uma vez que teria começado usando a afinação *Natural* (1º par: mi, 2º: si, 3º: sol, 4º: ré, 5º: lá), que é igual ao violão sem a sexta corda (mi).

Essa afinação Rio abaixo eu aprendi com o Renato Andrade. Foi ele que me passou essa afinação, Rio Abaixo. E eu já venho compondo músicas nessa afinação. Agora existe uma diferença de estilo neh? A viola tocada no eixo São Paulo - Minas Gerais é chamada de viola caipira, é muito diferente da nossa. [...] A diferença não está no número de cordas, mas na afinação. Porque aqui no Nordeste a gente trabalha com a *natural*, que é igual a afinação do violão. E tem a afinação do repentista que é a mesma afinação do violão, só que eles afinam a segunda corda uma oitava acima e tem um timbre diferente. Lá eles têm um monte de afinações, tem Rio Abaixo, Rio acima, cebolão, guitarra, 1/2 guitarra, oitavada, um monte de afinações (TERRA, 2013).

A afinação *Rio Abaixo* foi adotada por Adelmo não somente na *viola harpa*, mas também em seu ensino de viola junto ao Conservatório Pernambucano de Música. O *Método de Viola Nordestina* criado por ele também adotou a afinação Rio Abaixo como modelo de

³⁴³ *Lembranças do Paraíso* (faixa 12 CD *Convertido*) – Adelmo Arcoverde. Disponível em: <https://immub.org/album/convertido> Acesso em: 01 jul. 2021.

³⁴⁴ *3º Mensageiro* (Adelmo Arcoverde – *Viola harpa*). Fonte: *facebook* do violeiro Fernando Deghi. Disponível em: <https://www.facebook.com/adelmo.arcoverde/videos/1725611090891643> Acesso em: 01 jul. 2021.

aprendizagem. Durante o trabalho de campo tive a oportunidade de acompanhar algumas de suas aulas e em todas elas os alunos estavam aprendendo na afinação *Rio Abaixo*. Entretanto, a *afinação natural* ainda o acompanha e no *III Fórum de Etnomusicologia da UFPB/ABET* o violeiro levou duas violas, uma em *Rio Abaixo* e uma viola dinâmica na afinação *Natural* um tom abaixo do diapasão, o que faz com que o bordão também fique na nota sol, ou seja, o mesmo da afinação *Rio Abaixo*. Segue um trecho de uma das aulas a que assisti do aluno Roberto Cabral e cuja temática “afinação” foi alvo do diálogo:

Adelmo: Isso Roberto, bom demais. A mão direita pode deixar ela rolando solta, aí. Você fazendo a mão esquerda pode deixar a mão solta fazendo esse movimento aqui. Porque como a gente tá usando a *Rio Abaixo*... tá dando certo porque tá nessa afinação *Rio Abaixo*. Mas eles quando tocam no... eles tocam na verdade, fazendo aquele lá da afinação do violão

P: Na quinta casa neh?

Adelmo: Sim. Mas eles fazem ali também. Porque eles afinam a quinta corda, as três últimas cordas em lá. Então ele pode fazer também, que tá tudo certo. Elas soltas tá soando certo.

P: Bota três em lá?

Adelmo: Bota três em lá. Eles usam a viola de dez cordas... a tarraxa de dez, neh isso? Mas só usam sete cordas na verdade. Porque eles usam cordas *single*, simplesinha. Aí eu conversando com um repentista na praia ele disse: - “não professor a gente usa, porque a gente muitas vezes não tem dinheiro pra tá botando corda dupla”.

P: Ahã. Economizam neh

Adelmo: É. E eles tocam muito na beira da praia

P: Na verdade seria como se fosse cinco também, só que uma é tripla e as outras quatro simples

Adelmo: Cinco, pra facilitar a vida deles

P: E aí de baixo pra cima eles botam igual a natural também?

Adelmo: É

P: Mi, si... só que eles usam um tom abaixo também?

Adelmo: Tem uns que já estão usando um tom abaixo do diapasão. Porque a segunda corda, o si, ela é afinada um tom acima.

(Aula com o aluno Roberto Cabral realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

Na citação anterior, quando Adelmo fala “eles” está se referindo aos repentistas, que predominantemente utilizam a afinação *Natural*, mas acrescenta que atualmente eles andam afinando um tom abaixo do diapasão, ou seja, a afinação *Natural* um tom abaixo (1º par: ré, 2º: lá, 3º: fá, 4º: dó, 5º: sol). A título de exemplo, trazemos a música *Quintal do Matuto*³⁴⁵ (João Lyra), que é a faixa 03 (Lado B) do álbum “Ao Capitão Furtado – Marvada Viola”, lançado pela Funarte em 1987, pois nessa obra instrumental o violeiro, Adelmo Arcoverde, se vale da afinação *Natural*.

³⁴⁵ Música: *Quintal do Matuto* (João Lyra). Violas e arranjo (Adelmo Arcoverde e João Lyra) – afinação natural. Faixa 03 (Lado B) do álbum “Ao Capitão Furtado – Marvada Viola”, lançado pela Funarte em 1987 como parte do Projeto Almirante. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/ao-capitao-furtado-marvada-viola-1987/> Acesso em: 06 jul. 2021.

O violeiro Salvador di Alcântara também é adepto à afinação *Natural*. No encontro em que fizemos a autoscopia do Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara ele comentou sobre quando lhe puseram para tocar viola junto ao quinteto, sendo que nessa época seu instrumento era o violão. Alcântara relata que teve que se adaptar rapidamente, na “raça e na coragem” (Conversa telefônica em 2021). Acredito que a *afinação natural* inicialmente adotada pelo violeiro, de certa forma, foi um elemento facilitador no seu processo de adaptação, uma vez que já usava a mesma afinação no violão, apenas sem a sexta corda (Mi). Tal fato tornou possível a transposição de caminhos melódicos pela via das escalas, e também, das estruturas harmônicas pela via das fôrmas de acordes. Salvador comentou que sentiu bastante diferença ao pressionar cordas duplas e que as unhas da mão direita gastavam com maior rapidez, devido ao tanger em cordas de aço. Afirmou também que aceitou a mudança de instrumento musical dentro do Quinteto Itacoatiara como um desafio, o que o levou a ter que estudar muito e a desvelar aquele universo sonoro, inclusive vindo a aprender a *afinação cebolão*.

Salvador: A gente vai falar primeiro do conceito do Quinteto Itacoatiara. Por que foi formado o Quinteto Itacoatiara. Por que essa formação, por que esses instrumentos. Então, isso tem um porquê, não foi gratuito, tem uma diferença. A diferença do Quinteto Itacoatiara para os demais grupos da Paraíba é que ele tem um projeto de constituição, entendeu? Ele é um grupo em que o menino pensou em instrumentos de características nitidamente nordestinas, como sendo a rabeca, que seria o pseudovioline ou violino rústico. A viola de dez, que é a viola do cantador de viola, com a afinação própria do cantador que é distinta do Mato Grosso, é distinta da viola padrão, que é a afinação de violão (Autoscopia CD *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019 – *grifo nosso*).

Com o violeiro Hugo Linns, também, conversamos sobre as afinações por ele utilizadas. Durante a entrevista que fizemos em sua casa questionei a ele qual teria sido a afinação inicialmente usada em suas violas: - “eu fui na natural, depois fui descobrir a cebolão” (Entrevista, Recife/PE, 2019). Na sequência de nossa conversa perguntei se a utilização da afinação *Natural* se deu pelo motivo dele já saber tocar o violão na época e me respondeu o seguinte: - “eh, aí ficou mais fácil. Engraçado porque a *Natural* aqui também é chamada de *Nordestina* neh!” (Entrevista, Recife/PE, 2019). No decorrer da entrevista Hugo Linns aprofundou na questão das afinações, inclusive deu sua opinião sobre a utilização da afinação *Natural* um tom abaixo, conforme comentado por Adelmo Arcoverde sobre os repentistas.

Hugo: Nas minhas músicas atuais tô usando só a natural, a nordestina. Mas nos discos eu uso natural, rebaixado um tom abaixo, rio abaixo, cebolão em mi, cebolão em ré, maior e menor. São essas afinações aí que eu uso, mas a maioria é em natural.

P: Eu encontrei muita gente fazendo tom abaixo.

Hugo: É porque ela... o harmônico fica mais bonito, a viola soa mais. Se você conseguir a tensão para as cordas vibrarem, com o encordoamento certo fica mais preenchido, principalmente quando você está sozinho. Se você não tem banda, essas coisas (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, maio de 2019).

Quanto à afinação utilizada pelo nosso violeiro paraibano Cristiano Oliveira, trata-se exclusivamente da *Natural*. Todas suas músicas instrumentais foram compostas nessa afinação. Durante a realização do trabalho de campo o violeiro comentou que já foi questionado por alguns músicos sobre estar usando a afinação do violão na viola, o que hipoteticamente estaria contrariando os costumes da tradição das violas. Lembro-me de Cristiano dizendo que foi o violeiro Ivan Vilela quem lhe sanou essa dúvida ao afirmar que historicamente essa afinação precederia às demais. Cabe aqui um adendo acerca da afinação *Natural* ou *Nordestina*, conforme foi mencionado por Hugo Linns em citações anteriores. No livro *A arte de Pontear viola*, o autor elenca outras denominações encontradas para essa afinação: - “Afinação natural, comum, goiano, paulista, oitavada, paraguaçu” (CORRÊA, 2000, p.34). Nesse mesmo livro há um tópico específico sobre as afinações na região Nordeste (páginas 37 e 38 da 2ª tiragem), porém, os comentários se restringem às práticas musicais dos repentistas e cantadores.

Atualmente, entre os cantadores nordestinos, há certa padronização da afinação da viola [...] A maioria dos violeiros não utiliza nome específico para sua afinação, algumas vezes referidas como *Paraguaçu* e *De-cantoria* [...] Os violeiros nordestinos atualmente estão, em sua maioria, ligados à tradição da cantoria, do repente. Porém, a viola já foi muito utilizada, também, para animar bailes e para os ponteios do sertanejo. Possivelmente, neste contexto, maior diversidade de afinações possa ainda ser encontrada (CORRÊA, 2000, p.38).

Talvez se o pesquisador e violeiro Roberto Corrêa tivesse escrito a *Arte de Pontear Viola* em 2020 e não no ano 2000, teria acrescentado a *Rio Abaixo* no rol de afinações dos violeiros nordestinos. É exatamente nesse hiato de vinte anos que as violas nordestinas expandiram suas fronteiras e começaram a romper com os paradigmas que vinculavam os violeros nordestinos exclusivamente ao repente. Nesse mesmo recorte temporal é que a música instrumental de viola nordestina pôde se consolidar como uma prática coletiva, com diferentes artistas atuantes nessa mesma seara musical.

Deixamos o violeiro Pedro Osmar intencionalmente por último, uma vez que com ele o assunto afinação ganha novas proporções. Quando trouxemos as afinações presentes nas obras dos outros quatro violeiros, estávamos lidando com a noção de alturas musicais dentro de um espectro sonoro determinado, ou seja, o diapasão. Porém, Pedro Osmar rompe com essa lógica e se vale, inclusive, da aleatoriedade, como possibilidade de se afinar uma viola.

Durante a realização de sua oficina de música experimental, mais precisamente no início da oficina, momento em que todos estavam afinando suas violas, Pedro Osmar comentou: “Eu não costumo afinar o instrumento. Não costumo afinar, bem como eu considero o que a gente tá fazendo aqui é desafinar” (Oficina de Música Experimental, UFPB, 2018).

Na música *Um repente para viola*³⁴⁶ é possível perceber os sentidos trazidos na fala de Pedro Osmar ao afirmar que o nosso ato de afinar, na oficina de música experimental, seria o contrário, ou seja, desafinar. A ideia do violeiro é a de romper com os padrões sonoros incutidos nas visões mais tradicionalistas e conservadoras sobre o que seria um repente para viola. A sonoridade encontrada na obra instrumental citada é indigesta e paradoxalmente sua viola soa desafinada. Ou será que estaria afinada ao avesso? Fato é que quando Pedro Osmar não desafina propositalmente sua viola, ele utiliza a afinação *Natural* ou *Nordestina*.

Diante do que foi exposto acerca das afinações utilizadas pelos cinco violeiros, podemos afirmar que o uso da afinação *Natural* ou *Nordestina* é uma característica comum entre eles. Para encerrar o presente subtópico, abordaremos um último ponto que está relacionado à maneira de se tocar as violas nordestinas. No capítulo 3, ao apresentarmos o violeiro Salvador di Alcântara, narramos a história do ensaio do Quinteto Itacoatiara na presença de Ariano Suassuna, oportunidade em que Pedro Osmar estava usando uma palheta e que esse teria sido o principal motivo para sua saída do Itacoatiara. Nesse sentido, nos questionamos: - a utilização de palhetas é uma característica das práticas musicais dos cinco violeiros observados? Para Ariano Suassuna a utilização de palhetas no tanger das cordas das violas seria uma afronta à tradição, entretanto, parece que historicamente não foi bem assim.

Em Recife/PE ainda encontramos a viola sendo executada como se tocava no período da Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando ainda a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteados ou através dos pontos (VILELA, 2015, p.43).

Do trabalho de campo realizado com os cinco violeiros, percebemos que dois deles usam palhetas para tocar suas violas, são eles: - *Pedro Osmar e Cristiano Oliveira*. No clipe da música *Frevo pro saci dançar*³⁴⁷ é possível notar com nitidez o violeiro Cristiano Oliveira tocando com uma palheta. Encontramos também uma imagem de Pedro Osmar com sua viola e a palheta presa ao tensor do cavalete (vide figura nº48 a seguir).

³⁴⁶ *Um repente para viola* (Pedro Osmar) - Álbum Viola Caipira. 01 áudio (04'28''). Publicado por Pedro Osmar Topic. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq2RqWS-gwg> Acesso em: 20 maio 2021.

³⁴⁷ *Frevo pro saci dançar* (Cristiano Oliveira) – DVD *Tudo tem Viola*. 01 vídeo (03'04''). Publicado por Cristiano Oliveira Viola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ4WqhYmWbo> Acesso em: 24 jun. 2022.

Figura nº 48: A palheta de Pedro Osmar



Fonte: imagens do google

A seguir abordaremos as três predisposições musicais (mentalidades) que foram percebidas ao longo das entrevistas, conversas no cotidiano e convívio com os sujeitos da pesquisa. Reiteramos que os sentidos incutidos no termo mentalidade, que está sendo utilizado nessa parte do texto, não têm o compromisso epistemológico dos estudos da mente humana, mas carregam sentidos estritamente musicais e do uso dos sujeitos da pesquisa. No subtópico seguinte (4.3.2) trataremos da perspectiva modal, que se apoiou principalmente nos dados produzidos pelo contato com o violeiro Adelmo Arcoverde. No item (4.3.3) mostraremos a mentalidade experimental, cujos pilares estão nas obras dos violeiros Hugo Linns e Pedro Osmar. Por último, o item (4.3.4), em que trataremos da improvisação como mentalidade.

4.3.2 “A repetição é judaica, ok? O modalismo não é judaico, o modalismo é árabe e oriental”

*O modalismo pertence ao mundo,
porque reflexo de culturas regionais que cobrem o globo terrestre,
feito mosaico em cores e em formas infinitas.
(GUEST, 2017)*

O título dado ao presente subtópico trata-se de uma fala do violeiro Adelmo Arcoverde na *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*. Nesse mesmo evento o violeiro também afirmou: “Eu me considero um modalista” (BATE-PAPO, 2020a). O violeiro, Hugo Linns, ao comentar sobre sua música de viola urbana afirma que pensa de uma forma mais elétrica, mas que também preserva “a coisa da forma de tocar a viola nordestina. Como eu falei da modalidade, dos pedais, da intenção mesmo da viola do Nordeste” (Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019).

Na epígrafe trouxe o pensamento do músico Ian Guest, mestre com quem aprendi a distinguir a música tonal da música modal. Segundo ele, “modal e tonal são dois lados opostos da música” (GUEST, 2017, p.09). Para compreender esses lados opostos da música há que se levar em conta não somente aspectos estritamente musicológicos, uma vez que a função social da música está diretamente atrelada às distinções que as separam. Durante séculos e milênios, antes mesmo do surgimento do tonalismo que se deu após o período barroco, antes da revolução industrial, da indústria publicitária e da sociedade de consumo, “a música não era negociada em troca de ingressos na entrada e o público não a assistia de braços cruzados. [...] A participação de todos não era só permitida, mas desejável, núcleo dos rituais de toda e qualquer festa popular, fosse ela triunfal ou fúnebre” (GUEST, 1999, p.01). No que tange às características melódicas do modalismo, “eram simples e transparentes, com a intenção de convidar a cantar e tocar junto. Eram longos serões de música intermitente, sem início e fim” (GUEST, 1999, p.01). Com o surgimento do tonalismo,

a música procurava novos e mais sofisticados recursos, caminhando rumo à elitização. A provocação seria esta: movimentar e repousar, preparar e resolver. O responsável pelo repouso era a nota central chamada tônica, que pairava no decorrer da música e que a finalizava. Surgia o tonalismo, contemporâneo à revolução industrial e ao mercado de consumo. Tonalismo passou a ocupar o espaço ocidental do globo, colocando o modalismo na retaguarda, relegando-o à história. Visto que a música modal é universal e atemporal, enquanto a tonal é criação recente da cultura ocidental, esta oferece regras estabelecidas, ao passo que a primeira não tem limites (GUEST, 2017, p.09).

Nesse sentido, estamos querendo enfatizar os limites da utilização do termo modal em nossas análises, uma vez que as práticas de música instrumental dos cinco violeiros não estão inseridas em rituais ou festas populares em que a participação coletiva seja livremente permitida. As apresentações dos violeiros se enquadram já no modelo trazido pelo tonalismo, qual seja, a de se pagar o ingresso para assistir ao espetáculo. As músicas foram gravadas em estúdios para a comercialização dos álbuns musicais. A perspectiva modal em nossas análises está mais atrelada aos caminhos melódicos utilizados nas composições e improvisações dos violeiros, afinal de contas, a “melodia, sempre soberana, domina a arte dos sons” (GUEST, 2017, p.09). O violeiro Adelmo Arcoverde, ao comentar sobre as culturas que influenciaram a música nordestina, afirma que os aspectos melódicos é que dão sustentação às suas narrativas.

A partir daí surgiram, nas minhas experiências de conclusão, surgiram duas culturas. Surgiu a cultura litorânea que ficou lá no litoral, portuguesa, com influência portuguesa, inclusive da música portuguesa. E uma outra cultura veio para o interior dos sertões, certo? Dessa cultura que veio dos sertões houve o que ele (se referindo a Leo Rugero que estava ao seu lado na mesa) chamou de fusão entre três culturas, os

ciganos, os judeus e os árabes. Aí o que aconteceu dessa fusão, na minha experiência de... Quando eu falo assim, porque a minha experiência é melódica. Eu procuro no instrumento a conclusão para o que estou afirmando, por causa da melodia, veja só! (Palestra no III Fórum de Etnomusicologia da UFPB, João Pessoa/PB, 2018 – *grifo nosso*).

Cabe comentar aqui que as fontes sonoras para a construção das melodias em nossa cultura ocidental são fruto da divisão do intervalo de oitava em doze notas cromáticas. Todavia, tem-se notícia de “escalas chinesas com mais de vinte notas dentro da oitava, escalas gregas com mais de trinta disposições de notas” (GUEST, 2017, p.09). No aboio do vaqueiro nordestino é possível perceber intervalos que extrapolam as doze notas cromáticas. O mesmo é passível de ser notado na música indiana, como por exemplo, na obra de Raví Shankar e sua filha Anouska Shankar. Considerando que as violas utilizadas pelos sujeitos da pesquisa são instrumentos musicais com trastos (trastes), ou seja, com uma estrutura que divide os sons em semitons, há uma limitação no que toca à execução de intervalos microtonais, como os mencionados na música chinesa e grega. Levando-se isso em conta, pensaremos o modalismo nas músicas dos cinco violeiros a partir da lógica das doze notas cromáticas, porém, sabemos que foram influenciados por outras músicas modais que se valem de espectros melódicos mais amplos.

Em um bate-papo ocorrido durante a *Primeira Mostra Instrumental de Violas Nordestinas*, Adelmo Arcoverde apresentou a *Teoria dos Círculos Concêntricos*, que está relacionada com o “mote” nas cantorias dos repentistas. Na ocasião, ele exemplificou a aplicabilidade da teoria com o mediador Rainer Miranda e complementou com informações acerca das origens do modalismo.

Adelmo: Eu sou modalista viu!

Rainer: Vocês todos. Adelmo você é a grande referência. Porque a gente pensa em modal é você. Eu me considero modalista. Você é uma figura que passou por minha vida e tantas outras pessoas, apesar de eu estar longe neh, que reforçou e encorajou a gente, eu acho que foi o meu caso e sobretudo os teus alunos, as pessoas que tiveram contato com você mais proximamente. Acreditar que uma nota pode ser um portal, às vezes muita nota não é um portal que uma nota é.

Adelmo: E você falou agora de uma coisa que eu me lembrei, de uma outra teoria minha, também que eu vou falar agora. Você sabe que quando eu tava lendo os salmos, os Salmos da Bíblia. Porque os Salmos foram escritos numa chamada Teoria dos Círculos Concêntricos, já ouviu falar nisso? Um professor de violão meu disse assim: Adelmo, por que tu repete tanto aquela nota, por que tu repete tanto aquelas frases? Eu disse: Olha, veja só, o pessoal quando queria transmitir alguma coisa nos Salmos, essa teoria dos círculos concêntricos era assim: Rainer é um cara gente fina! A gente estava conversando um dia desses sobre viola. Mas Rainer é um cara gente fina! Aí quando foi quarta-feira eu consegui falar com Rainer pelo telefone. Mas Rainer é gente fina! Então eu me encontrei com ele na sexta-feira e a gente marcou de almoçar, porque Rainer é gente fina. Então, esse é a questão dos círculos concêntricos. Eu quero transmitir uma mensagem para você e fico repetindo usando aquele... é o que aqui os caras... os repentistas chamam de mote. E isso é a questão da influência

judia na música nordestina. Quando eu levanto a teoria de que a música nordestina ela tem essa influência judaica, através da repetição. A repetição é judaica, ok? O modalismo não é judaico, o modalismo é árabe e oriental. Um cara me disse assim: o aboio é um melisma neh? É ou não é? É um melisma. Já viu aqueles caras cantando... como é que chama? Nas igrejas deles, as mesquitas. O aboio se você prestar bem a atenção lembra muito o melisma. Mas rapaz do céu, isso é uma evidência clara da influência da nossa música (BATE-PAPO, 2020a – *grifo nosso*).

Em uma de nossas entrevistas no Conservatório Pernambucano de Música em Recife/PE conversamos sobre o curso de viola nordestina. Perguntei a Adelmo como ele havia desenvolvido um método de ensino do instrumento, tendo em vista que, historicamente, a transmissão de saberes no entorno das violas nordestinas se deu pela via da oralidade. A resposta dada pelo violeiro foi a de que encontrou a saída nas melodias das cantorias que por ele estavam sendo catalogadas.

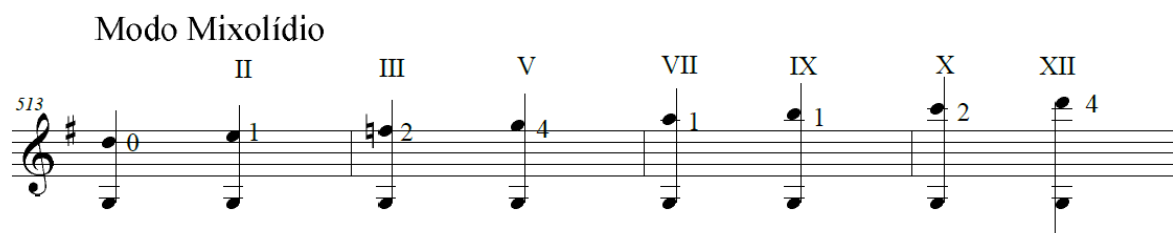
Adelmo: A maioria das cantorias é no mixolídio, a nossa aqui no Nordeste. Então eu fui percebendo o quê, como é que eu vou passar esse mixolídio. Então eu vou fazer uso de uma coisa que a escola só usa na teoria e que na prática não tem, como se diz assim... Que não é praticado em nada, o que é, são os modos. Aí o que acontece, eu fui buscar nos modos...

P: Você descobriu que era mais importante começar pelos modos do que pela escala maior?

Adelmo: Sim, para os alunos entenderem como funciona essa estória neh. Aí quando eu fui buscar nos modos o que era mixolídio, o lídio e a nossa ligação com a música oriental. Aí eu fui pesquisando, aí eu fui pra história da viola em si. Que tipo de povo originou essa viola. Entendesse? Aí eu fui pra onde? Aí eu fui para a questão da colonização do nosso país. Fui rastreando, portugueses, judeus, mouros, ciganos, cristãos novos. Povo altamente perseguido (Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018).

A partir da catalogação das cantorias é que Adelmo Arcoverde foi identificando as escalas modais mais recorrentes e passou a relacioná-las com as culturas dos povos que nos colonizaram. Quando tive acesso a algumas partes do seu método para viola nordestina percebi que ele se vale de duas perspectivas para denominar as escalas modais que ensina a seus alunos. A primeira delas é a utilizada tradicionalmente pela musicologia, ou seja, Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio e Eólio, sendo que o modo lócrio não constava da parte do método a que tive acesso. O estudo dessas escalas, segundo o método, inicialmente se dá em cada corda de forma individual, sempre acompanhada de uma nota pedal no quinto par, ou seja, a nota sol. Os intervalos de cada escala são pensados em função de um núcleo modal em Sol, que está na nota pedal (5º par da afinação *Rio Abaixo*). Do material a que tive acesso, as escalas modais estavam escritas na pauta, na clave de sol, com informações inerentes à digitação e com a indicação da casa do braço da viola em números romanos, conforme figura nº49 a seguir:

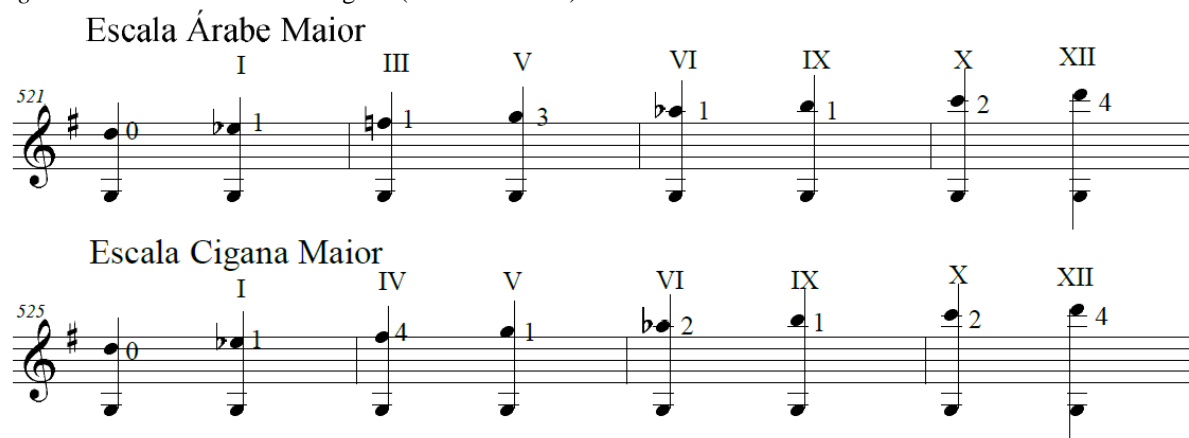
Figura nº49: Escala modal (mixolídio)



Fonte: Método de Viola Nordestina de Adelmo Arcoverde

A segunda forma utilizada por Adelmo para denominar as escalas é se valendo da relação com as influências da música nordestina, como por exemplo, a escala árabe maior e menor, e também, a escala cigana maior e menor. Cabe aqui comentar que entendemos as intenções do professor Adelmo ao intitular tais escalas, todavia, sintetizar toda uma cultura musical em uma única escala é algo arriscado, como se na diversidade da música árabe determinados intervalos melódicos fossem capazes de explicá-las. Inclusive porque um instrumento com trastes, como é o caso de nossas violas de dez cordas, não conseguiria reproduzir a quantidade de intervalos musicais existentes nas culturas árabes. Feitas as ressalvas e entendendo as finalidades pedagógicas do método, a utilização dessas escalas é um dos elementos percebidos pelo professor Adelmo Arcoverde como importantes para o aprendizado da linguagem musical envolvida nas violas nordestinas. Vejamos a seguir as escalas árabes e ciganas:

Figura nº 50: Escalas Árabe e cigana (Maior e Menor)



Continua

Escala Árabe Menor

677

Escala Cigana Menor

681

Fonte: Método de Viola Nordestina (Adelmo Arcoverde)

Os exemplos trazidos na citação anterior foram construídos em cima de um núcleo modal em Sol, conforme acidente “#” no início da pauta, em que pese comecem pela nota ré, pois o exemplo está se referindo ao primeiro par de cordas. Notem que os graus das escalas I, V e VI não se alteram em nenhuma delas, ou seja, as notas sol, ré e mi bemol. O que define se a escala é menor ou maior é o III grau, ou seja, a nota “si”, que quando é abaixada em um semiton (si bemol) torna a escala menor, tanto na árabe quanto na cigana. O VII grau das escalas (nota fá natural) é o que define o modo mixolídio e que segundo o violeiro é o que sugere a influência árabe na música nordestina, sendo que nas escalas ciganas (Maior e menor) o VII grau se mantém em fá sustenido. O II grau das escalas constantes na figura nº50 somente é modificado na escala cigana menor, permanecendo nas demais em Lá bemol. Já o IV grau se mantém inalterado nas escalas maiores (árabe e cigana – nota dó natural), na escala árabe menor é alterado em um semiton abaixo e na cigana menor um semiton acima, ou seja, dó bemol e dó sustenido respectivamente.

Ainda sobre o estudo das escalas modais, Adelmo Arcoverde, utiliza uma escala que mistura dois modos, o mixolídio com o lídio, resultando no que ele denomina de escala nordestina. O modo mixolídio altera em um semiton abaixo o VII grau da escala (b7) e o lídio em um semiton acima no IV (#4), ou seja, se estamos pensando em um núcleo modal em Sol, teremos as notas fá natural (b7) e o dó sustenido (#4). Veja a seguir (figura nº51) a escala nordestina:

Figura nº 51: Escala Nordestina

Escala Nordestina

529

Fonte: Método de Viola Nordestina (Adelmo Arcoverde)

Depois do estudo das mencionadas escalas modais em cordas individuais, o professor Adelmo Arcoverde aborda as escalas duetadas em terças, ou seja, em duas ordens de cordas, sendo que das partes do método a que tive acesso vi escalas do primeiro com o segundo par de cordas (com a 3ª na primeira corda) e do segundo com o terceiro par (com a 3ª na segunda corda). No cabeçalho do método, especificamente nessa parte das escalas duetadas, o violeiro deixa o seguinte comentário: “Escala em terças muito utilizadas pelas bandas de pífano, zabumbas, aboiadores e repentistas” (Método de Viola Nordestina de Adelmo Arcoverde). Mesmo no estudo das escalas duetadas em terças a utilização da nota pedal também compõe a estratégia de ensino das violas nordestinas, o que se dá no quinto par de cordas (nota: Sol) da afinação Rio Abaixo. Veja um exemplo a seguir:

Figura nº52: Escala duetada em terças



Fonte: Método de Viola Nordestina (Adelmo Arcoverde)

Outro elemento importante a ser destacado é a *nota pedal*. Nas entrevistas cedidas pelo violeiro que estão disponíveis na *internet* e nos nossos encontros ele sempre reforçou a importância da nota pedal como elemento modalista em sua viola. Considerando que a afinação *Rio Abaixo* foi utilizada em seu método, temos a nota Sol no quinto par soando como uma espécie de núcleo modal que gera uma atmosfera para as melodias, sejam elas provenientes dos estilos de cantorias ou de improvisações. A nota pedal também assume a função de definir o ritmo que está sendo utilizado, pelo menos no que diz respeito ao baião e ao repente. Das partes do método de Adelmo a que tive acesso consta uma série de exercícios de técnicas com motivos e progressões melódicas e que podem ser tocados com a nota pedal na batida do repente ou do baião. Vide os exemplos a seguir (Figuras nº53 e 54):

Figura nº 53: Nota pedal (repente)



Fonte: Método de Viola Nordestina

Figura nº54: Nota pedal (baião)



Fonte: Método de Viola Nordestina

Diante do que foi exposto, podemos afirmar que a utilização de caminhos melódicos modais é uma característica encontrada nas obras instrumentais dos violeiros observados. Cada qual à sua maneira, mas todos com essa mentalidade, essa predisposição musical de se valer das escalas modais, seja em suas composições ou no ato de improvisar. A utilização de notas pedais, principalmente no quinto par solto, também pode ser percebida como elemento fundamental para a atração de melodias modais. Fazemos a ressalva de que o fato de serem modalistas não exclui todo o universo da música tonal em suas práticas musicais. O violeiro, Pedro Osmar, merece ser comentado aqui por procurar outros caminhos para além do modalismo e do tonalismo, no caso, o atonalismo.

Evitamos realizar análises musicológicas sobre as músicas instrumentais dos cinco violeiros observados por entender que estenderíamos em demasia o assunto, em que pese pensarmos que tais análises contribuiriam com nossas afirmações acerca das melodias modais. No entanto, a partir da oitiva das músicas instrumentais que foram arroladas ao longo do texto é possível perceber essa característica musical. Para aqueles que quiserem se aprofundar nessa temática do modalismo nas músicas do Nordeste indicamos a leitura da tese de Paulo José Siqueira Tiné – *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008).

A seguir trataremos da experimentação musical como caminho de produção das músicas instrumentais dos sujeitos da pesquisa. Para encerrar o presente subtópico, cito uma fala do violeiro Adelmo Arcoverde que interliga essa parte do texto com o último tópico a ser abordado: - “toda vez que for improvisar, a quarta é aumentada e a sétima menor” (BRASIL, 2021).

4.3.3 A experimentação musical como elemento perfurante

*Meu Deus, como é diferente,
como é experimental,
como é revolucionário,
como é novo!
(Elba Ramalho)*

Os comentários da cantora Elba Ramalho, constantes na epígrafe, se referem ao trabalho de Pedro Osmar e seu irmão Paulo Ró junto ao *Jaguaribe Carne*, sendo que foram

retirados do documentário *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural*³⁴⁸. O poeta e cineasta Jomar Muniz de Brito também tece importantes comentários no referido documentário e afirma ter aprendido muito com Pedro Osmar, vindo inclusive a adotar uma expressão em suas narrativas e discursos que ouviu na voz do violeiro, que é a “Vanguarda Popular”. Ele comenta: “não é possível ficar falando só nesse culto do popular, da cultura popular como uma coisa de raiz, como uma coisa arqueológica, como uma coisa da identidade cultural brasileira. É preciso mostrar que o popular transita também através das altas culturas, das culturas experimentais” (JAGUARIBE CARNE, 2013).

Coincidentemente, tive a mesma sensação da cantora Elba Ramalho ao escutar o álbum *Viola Caipira* pela primeira vez. Como aquele disco era atípico e não se assemelhava a nada que eu já havia escutado no universo das violas de dez cordas. Realmente era algo novo, experimental e ao mesmo tempo popular. Conforme já foi comentado, Pedro Osmar percebeu certa semelhança na sonoridade da viola com a cítara indiana, motivo esse que o levou a adquirir sua viola de dez cordas. Segundo ele mesmo, acabou se tornando “um estudante experimental de viola, ou seja, tocando-na à sua maneira, espontânea e desbravadora, distanciando-se do universo caipira/rural ao qual ela normalmente está associada” (EGYPTO, 2015, p.44).

A natureza experimental da obra de Pedro Osmar é tão notória que o livro de Severo (2017) recebeu o título de *Jaguaribe Carne: experimentalismo na música paraibana*. No primeiro capítulo, ao tratar dos pressupostos teóricos que envolvem a concepção de experimentalismo, Severo (2017) afirma que o caráter experimental na obra do Jaguaribe Carne “ultrapassa o campo musical para abranger também as condutas dos integrantes diante de suas (anti) relações com o mercado cultural vigente e com as realidades socioculturais de seus territórios de atuação” (SEVERO, 2017, p.25). No que toca ao campo musical o autor dialoga com os pensamentos de Cage (1961) em que a experimentação musical estaria voltada às buscas por usufruir de um campo sonoro mais abrangente, e ainda, com Eco (1970) para quem a atitude experimental estaria ligada “à ruptura com algo já estabelecido artisticamente, em que as motivações além de estéticas são contextuais” (ECO *apud* SEVERO, 2017, p.29). O termo *música experimental*

veio sendo cunhado desde o final da Segunda Grande Guerra nos EUA, mas recebeu uma espécie de batismo formal no final dos anos 50 com a publicação do texto das

³⁴⁸ *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural* (Documentário). 01 vídeo (29'). Publicado e produzido por Gasolina Filmes, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow&t=117s> Acesso em: 22 maio 2021.

conferências de Cage: *Experimental Music* (1957), *Composition as Process* e *Indeterminacy* (1958); [...] Na conferência *Experimental Music* o termo “música experimental” se propunha como um “guarda-chuva conceitual” dentro do qual cabiam o acaso enquanto método, o ruído enquanto material musical, o silêncio enquanto espaço sonoro “preenche de sons”, o compositor-ouvinte, o intérprete enquanto agente de conformação morfológica (na “música indeterminada”), a substituição do padrão métrico pelo cronométrico, a sobreposição (a interpenetração) de informações sonoras mais ou menos autônomas, entre outras propostas (COSTA, 2013, p.101).

No trabalho realizado com Loop B, que resultou na apresentação no *Programa Instrumental Sesc Brasil*³⁴⁹ e na produção do Cd *Farinha Digital*³⁵⁰, também é possível identificar a natureza experimental da arte do violeiro Pedro Osmar. Um dos elementos constantes na citação anterior e que pode ser percebido no disco em tela é a utilização do ruído enquanto material musical. O próprio Loop B analisa as referências musicais de Pedro Osmar e sua viola durante a entrevista para o Sesc Instrumental.

Loop B: Ele tem referências de John Cage, música experimental, música indiana, jazz... tudo isso aparece quando ele tá tocando, de maior ou menor forma, mas aparece, tá ali. Então o Farinha Digital que é o nosso CD ele busca integrar tudo isso. Acredito que em algumas músicas a gente conseguiu um resultado que se aproxima mais dessa integração e em outros aparece mais o conflito, neh Pedro? O conflito entre essas linguagens.

Pedro Osmar: O que é muito bom, esse conflito é a alma dessa música que tá propondo... de alguma maneira consegue... Eu sempre costume... como é essa sua música? Eu chuto cadeira, jogo água na plateia, pico papel, é bem essa coisa. Enfim, na verdade é uma grande festa, uma grande brincadeira, esse encontro é muito divertido e como diz Chico César: é muito luxuoso! (Entrevista cedida ao Programa Instrumental Sesc Brasil, 2009).

Segundo o músico Chico César “a vida de Pedro Osmar é um ato político. A experimentação dele é um ato político. O silêncio é uma música, o ruído é uma música, o silêncio é uma atitude política, o ruído é uma atitude política” (CÉSAR *apud* SOUSA FILHO, 2017, p.17). Nesse sentido, os comentários de Chico César convergem para os sentidos trazidos por Severo (2017), ao afirmar que a noção de experimentação na obra do Jaguaribe Carne extrapola o campo musical.

Fato é que a partir do contato com Pedro Osmar comecei a observar os outros violeiros e procurei perceber se havia algum tipo de atitude musical que se adequaria à noção de experimentação musical como uma busca por usufruir de campos sonoros mais abrangentes ou se estaria ligada à ruptura de algo já consolidado artisticamente. Inicialmente, pude

³⁴⁹ *Pedro Osmar e Loop B – Programa Instrumental Sesc Brasil*. 01 vídeo (51’25’’). Publicado por Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RR6rrMKmN38> Acesso em: 23 maio 2021.

³⁵⁰ *CD Farinha Digital* (Pedro Osmar e Loop B). 11 faixas de áudio (Deezer). Publicado por Loop B e Pedro Osmar. Disponível em: <https://www.deezer.com/br/album/6508437> Acesso em: 21 maio 2022.

perceber umas pitadas de experimentação nas práticas musicais do violeiro Adelmo Arcoverde. No *III Fórum de Etnomusicologia* o violeiro tocou a peça – *A peleja da pedinte com o anjo da morte*³⁵¹, sendo que na ocasião a música foi tocada sem a utilização de pedais de efeito. Em minhas buscas virtuais encontrei uma apresentação de 2010 no Teatro Santa Isabel em Recife/PE (Festival Voa Viola), em que o violeiro toca a mesma peça, porém, utilizando um pedal *wah wah*³⁵¹, o que demonstra esse seu lado experimentalista, uma vez que estava buscando por campos sonoros mais abrangentes. Também percebi essa sua característica experimental quando conversamos sobre o encordoamento e afinação de sua *viola harpa*, oportunidade em que comentou ter criado as afinações das duas harpas (superior e inferior), para que tivessem afinidades sonoras com a afinação *Rio Abaixo* da viola (braço central da *viola harpa*).

Adelmo: Mi, ré, dó, si, lá. Escala descendente

P: Ó. E aqui você está Cebolão em Mi?

Adelmo: Aqui tá Rio Abaixo. (Toca o braço central da viola harpa). Agora vou tocar uma música minha pra você ver como ficou, “Lembranças do Paraíso” [...]

P: Essa eu já conheço, só não lembrava o título dela. Tá lá nos discos. Essas cordas são de contrabaixo?

Adelmo: Essas cordas aqui não. Eu já troquei neh, eu toco quase todo dia nela. Para trocar essas cordas eu tive que comprar cinco encordoamentos de cordas importadas de violão.

P: Corda .11?

Adelmo: Eu acredito que sim, não sei se ainda tenho elas aí. Eu fui selecionando neh, pra ver a bitola, entendesse?

P: Ahã. Essa aqui parece até de contrabaixo

Adelmo: Não, essa daqui é a do violão de sete cordas, a última. Aquela corda bem grossa neh (e toca a corda solta). Essa daqui é uma quinta (toca uma segunda corda solta), certo? Aqui é uma sexta do violão (toca a corda solta). Com uma... (toca outra corda), uma quarta [...] Aí tem que fazer assim neh, aqui é quarta, aqui é uma quinta, quarta, eu fui montando. Pra ver a bitola neh?

P: Entendi, ele não te deu um padrão assim não, você pode mudar essas afinações se você quiser também neh?

Adelmo: Posso. Essa afinação aqui eu a fiz... eh, ela veio toda desafinada. Essa afinação foi eu que montei (toca o braço superior, sem cravelhas). Entendeu? Aí eu tive que ir aos poucos montando a afinação.

(Entrevista realizada no Conservatório Pernambucano de Música, Recife/PE, 2018 – *grifo nosso*).

Esse exemplo da *viola harpa*, em que a construção das afinações das duas harpas (superior e inferior) passou por processos de experimentação de alturas e encordoamentos, possivelmente não se enquadraria na noção de experimentação *cageana*, inclusive porque está relacionado ao instrumento musical e não à música em si. Porém, achamos pertinente trazer esse exemplo, uma vez que, a partir da criação da afinação das duas harpas, o violeiro Adelmo

³⁵¹ *A peleja da pedinte com o anjo da morte* (Adelmo Arcoverde), com pedal *wah wah*. 01 vídeo (07'32''). Publicado por VoaViola, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dVJKPvfDlmU> Acesso em: 01 jul. 2021.

Arcoverde abriu a possibilidade de campos sonoros mais abrangentes, inclusive pela ampliação da tessitura sonora.

A experimentação musical na obra de Hugo Linns também é notória, pois com seus pedais de efeito ele tem desbravado novos campos sonoros, e ainda, tem provocado rupturas no que já foi consolidado culturalmente no universo das violas nordestinas. Em entrevista cedida a Carlos Gomes, o violeiro Hugo Linns comenta sobre o início de suas experimentações com os pedais de efeito nas violas, e também, sobre seu processo solitário de composição. Segue o trecho da entrevista:

Carlos Gomes: Como foi que a tecnologia entrou na tua música, com o uso de pedais na viola?

Hugo: Quando eu comecei a ter um pouco mais de sobra, em 2008, justamente quando eu estava gravando *Fita Branca*, eu comecei a comprar pedais, não com o intuito de usar na viola, mas sim de transformar os sons – eu tocava violão, guitarra – de ter outras texturas, e, acidentalmente, em alguma hora eu pensei em colocar os pedais pra ver o que ia acontecer.

Carlos Gomes: Foi acidentalmente mesmo, na experiência, ou chegasse a conversar com alguém?

Hugo: Nunca conversei. Engraçado, que minha carreira como músico tem muito da solidão. Uma coisa muito de compor e experimentar sozinho. Nunca fui de discutir música. Até na hora em que estou compondo com outras pessoas, acho que o importante é aceitar a liberdade de expressão do outro. Nunca fui muito de dizer: “Vamos experimentar igual àquele cara que faz aquilo”. Cada um tem o seu caminho. Se estou tocando com outra pessoa, eu respeito o que ela está fazendo, senão vou tocar com outra pessoa (CRÍTICOS, 2015).

Na entrevista que fiz com Hugo Linns, em sua residência, no mês de maio de 2019, abordamos essa temática dos pedais de efeito, oportunidade em que o violeiro me deu uma aula sobre seus processos de experimentação, a importância de se compreender o tipo de captação que está sendo utilizada e o quanto o amplificador usado interfere na sonoridade. Inclusive, apontou que a marca do pedal e do amplificador geram sons diferentes, ou seja, um mesmo efeito utilizado em amplificadores distintos geram sons diferentes. Segue o trecho da entrevista em que conversamos sobre o assunto em tela:

Hugo: Então, muita coisa que me fez chegar nessa textura aí com esses pedais é teste. É de comprar e de testar. Quando num dá eu vendo, rsrs. Eu dou ou eu vendo. Aí eu comecei com esses testes com os pedais, eu comecei a comprar foi em 2008. Até chegar no *set* que eu achasse legal. E o *set* vai se transformando porque sempre tem algum pedal novo que tem o som bacana. Às vezes dá certo, às vezes não dá certo. Cada instrumento acústico... ao vivo é quase impossível, é muito difícil de controlar.

P: A não ser que você tenha um outro tipo de captação pra...

Hugo: Isso. Esse por exemplo é de rastilho e microfone dentro neh? Aí não dá não. Porque são muitos caminhos pra você pensar na música, muita coisa pra fazer até pra você chegar no palco, tipo só o ano passado é que eu consegui o amplificador certo.

P: Igual guitarrista faz, tem a sua Fender

Hugo: Um amigo meu trouxe da França um Acoustic Song, que é um grandão de 150. Agora eu tô no processo de fazer o *case* pra poder viajar, porque eu não encontro em lugar nenhum.

P: É valvulada?

Hugo: Não, é transistor. É moderno mas é pra instrumento acústico. Já é outro som, não tem corte de frequência. Porque quando eu boto num amplificador de guitarra, porque eu gosto de usar estéreo, eu gosto de usar guitarra no de acústico. Porque aí eu misturo o som boto microfone nos dois, vai lá pra frente cada um com um som, aí dá uma textura interessante, desse som do amplificador de guitarra com corte de frequência e esse não.

P: E de guitarra você usa qual? Fender, Marshall?

Hugo: Qualquer um dos dois, tanto faz. Eu gosto do Fender e Boss, mais do Fender até. O meu outro é Fender, mas eu só uso aqui porque não tem como viajar, ainda! Mas é essa busca pela sonoridade pra você chegar até a sonoridade que você quer. Leva um bom tempo assim, principalmente se você usa recursos tecnológicos. Tem marca que o mesmo efeito soa completamente diferente.

(Entrevista realizada na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019 – *grifo nosso*)

Nesse mesmo encontro, cujo trecho da entrevista está na citação anterior, aconteceu o ensaio do trabalho autoral de Carlos Gomes que foi produzido por Hugo Linns. Após o ensaio foi possível realizar uma autoscopia do *set* de pedais ou *pedalboard* do violeiro. A partir da fala de Hugo foi possível perceber que há muito estudo envolvido na organização de um sistema de efeitos tão complexo e que tem muita empiria envolvida, uma vez que cada pedal é experimentado e testado para ver se vai dar certo ou não. A captação para cada tipo de instrumento, os amplificadores, os cabos que interligam os pedais, o local da apresentação, se o show será ao vivo ou não, enfim, diversos fatores que interferem diretamente na possibilidade e maneira de usar cada efeito. Hugo Linns comentou que fica mudando de pedais, ou seja, seu *set* é dinâmico, sendo que no dia do ensaio afirmou estar com aproximadamente 25 (vinte e cinco) pedais. Segue a transcrição da autoscopia feita pelo violeiro sobre o *pedalboard* utilizado no referido ensaio. Apesar de longa a transcrição, deixaremos a mesma na íntegra por entender que faz mais sentido não interromper o fluxo da apresentação de Hugo Linns.

P: Tamo aqui... vendo o laboratório do Hugo!

Hugo: Aqui tá faltando a caixa amplificadora ainda neh. Mas estão os pedais.

P: Então Hugo, vamo lá. Manda vê!

Hugo: Então, é... Primeiro tem o estudo do pedal independente pra ver como é o som. Quando eu tô falando de pedal, certo? Porque antes do pedal tem o instrumento e a captação do instrumento. Não é verdade? Você precisa ter um instrumento bom. Além do instrumento bom, ter a captação boa.

P: Do tipo de sinal que vai chegar aqui.

Hugo: Do tipo de sinal que vai chegar. Aí já é outro estudo, pra você chegar na captação que seja bacana, pra onde você quer botar o instrumento. Porque se você quer botar o instrumento em sala pequena... pode usar um tipo de captação. Se você quer colocar o instrumento num palco que cinco mil pessoas vão ver você... você tem que usar outra captação. O instrumento acústico, neh? Porque todo som que vai em volta dele chega no captador, chega nele e influencia para o que vai sair. Aí antes de chegar aqui, tem isso, tem esse estudo. Depois, tem os pedais que é tentativa e erro.

Por quê? É... digo, acerto e erro. Porque não são todos os pedais que vão estar com o som bacana no instrumento. Então você pega e compra o pedal, você bota o pedal, ai você começa a experimentar pra ver qual é o som que dá... Se tem a ver com você, se não tem. Porque uma coisa importante também é que você não vai usar o pedal só por usar o pedal, você vai usar por um motivo. Dentro da música que você tá pensando, que você tá fazendo. Depois que você gosta do som do pedal... aí você vai começar a encadear, se você quiser fazer uma rede, se você quiser usar um só ou dois. Eu uso vários.

P: E começou com qual? Uma distorção de guitarra ou alguma coisa assim? Um *Chorus*...

Hugo: Eu acho que começou com um *Delay*. Simplesinho, um da Artec, eu tenho ele até hoje.

P: Só pra dar uma molhada no som.

Hugo: É. Só pra dar uma ambiênciazinha. Nem foi um *Reverb*. Foi um *Delay*, da Artec, bem simplesinho, baratinho. Pra testar mesmo! Aí depois disso que você pensa no encadeamento, tem a questão da impedância, porque marcas diferentes geram correntes elétricas diferentes. Dentro, alguma coisa acontece aqui que isso muda, muda de acordo com o cabo que você está usando. Você pode ver ó, a maioria dos cabos são iguais, só tem um que é diferente porque é mais longo, mas a maioria são iguais. Aí você tem que pensar nisso aqui, no...

P: Um *nobreak*?

Hugo: Isso, esse é o transformador que alimenta ele. Porque tem transformador que não alimenta legal, aí dá um *hammer* elétrico. Aí você tem que trocar a cadeia, às vezes você tem que trocar a ordem dos pedais. Às vezes é um cabo que não tá bom.

P: E tudo funciona no 110w-220w aí?

Hugo: Eu prefiro 220w, a corrente fica mais estável. Mesmo viajando pro Sul eu sempre peço um transformador de 220w. É, fica mais estável. E tem uns aqui, tipo esse *Memory Man* que ele funciona... tipo esse *Echo*.

P: *Memory man* é tipo aquele *Loop*?

Hugo: Ele tem várias funções. (Se dirige ao *pedalboard* e começa suas explicações individualizadas)

Hugo: Esse aqui ó, esse é um *Noise Supressor* (Boss) que eu uso como *mute* pra trocar de viola ou pra quando eu não quiser tocar. Eu aperto aqui ele muda o som da viola, não vai mais nada pra frente. Ligado nele tem esse aqui que é o micro ampli, que aquece o som. Aquece no sentido de como se fosse...

P: Uma válvula

Hugo: Uma válvula. Mas uso ele como *boost*, pra na hora do solo subir o som. Aí você aparece mais

P: Porque não é só volume neh, encorpa o som!

Hugo: É, encorpa. Aqui é um *phaser*, muito característico ali na década de 70, 80 e que eu gosto.

P: O *Phaser* dá um drivezinho também?

Hugo: Não, num dá não

P: É tipo o quê o efeito?

Hugo: É uma onda. É um modulador, faz uma onda no som. Tem o som? Ele aumenta o som, amplia a onda. E tem a distorção (Boss), que os violeiros ficam no meu pé. Distorção é difícil de usar na viola. Depende muito do captador. Esse pedal aqui é um Sinte, acho que é de sintetizador, da Electro Harmonix, que ele simula pianos elétricos. Nele eu tenho a opção de juntar o som que ele vai simular com o som natural, ele não muda o som. Eu posso mudar, posso tocar a viola e parecer que é um piano. Mas eu uso sempre os dois juntos pra não tirar o som da viola. Isso aqui é um *Reverb*, da T2 Eletronic, com várias possibilidades, que tem pré-delay. Que é estéreo e já é bacana. Porque a minha viagem é trabalhar em estéreo.

P: Pro som passar de um lugar pro outro neh?

Hugo: Isso, e ele fica mais bonito o timbre. Esse aqui é um *Delay*, o *Memory Man*. Ele tem loop também, tem vários tipos de *delay*, tem *reverse* que eu uso muito. Esse aqui é o *Carbon Copy* – Analog Delay (MXR). Ele é um *delay*, mas é um *delay* diferente desse daqui (apontando para o *Memory Man*), porque eu uso ele como um pré-delay. Esse aqui (o *Memory Man* a gente usa um *tap* que você controla a quantidade de *delay*. Esse aqui (o *Carbon Copy*) não, esse aqui você já deixa (mostra

os botões manuais)... ele tem um modulador massa. E esse aqui é um outro *Delay*, o Space Echo (Boss), que eu uso com um pedal de expressão (Roland), que eu posso controlar o *tap*, que é diferente. Cada um dá um som de *delay* diferente, por isso que eles estão aqui. E aqui (pisa acelerando no pedal de expressão) eu posso controlar o *tap* tirando e colocando quando eu quiser. Diferente desse daqui (pisa em botão do *Memory Man*)

P: Que ativa ou desativa

Hugo: É. Às vezes eu quero *delay* numa nota só, aí eu Tum (acelera o pedal de expressão) e volto, sem precisar ficar apertando e desapertando.

Hugo: Esse aqui é um *Freeze - Retainer* (da Electro Harmonix) que eu uso numa música minha.

P: O *Freeze* é o que mesmo?

Hugo: Ele segura a nota. Feito um órgão, bummmmm. Você pisa e a nota continua até você entrar... ou acorde. Atualmente é esse *set* aí que eu tô usando. Aí depois daqui, a parte final do sistema é o amplificador neh! Que aí também tem toda a influência no som. Mas agora eu tô satisfeito como som que tá aqui. Então, isso aqui é uma pesquisa na verdade. Pedal por pedal, primeiro o pedal sozinho pra ver qual é o som que dá. Com cada viola dá um som diferente. Essa viola vai ter uma resposta com esse pedal que a outra viola não vai ter. Então, tem que ter essas tentativas e erros.

(Autoscopia do *pedalboard*, ensaio na residência de Hugo Linns, Recife/PE, 2019 – grifo nosso).

Assim como no caso da criação das afinações das harpas de Adelmo Arcoverde, percebemos que, no *pedalboard* de Hugo Linns, a ideia de experimentação não está diretamente relacionada às suas músicas instrumentais, mas nos meios de se fazê-las. Nesse sentido, gostaríamos de deixar claro que não é nossa intenção promover uma discussão epistemológica com o campo da experimentação musical, mas sim, intencionamos mostrar a experimentação a partir das práticas e atitudes dos sujeitos pesquisados. O próprio Hugo Linns afirma que sua música não é experimental. No *Circuito Aurora Instrumental*³⁵², ocasião em que Hugo Linns se apresentou no *Teatro Arraial Ariano Suassuna*, o violero expressou a dificuldade de definir sua música. Nem raiz, nem experimental, afirma Hugo, “eu faço Música”. Segue a transcrição de sua fala durante a entrevista:

Eu não posso chegar pra pessoa e dizer que eu faço música de raiz. Eu não faço música *roots*. Você faz música experimental? Não, não é experimental. Eu faço Música, eu tenho uma concepção de música que eu uso a viola, eu uso o elemento da viola como ela é construída, a melodia, a forma de tocar, para criar dentro disso uma música. Aí eu crio um universo pra ela, faço toda a instrumentação e ela aparece (AURORA, 2018).

Diante do que foi exposto, nos parece ser correto afirmar que as músicas instrumentais do violero Pedro Osmar podem ser classificadas como experimentais, todavia, as dos demais violeros não, em que pese se valerem de procedimentos experimentais na criação de ferramentas para a construção de suas texturas sonoras, composições e instrumentos musicais

³⁵² *Circuito Aurora Instrumental* – Hugo Linns, 2018 (1ª Edição). Show e entrevista, 01 vídeo (05’23’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30PzT12EKwQ> Acesso em: 14 jul. 2021.

(*viola harpa*). A seguir apresentaremos nossa última característica percebida nas práticas de música instrumental de viola dos cinco violeiros observados.

4.3.4 A improvisação como elemento cortante: o “fio da espada”

*A improvisação é também uma mentalidade.
Não é daqui do Nordeste.
Nós temos essa qualidade da improvisação.
Vem de onde?
Vem dos ciganos.
(Adelmo Arcoverde)*

Os dizeres constantes na epígrafe são de Adelmo Arcoverde e foram proferidos em sua palestra no *III Fórum de Etnomusicologia da UFBP/ABET*, em 2018. Nessa mesma fala a noção de mentalidade é utilizada como uma qualidade dos músicos do Nordeste. O violeiro também afirma que a improvisação teria sido herança cigana para a cultura nordestina. Na apresentação de *Violeiros do Brasil*³⁵³ em 2021, oportunidade em que tocou com sua aluna Laís de Assis, o violeiro expande as origens da improvisação na música do Nordeste e dá os créditos, para além dos ciganos, aos povos orientais e os mouros.

Aos poucos essa mentalidade mística, essa influência oriental, mourística que a gente tem na nossa viola, ela foi entrando neh! A gente não forçou nada, isso foi uma coisa espontânea dela (se referindo à aluna Laís). E assimilar essa mentalidade mourística, essa mentalidade oriental, essa filosofia de pensamento neh! Essa maneira de tocar um instrumento. Que não tem uma coisa definida. Você pode observar que a viola nordestina ela não é uma viola definida, não é uma coisa... Todas as vezes que nós formos tocar vai ter sempre alguma coisa diferente, por causa da própria filosofia da música, da influência que a gente tem na nossa música, dessa influência da música oriental, da influência moura. Então, nunca vai ser tocado a mesma coisa, se ela for tocar aqui essa peça que ela tocou, ela vai tocar 05 vezes e vão ser cinco vezes diferentes. Não tem essa coisa de tocar sempre as mesmas notinhas, tudo limpinho. É arriscado mesmo, é uma viola que a gente tem que arriscar, essa é a viola do Nordeste, uma viola que você tem que andar em cima do fio da espada! É isso aí (BRASIL, 2021 – *grifo nosso*).

A fala de Adelmo na citação anterior, especificamente no que tange à ideia de se tocar a mesma música cinco vezes e cada uma delas sair diferente, nos faz lembrar de Hans-Joachim Koellreutter pela distinção que o ensaísta faz de *obra* e *ensaio* musical. Segundo Koellreutter na *obra* musical os elementos sonoros já estão predeterminados, como as alturas, dinâmicas, ritmos, andamentos, forma, etc, enquanto no *ensaio* não. No *ensaio* musical a

³⁵³ *Violeiros do Brasil*: Adelmo Arcoverde e Laís de Assis (Festival Online). 01 vídeo (52'35''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DxqtI0TC_YM Acesso em: 01 jul. 2021.

peça está aberta e deixa a encargo do intérprete algumas decisões sonoras que implicarão diretamente na estética da execução e na temporalidade de sua duração. Para Koellreutter a improvisação trata-se da “realização musical que deixa margem a interferências que não estão pré-determinadas” (BRITO, 2015, p.128).

Durante a realização do trabalho de campo com Adelmo, frequentei algumas de suas aulas de viola junto ao Conservatório Pernambucano de Música em Recife/PE, e nesses encontros pude perceber que em sua pedagogia do ensino do instrumento a improvisação é um dos pilares. Nesse sentido percebemos novamente semelhanças com os princípios pedagógicos de Koellreutter. Brito (2015) comenta que o projeto pedagógico-musical desenvolvido pelo professor (Koellreutter) tem a improvisação como ferramenta principal.

No entanto, o professor alertou para a necessária distinção entre improvisar e “fazer qualquer coisa”, já que, segundo ele, “não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação”. Para improvisar, afirmou, é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir, bem como os critérios de realização. A partir daí, o trabalho é grande: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, escutar, criticar... “O resto é vale-tudismo!” (BRITO, 2015, p.103 – *grifo nosso*).

A título de objetivos com a improvisação, que é fomentada por Adelmo Arcoverde em seus alunos, percebemos a intenção de se reproduzir a sonoridade da música nordestina e no que toca aos critérios de realização podemos citar os caminhos melódicos que são pautados nas escalas modais, conforme vimos no subtópico (4.3.2), e ainda, na utilização da nota pedal no 5º par (corda solta).

Quando eu vou dar as minhas aulas de viola eu sempre... a primeira coisa que eu procuro passar para o estudante da viola é esse... é para ele se familiarizar, toda vez que for improvisar, a quarta aumentada e a sétima menor neh! Então essa é uma coisa que caracteriza muito a nossa viola nordestina, são esses intervalos alterados na escala. Nesses últimos vinte anos, trinta anos pra cá ninguém pesquisou mais a viola instrumental nordestina do que eu não. Então, eu vejo muito na viola nordestina também, com relação ao pedal, eu vejo nisso daqui também uma série de influências da música indiana, da cítara indiana. E outra diferença que eu vejo também é o motivo da composição. O violeiro nordestino quando ele compõe ele não se preocupa em falar da beleza do riacho, da natureza tão linda. Ele não se preocupa com isso. Ele gosta de mostrar... ele procura na viola dele mostrar uma coisa que está subconsciente dele, que é a própria situação do lugar onde ele vive (BRASIL, 2021 – *grifo nosso*).

Na *Primeira Mostra de Violas Instrumentais Nordestinas*, o violeiro Adelmo Arcoverde volta a tratar da improvisação nas práticas de música instrumental com violas de dez cordas. Na ocasião ele fez uma distinção entre a improvisação no blues e no jazz, que se dá em cima da sequência harmônica, enquanto em suas músicas o improviso modal acontece em cima da nota pedal.

Eu me considero um modalista! Porque assim... quem já estudou o blues ou o jazz, sabe que o camarada improvisa em cima dos acordes, da sequência harmônica. Eu na época estudei um pouco de jazz, da improvisação de jazz. Porque teve um cara lá do Rio de Janeiro que disse que nordestino é burro, ele não consegue tocar jazz, ele disse. Um músico lá de... disse assim: Ah, Adelmo! A cabeça do nordestino nunca vai aprender a tocar jazz, a improvisar. Aí eu disse: então eu vou estudar e vou aprender a fazer isso. Daí eu estudei e desenvolvi minha própria sonoridade. Aí o que aconteceu? Quando eu fui desenvolver o modalismo eu já estava pesquisando a questão modal. O improviso no modalismo ele está ali em cima do PEDAL. E eu era muito ligado à música instrumental (BATE-PAPO, 2020a – *grifo nosso*).

Outro elemento ou critério na improvisação de Adelmo Arcoverde está nas métricas dos estilos de cantoria por ele catalogados. Em um das aulas do aluno Roberto Cabral a que pude assistir no Conservatório Pernambucano de Música em Recife/PE, Adelmo ao ensinar a Sextilha afirmou que o que importa é a métrica, uma vez que na melodia o violeiro poderia variar. É importante também ao comentar sobre os estilos de cantorias falar sobre o “mote”, que, segundo Adelmo Arcoverde, se trata de uma influência da cultura judaica e que em seus estudos teológicos ele encontrou a resposta na já mencionada *Teoria dos Círculos Concêntricos*.

Adelmo: A influência judaica, existe uma teoria... Porque eu inventei de estudar Teologia, certo? Aí meu pai tinha uma Bíblia de vinte e cinco volumes em casa. Aí eu disse, vou procurar aquele volume que tem Teologia. Naquele volume de Teologia eu descobri uma teoria chamada Teoria dos Círculos Concêntricos. O que é os Círculos Concêntricos? É que o judeu, quando ele queria fazer você... quando ele queria deixar uma mensagem para você não esquecer ele fazia a seguinte questão... Como é teu nome? (perguntando para um membro da mesa)

- Integrante da Mesa: Sandroni

Adelmo: Sandroni está comigo aqui na mesa de debate. Ontem eu estava em Recife, no Conservatório tocando, mas Sandroni está aqui na mesa comigo. Só que no final da noite o carro foi me buscar, eu cheguei aqui dez horas da noite, mas Sandroni está aqui comigo. Hoje eu acordei às sete horas da manhã, tomei um café óia (fazendo um sinal com o polegar), mas Sandroni está aqui comigo. O que eu quero deixar? Círculos Concêntricos, eu quero deixar marcada a ideia de que ele esteve aqui comigo nesse dia, para não esquecer. Então, isso deu origem a quê? Isso deu origem ao mote da cantoria, certo? A cantoria ela é baseada em um mote, num tema. Aí o camarada dá um tema para o repentista, ele faz aquele círculo todinho lá, mas ele volta sempre... Imagine o Nordeste se tornar independente, esse é o mote, aí ele começa a criar o verso. E no fim ele repete sempre, imagine o Nordeste se tornar independente. Isso é judaico! Isso é judaico (Transcrição do debate no III Fórum Etnomusicologia da UFPB, 2018 – *grifo nosso*).

Traduzindo a ideia de mote da cantoria para a música instrumental do violeiro Adelmo Arcoverde, seria o tema melódico, que é exposto dentro de um estilo de cantoria e que após a improvisação dentro das estruturas melódicas modais, torna a ser reapresentado. É a teoria dos círculos concêntricos sendo aplicada na música instrumental. Como bem disse Adelmo na citação anterior: - “aí o camarada dá um tema para o repentista, ele faz aquele círculo todinho lá, mas ele volta sempre”. O referido círculo é o momento improvisativo, que está pautado na

utilização da nota pedal e na escala modal característica de cada estilo de cantoria, ou seja, uma espécie de improvisação idiomática.

Na obra de Pedro Osmar a ideia de improvisação está mais ligada à concepção de improvisação livre. Costa (2016) na busca por definições para o termo comenta que atualmente há autores que têm preferido “improvisação contemporânea”. Comenta ainda, o mesmo autor, que a livre improvisação “é pensada como resultado de uma ação criativa, coletiva e intencional de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto *performers* criadores. [...] que a livre improvisação se coloca como uma proposta estética e de ação musical” (COSTA, 2016, XXI).

Em busca de definições, pode-se dizer que a improvisação livre é o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma; ou então se pode citar a definição que consta na obra *Improvisation, Is Nature and Practice in Music*, de Derek Bailey, para quem a improvisação livre é um tipo de prática musical empírica e de experimentação concreta (COSTA, 2016, p.2).

Novamente nos escusaremos de travar aqui conflitos epistemológicos no entorno do termo improvisação, uma vez que estamos buscando trazer os sentidos trazidos pelos sujeitos. Todavia, é notória a distinção entre as propostas de improvisação idiomática de Adelmo Arcoverde e a noção de improvisação livre a partir da obra de Pedro Osmar. O próprio violeiro, Pedro Osmar, comenta no prefácio do livro de Severo (2017):

No laboratório experimental de LIVRE IMPROVISACÃO nós fazíamos com as COISAS e OBJETOS que encontrávamos em nosso quintal. Foi um momento mágico quando tivemos a oportunidade de levar para o palco a “síntese” desse tocar de panelas, latas, tambor de água, rasgar de jornal, milho e feijão e arroz nas latas de cerveja e vidros quebrados... e daí o nosso aprendizado foi se compondo em muitos arco-íris que iam sendo registrados nos ensaios/improvisos do Jaguaribe Carne (SEVERO, 2017. p.08-09).

Em uma de nossas entrevistas, Pedro Osmar relatou que o álbum *Viola Caipira* foi gravado de uma só vez no Estúdio PeixeBoi em João Pessoa/PB e que a parte da viola foi resultado de suas improvisações livres. Posteriormente é que foram construídos os arranjos em cima dos improvisos da viola que foram gravados. O LP *Jaguaribe Carne Instrumental* já se enquadraria na noção de improvisação livre trazida por Costa (2016), pois seria o “resultado de uma ação criativa, coletiva e intencional de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto *performers* criadores” (COSTA, 2016, XXI). Já no trabalho realizado com Loop B a ideia de improvisação livre estaria voltada à noção de anti-idioma ou

o avesso de um sistema, o que pode ser percebido na apresentação que fizeram no *Programa Instrumental Sesc Brasil*³⁵⁴.

Quanto ao violleiro Cristiano Oliveira percebemos que, junto ao grupo *Nectar do Groove*, suas improvisações estão voltadas às perspectivas idiomáticas do *jazz*, mas sem deixar de lado o sotaque musical nordestino, seja através dos ritmos presentes nas manifestações populares do Nordeste ou dos caminhos melódicos modais. Na apresentação do *Nectar do Groove* para o *Programa Instrumental Sesc Brasil*³⁵⁵ é possível perceber o que estamos afirmando. Em nossas entrevistas Cristiano comentou sobre o curso sequencial de viola nordestina que fez na Universidade Federal da Paraíba, oportunidade em que pôde estudar harmonia e improvisação com o professor Leonardo Meira.

Ele dava aula de harmonia e improvisação pra mim sabendo das minhas necessidades. Ele sempre perguntava qual era a minha necessidade maior. Então, ele já focava nisso aí e eu fazia minhas transposições em termos do instrumento mesmo, porque a afinação era a mesma neh... a afinação natural, que é a que eu sempre usei e ainda uso. (Entrevista realizada na residência de Cristiano, João Pessoa/PB, 2018).

Um bom exemplo, dentre as composições de Cristiano Oliveira, que traduz nossas afirmações anteriores sobre a distinção entre *obra* e *ensaio* musical, é a segunda faixa de seu DVD *Tudo tem Viola*, a música *Harmonia Sateliteana*³⁵⁶. No clipe oficial dessa música, que tem a duração de 04'49'', ela é tocada com a seguinte formação instrumental: - viola, baixo, bateria e guitarra. No *youtube* encontrei outras duas versões para a citada música, que se apresenta quase como um *ensaio*, uma obra aberta a momentos de improvisação, mas com um tema e convenções que a identificam. A primeira versão (duração: 04'21'')³⁵⁷ se deu em um palco no ano de 2014, cujo espaço cultural não foi possível identificar, e tendo como acompanhantes da viola: a bateria (Isnael Antony), o baixo elétrico (Ygor Mass) e a vocalista (Cecília Conserva), que insere um trecho cantado com letra durante a performance. A segunda versão (duração: 08'33'') foi o registro de uma apresentação na Praça da Alegria (UFPB)³⁵⁸

³⁵⁴ *Pedro Osmar e Loop B* – Programa Instrumental Sesc Brasil. 01 vídeo (51'25''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RR6rrMKmN38> Acesso em: 23 maio 2021.

³⁵⁵ *Nectar do Groove* – Programa Instrumental Sesc Brasil. 01 vídeo (52'01''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8X4rOgSfDVc&t=937s> Acesso em: 09 jun. 2021.

³⁵⁶ *Harmonia Sateliteana* (Cristiano Oliveira) – clipe oficial. 01 vídeo (04'49''). Publicado por Cristiano Oliveria Viola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D6m86BK0Jk> Acesso em: 26 fev. 2022.

³⁵⁷ *Harmonia Sateliteana* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (04'21''). Publicado por Cecília Conserva, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ReSEADWpe2w&t=14s> Acesso em: 09 jun. 2021.

³⁵⁸ *Harmonia Sateliteana* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (08'33''). Publicado por Luis Fernando Navarro Costa, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XYfnnkS7LsY> Acesso em: 09 jun. 2021.

em 2018, tendo como instrumentação acompanhante da viola: violino, guitarra, baixo elétrico, bateria e duo de trompetes.

O último ponto que gostaríamos de tratar sobre a improvisação na música instrumental dos cinco sujeitos observados está relacionado à comparação entre a composição e a performance. Uma coisa é se valer da improvisação como caminho dentro do processo composicional, outra completamente diferente é improvisar durante a execução da peça musical.

Geralmente se fala da improvisação como composição em tempo real, e fala-se da composição como improvisação em tempo diferido. Nem um, nem outro. A improvisação implica um ambiente, a composição outro. Os corpos que povoam uma e outra prática são distintos. Como em uma máquina livre, eles mudam de função a toda hora, são outros a toda hora (COSTA, 2016, XVI).

Na autoscopia realizada do Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara, o violeiro Salvador di Alcântara relatou que a faixa nº 10 *Violando*³⁵⁹ foi o resultado de umas “brincadeiras” dele com Pedro Osmar. Segundo Alcântara, o material utilizado na composição surgiu de improvisações feitas com o violeiro Pedro Osmar e que posteriormente é que passaram o tema para um arranjador.

Salvador: A próxima é o *Violando*

P: Essa é sua neh?

Salvador: Minha com Pedro Osmar. Eu fazia um trabalho com Pedro Osmar, que quando a gente se encontrava a gente fazia umas brincadeiras, viola e violão. Mas aí ele só tocava a viola, inclusive com palheta neh? Aquelas loucuras dele. Essa primeira parte do violão é loucura dele, porque eu só fiz um contraponto ou um cânone. E a segunda parte foi eu que fiz, que já era minha conotação mais contemporânea.

P: Então tem uma dose de improvisação nessa música?

Salvador: Tem, tem. Logo nesse começo

P: E na hora de gravar? Não tinha ela escrita não?

Salvador: Não, não. Isso daí a gente deu o tema para o arranjador e ele fez, depois a gente pegou e foi estudar. A gente não se mete em nada aí, entendeu?

P: Então foi nessa oficina de música experimental que surgiu essa música?

Salvador: Na oficina que eu escrevi minha parte e ele também. Aí dei pro arranjador, que era o Carlos Mahon, nesse aí foi ele que fez.

(Autoscopia do Cd *Visões Sertanejas*, João Pessoa/PB, 2019)

Das conversas que tive com os outros sujeitos da pesquisa pude perceber essa característica comum entre eles, qual seja, a da improvisação como caminho composicional. Todos eles relataram que os temas de suas obras instrumentais, muitas vezes, apareceram durante o ato de ficar improvisando livremente na viola. Aos poucos é que as ideias musicais

³⁵⁹ *Violando* (Salvador di Alcântara e Pedro Osmar). 01 áudio (03'04''). Publicado por ledmarinho, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/mwcIvzkUikA> Acesso em: 30 maio 2022.

foram se formando até que os temas pudessem ser definidos. Na sequência desta ação improvisativa e constituição do tema é que eles passam a trabalhar o arranjo de suas obras instrumentais. Porém, vimos também que a improvisação como “composição em tempo real” aconteceu em alguns casos, como por exemplo, na gravação da parte da viola no álbum *Viola Caipira*, de Pedro Osmar. Vimos ainda os casos de improvisação idiomática nas obras de Adelmo Arcoverde e de Cristiano Oliveira junto ao grupo *Nectar do Groove*.

Por fim, após termos apresentado nossas análises, passaremos às nossas considerações finais com a certeza de que mesmo tendo mostrado algumas semelhanças entre os cinco violeiros que foram observados, as marcantes singularidades de cada um inviabilizam responder nossa questão de pesquisa de forma generalizante.

5 Considerações Finais

Ê....
*Tudo que tem seu começo
 Se chega em boa hora
 Agradecemos o apreço
 de estar conosco agora
 Gritando pro universo
 que em Tudo tem Viola.*
Aboio de Viola (Maurício Soares)

Pronto, bastaria escutar o violeiro Cristiano Oliveira para responder nossa questão de pesquisa, ou seja, *Tudo tem Viola*. Os versos contantes na epígrafe são da última faixa de seu DVD, o *Aboio de Viola*³⁶⁰ (Maurício Soares). O título dado ao referido artefato cultural nos diz muito acerca das músicas instrumentais que nos propusemos observar e analisar. Conforme trouxemos na revisão de literatura, na etapa exploratória e nas análises das obras musicais dos cinco violeiros etnografados, as violas de dez cordas não estão mais atreladas exclusivamente às manifestações populares nas quais estiveram enraizadas. A viola agora é “Mundira”, segundo Pedro Osmar. Para além das tradições musicais nordestinas, os violeiros têm dialogado com as músicas do mundo, absorvendo o que lhes interessa e reinventado suas próprias práticas musicais.

Pensar nas violas nordestinas somente a partir do repente e do samba chula do Recôncavo Baiano não é mais suficiente para compreendermos o fenômeno sonoro em sua totalidade. Acreditar que no Nordeste a única forma de se aprender a tocar viola é por “osmose” também já não é mais aceitável. As coisas mudaram! As violas agora não fazem somente o baião como base para os versos improvisados dos repentistas, são autônomas, protagonistas e solistas. O aprendizado do instrumento (viola) adentrou em instituições dedicadas ao ensino musical, o que acarretou na organização e produção de conhecimentos no seu entorno. Pesquisadores, acadêmicos ou não, têm se dedicado a compreender a diversidade musical em que as violas estão inseridas na atualidade.

No título dado ao nosso trabalho procuramos denominar o instrumento musical, que é a espinha dorsal de nosso objeto de pesquisa, de *viola nordestina*. Na verdade, essa é uma reinvidicação dos sujeitos investigados e de outros violeiros e violeiras com quem tivemos contato durante a realização do trabalho de campo e que foram mencionados ao longo do texto. Não se trata de um modelo de instrumento musical cujas especificidades morfológicas seriam suficientes para indentificá-lo, como é o caso da viola machete ou da viola de queluz.

³⁶⁰ *Aboio de Viola* (Maurício Soares) – DVD *Tudo tem Viola* (Cristiano Oliveira). 01 vídeo (03’07’’). Publicado por Cristiano Oliveira Viola, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyAydwtGjK4> Acesso em: 03 jul. 2022.

A viola dinâmica, como nos contou Hugo Linns, trata-se de um instrumento cuja fabricação inicialmente se deu no Estado de São Paulo na década de 1930, portanto, não teria suas origens no Nordeste.

Nesse sentido, então nos perguntamos: - o que caracterizaria as *violas nordestinas*? A partir das músicas instrumentais dos cinco violeiros observados foi possível perceber que se trata de uma trama complexa de elementos contextuais e musicais. Ao utilizarmos o termo “viola nordestina” estamos nos referindo a um amálgama de instrumentos musicais, músicas e músicos-violeiros. No que toca aos instrumentos, o elemento comum percebido foi a organização das cordas em cinco ordens duplas e, também, a utilização da *afinação natural* pelos cinco violeiros. Porém, conforme foi visto no capítulo 4, não se trata de uma afinação exclusiva e única, pois os sujeitos da pesquisa também se valem de afinações de outras partes do país, como por exemplo, a Rio Abaixo e a Cebolão. Ainda sobre os instrumentos musicais foi possível perceber uma série de inovações que vêm acontecendo atualmente, como é o caso das violas eletrodinâmicas produzidas por Rodrigo Caçapa e da viola ressonadora feita por Luciano Queiroz para o violeiro Hugo Linns. Além das captações eletromagnéticas, foram agregados pedais de efeito como forma de ampliar as sonoridades que envolvem os sons “naturais” das cordas duplas das violas.

No que tange às músicas instrumentais vimos quão complexo é o tema e que através das generalizações não encontraríamos os melhores caminhos para apontar as características comuns que estruturam as obras dos sujeitos pesquisados. Talvez a principal característica esteja na força de representação da diversidade musical que transpassa nossa realidade contemporânea, indo desde as mais profundas influências locais às mais difusas e pulverizadas influências globais. A ideia parece mesmo ser universal, sem deixar de ser local! Nesse sentido, citamos um trecho do texto escrito pelo violeiro, Ivan Vilela, que compõe o encarte do DVD *Tudo tem Viola* de Cristiano Oliveira.

De três décadas para cá a viola saiu de seus nichos locais para mostrar suas outras potencialidades. Aos poucos foi deixando de ser só caipira, só nordestina e foi se tornando uma viola universal que armazena dentro de seu bojo e na vibração de suas cordas o mundo inteiro com todos os seus toques, ritmos e paisagens. E nesses trinta anos muitos violeiros surgiram de cantos diversos, cada qual com a sua história e com sua sonoridade própria. Mal educados que fomos a pensar etnocentricamente, acabamos confundindo cultura com civilização e assim deixamos de perceber a riqueza expressa pelas comunidades mais pobres. Desta forma, quando nos referimos ao Nordeste, pensamos numa massa amorfa e idêntica em todo o seu espaço. Tolice a nossa. Cada canto de cada microrregião desenvolveu seu jeito próprio de perceber o mundo e expressá-lo. Agora, sabemos que as forças que se pretendiam hegemônicas e homogeneizadoras do mundo, para existir, dependem da maneira como cada região as recebe. Em outras palavras, quem determina a “cara” de cada lugar é a cultura local e não a onda globalizante; esta só entra com ingredientes para esta mistura e estes são

bem-vindos na nossa comedoria antropofágica. [...] Os mais jovens, com os pés na tradição e os ouvidos abertos ao mundo fundiram na viola as suas raízes com tudo o que aqui chegava. Assim, a viola pode começar a cumprir a sua sina de ser um instrumento universal. “Se queres ser universal, comece por cantar a tua aldeia”, nos ensinou Tolstoi. (Encarte DVD *Tudo tem viola* de Cristiano Oliveira).

No caso dos violeiros pesquisados, “comece a tocar tua aldeia”, tendo em vista que elegemos trabalhar com a música instrumental de viola. Nesse sentido, percebemos que os cinco violeiros não deixaram de tocar sua aldeia, conforme foi possível sinalizar em suas obras instrumentais a presença de ritmos e gêneros musicais ligados à cultura do Nordeste. O timbre das cordas duplas, os caminhos melódicos modais, a utilização da nota pedal foram as características centrais sinalizadas por nossos sujeitos e que podem ser vistas como elementos que auxiliam na identificação de suas músicas instrumentais com a cultura do Nordeste, ou seja, a aldeia dos cinco violeiros.

Quanto às buscas por serem universais, foi possível percebê-las através das narrativas dos próprios violeiros, seja nas entrevistas que nos foram cedidas ou a terceiros. Os títulos dados às suas obras instrumentais corroboraram suas falas, dando provas contundentes das influências que tiveram das músicas do mundo, como por exemplo, da música indiana, do *blues* e do *jazz*. No caso do violeiro Pedro Osmar, foi possível notar suas influências atonais, dodecafônicas e experimentalistas, com obras que homenagearam *Arnold Schoenberg*, *Steve Reich*, *Smetak* e *Stravinsky*.

No que tange aos violeiros que foram nossos sujeitos de pesquisa, têm como característica comum o fato de serem todos músicos profissionais, dotados de conhecimentos teórico-musicais, com larga experiência de apresentações, palcos, gravações em estúdios, composição e arranjos. O registro fonográfico pôde ser percebido como aspecto comum entre eles, assumindo, assim, papel similar ao da escrita musical. O violeiro Alcântara comentou que os arranjos do Quinteto Itacoatiara foram escritos, todavia, não tivemos acesso aos mesmos. Adelmo Arcoverde também chegou a escrever alguns arranjos e seu método foi baseado nas transcrições dos estilos de cantoria, porém, a consolidação de suas obras instrumentais, principalmente, se deu por meio do registro fonográfico. Com os violeiros *Cristiano Oliveira*, *Pedro Osmar* e *Hugo Linns* não foi diferente, sendo o registro fonográfico o principal meio utilizado. Cabe comentar, ainda, que as performances musicais de suas obras instrumentais também podem ser percebidas como meios de publicação, divulgação e consolidação de suas composições e arranjos.

Dando sequência aos aspectos comuns, todos eles tiveram em suas trajetórias musicais algum tipo de contato com instituições voltadas ao aprendizado musical. Adelmo Arcoverde é

o professor de viola nordestina junto ao *Conservatório Pernambucano de Música* e já ministrou oficinas de viola em diversas universidades brasileiras. Hugo Linns estudou no Conservatório em Recife/PE e fez a Licenciatura em Música pela *Universidade Federal de Pernambuco*. Salvador di Alcântara foi professor do Departamento de Música da *Universidade Federal da Paraíba* e professor de viola no curso sequencial pela mesma instituição. Cristiano Oliveira foi o único violeiro paraibano que se formou em viola no curso sequencial da *Universidade Federal da Paraíba*, onde também fez sua graduação em Música. Pedro Osmar é o Diretor do *Centro de Pesquisa Musical José Siqueira* e já ministrou oficinas de música experimental na *Universidade Federal da Paraíba*.

No entanto, em que pesem as características comuns entre eles, principalmente no que pertine a manter “os pés na tradição e os ouvidos para o mundo”, é na singularidade que se diferenciam. Conforme citação anterior, “quem determina a cara de cada lugar é a cultura local e não a onda globalizante”. O mundo é grande demais e cada violeiro pesquisado ao olhá-lo enxergou o que mais lhe interessou, trazendo para sua arte aquilo e daquele jeito que o agradou. O mesmo aconteceu com a cultura local, pois cada violeiro dialogou com a rica cultura musical nordestina à sua maneira. Em outras palavras, é como se os cinco violeiros fossem cozinheiros e tivessem à sua disposição os mesmos ingredientes para fazerem uma receita, porém, a quantidade utilizada de cada ingrediente somado à maneira individualizada de se fazê-la, mais a escolha da prataria e talheres, e ainda, a estética da montagem do prato, desembocariam em resultados completamente diferentes. Nesse sentido, podemos afirmar que percebemos em cada um dos cinco violeiros uma identidade musical própria, ainda que imersos na mesma cultura local e sob influência musical externa parecida, mesmo tendo utilizado instrumentos musicais similares e com a mesma afinação.

A obra musical de Pedro Osmar, por exemplo, se destaca não somente das dos outros quatro violeiros, mas de todas as músicas de viola feitas no país. É muito peculiar o que Pedro Osmar fez e continua fazendo com sua viola “tampura”. Literalmente inovador. Até mesmo quando ele faz menções aos gêneros musicais tradicionais das culturas brasileiras, como em *Um sambinha para viola*, *Maracatu Colibri*, *Um chorinho para viola* e *Um repente para viola*, a sonoridade não corresponde esteticamente ao que se tem concebido como elementos sonoros constitutivos de cada um desses gêneros musicais. A forma como ele se apropria da cultura local é muito *sui generis* e individualizada. Vale aqui lembrar que um de seus álbuns foi intitulado *Viola Caipira*, sendo paradoxal estabelecer uma relação entre a sonoridade das músicas instrumentais constantes no álbum e o título dado ao disco.

O violeiro Salvador di Alcântara, que trouxe para o escopo do nosso trabalho o Cd *Visões Sertanejas* do Quinteto Itacoatiara, já está inserido em outro universo sonoro. Conforme foi visto, trata-se de uma roupagem pertinente ao movimento armorial, em que se buscou por meio da erudição enfatizar as raízes nordestinas, com vistas a enriquecer o patrimônio cultural paraibano. A viola nordestina utilizada nos arranjos foi inserida principalmente em uma perspectiva idiomática, passando por baiões, xaxados e aboios. Nesse disco encontramos também uma música (*Violando*) que foi composta por dois de nossos sujeitos, Salvador e Pedro Osmar.

O paraibano Cristiano Oliveira foi capaz de sintetizar nossas afirmações, uma vez que dentre suas obras instrumentais encontramos músicas ligadas à tradição e outras com os ouvidos para o mundo. Em seu DVD foi possível encontrar desde um *Aboio de Viola*, um *Frevo pro saci dançar* até um *Blues para viola*. A música *Harmonia Sateliteana* nos deu suporte às reflexões acerca da distinção entre obras e ensaios musicais. Sua participação no grupo *Nectar do Groove* inseriu a viola nordestina em um contexto de música instrumental improvisativa, nos moldes do que vem sendo consolidado como *jazz* brasileiro, sendo que na etapa exploratória vimos que essa tem sido uma tendência de outros violeiros país afora.

O violeiro Adelmo Arcoverde inaugurou uma escola de viola nordestina, uma vez que desenvolveu uma metodologia para a aprendizagem do instrumento, que está pautada nos estilos de cantoria dos repentistas, mas que se vale de uma afinação (Rio Abaixo) que aprendeu com o violeiro mineiro, Renato Andrade. Nesse caso, notamos que estar com os ouvidos voltados para o mundo não se trata exclusivamente das músicas de outros países, mas também, de tudo aquilo que acontece na imensidão de nossas continentais terras brasileiras. Nessa atitude de adequar os estilos de cantoria à afinação Rio Abaixo, percebemos uma notória transformação que passou a ser desencadeada naqueles que tiveram acesso ao método. Vale lembrar que seus alunos de viola junto ao Conservatório Pernambucano de Música também aprendem a tocar na afinação natural (nordestina). Sobre as músicas instrumentais do violeiro foi possível notar que intencionam traduzir o idiomatismo das músicas nordestinas, porém, com a mentalidade do rock progressivo, segundo ele mesmo. Adelmo se mostrou ainda ser afeito às músicas de concerto, tendo composições para viola e orquestra, viola solo e arranjos voltados para a música erudita.

O recifense Hugo Linns, com seu laboratório tecnológico, abriu caminhos novos a partir da sonoridade singular por ele construída e que passou a ser percebida como sua própria identidade musical. Segundo o violeiro, nem raiz, nem experimental e nem rock progressivo. Entendemos que a intenção do violeiro em produzir dentro da estética *world music* é a de

inserir sua viola *downtempo*, conforme fala de Sandra Bittencourt, na onda musical globalizante. Todavia, conforme foi dito pelo próprio violeiro ao comentar sobre os pontos positivos e negativos da *world music*: - “Pra minha música é importante que a pessoa no momento que ouça a minha viola ela saiba de onde eu vim. Essa viola veio do Nordeste. Não precisa ser de Pernambuco, mas veio de uma região do Brasil, do Nordeste do Brasil” (Entrevista, Recife/PE, 2019).

Nessa perspectiva dos dizeres de Hugo Linns no parágrafo anterior é que fazemos uma associação com a linguagem falada, pois quando ouvimos um mineiro, um carioca, um gaúcho ou um nordestino, conseguimos identificá-lo através do *sotaque*. Seria possível identificar de onde veio o violeiro pelo “sotaque” de sua viola? Vimos que o timbre das cordas duplas, os caminhos melódicos modais e a utilização da nota pedal foram as nuances idiomáticas indicadas pelos sujeitos da pesquisa como sendo o *sotaque* de suas violas nordestinas. No caso de Adelmo Arcoverde a métrica proveniente dos estilos de cantoria seria outro elemento constitutivo da linguagem musical de viola do Nordeste. Nossas interpretações apontaram no sentido de que as mentalidades improvisativas, experimentais e modalistas também compõem esse cenário.

Contudo, pensamos que não basta olharmos para a Música como linguagem e que cada *Cultura* possui seu sistema singular de códigos, mas também, é necessário levar em consideração que a *Cultura* está em constante transformação, dinamizando suas linguagens musicais e seus sistemas de códigos. Nesta direção, trazemos a metáfora do *mármore* e da *murta*³⁶¹ para pensarmos a *Cultura*, visando compreendê-la como *murta* e não como *mármore*.

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve (VIEIRA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pág. 183).

A metáfora do *mármore* e da *murta* é um fragmento do *Sermão do Espírito Santo* escrito pelo missionário da Companhia de Jesus, padre Antônio Vieira, que, ao observar determinadas culturas indígenas, percebeu que se assemelhavam mais com a *murta*, ou seja, aceitavam com facilidade e docilidade o que estava sendo ensinado ou imposto, sem argumentar, sem duvidar, sem replicar ou resistir, contudo, voltavam a praticar seus antigos costumes, demonstrando não terem se moldado e tampouco aceitado os novos moldes.

³⁶¹ *Murta* é um gênero botânico que compreende uma ou duas espécies de plantas com flor, nativo do sudoeste da Europa e que ornamentou diversos palácios no período barroco.

A tendência antropológica atual é a de conceber *cultura* como *murta* e não mais como *mármore*, apesar de que “nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.195). É o que percebemos com relação às violas nordestinas e o repente, uma vez que é comum encontrarmos narrativas que situam as práticas musicais de viola no Nordeste como uma estátua de mármore, ou seja, como se ainda estivessem atreladas exclusivamente à cantoria de viola. A fila andou, a tradição se transformou! As músicas instrumentais dos violeiros que observamos, segundo nosso entendimento, são a prova cabal de que as tradições culturais nordestinas se mantêm vivas, mas foram ressignificadas e reformuladas a partir das renovações e inovações musicais trazidas por cada violeiro.

Em suma, termos focalizado o fenômeno sonoro no presente, na atualidade, nos proporcionou perceber as transformações em plena atividade, sendo essa a principal característica por nós a ser apontada. *Das tripas ao aço* foi a maneira que encontramos de traduzir todo esse movimento de transformações culturais percebidas através das músicas instrumentais e dos cinco violeiros observados. E um último *Aboio de Viola (Toada Final)* não é nosso fechamento, mas é a abertura para o que virá.

Ê... Com prosa ou verso e viola
E a viola em prosa e verso
Vamos ficando, por hora
Já com saudade, confesso
Esperando a próxima vez
Contar com vosso regresso.

Ê... Durante o nosso congresso
“Compartilhamo” alegria
Lhe demos música e verso
E recebemos poesia
Agora nos despedimos
Adeus, até outro dia.

Ê... Com prosa e com verso
Com música e viola
Nós vamos embora
Adeus, minha gente
Partimos contentes
Com lágrimas nos olhos
Saudade de molho
Até brevemente

Até brevemente...

(Maurício Soares – DVD *Tudo tem Viola*)

Referências

- AGORAPE. “**Atemporal**” é o novo disco de Hugo Linns. 01 blog. Publicado em 24 jan. 2022. Disponível em: <https://agorape.blog.br/2022/01/24/atemporal-e-o-novo-disco-de-hugo-linns/> Acesso em: 17 jun. 2022.
- AGUASDEBONITO. **Helena Meirelles: a dama da viola**. 2012. Disponível em: <https://aguasdebonito.com.br/blog/coisas-da-nossa-terra/helena-meirelles-a-dama-da-viola/> Acesso em: 22 mar. 2021.
- ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. **Aos amigos Gregos & Troianos**. João Pessoa/PB: Sal da Terra, 2015.
- ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. **Curto & Grosso**. João Pessoa/PB: MPL Gráfica e Editora, 2019.
- ALCÂNTARA, Reginaldo Salvador de. **Po... ético Pó...ética**. João Pessoa/PB: Editora Universitária da UFPB, 2008.
- ALEXANDRINO, Cláudio. **Viola de Minas**. Belo Horizonte/MG: Editora Gremig, 2008.
- ALMEIDA, Renato Teixeira. **Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9G3H4H/1/disserta_o.pdf Acesso em: 06 jul. 2022.
- ALMEIDA, Thiago da Silva. **A voz feminina na cantoria de repente: aspectos semióticos e discursivos**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/32604> Acesso em: 06 jul. 2022.
- ALÔ COMUNIDADE. **Programa na rádio Tabajara** – Ed. 110, 2013. 01 vídeo (54’41’’). Publicado por Dalmo Oliveira da Silva, 29 jul. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlaAgllu6h4&t=1503s> Acesso em: 25 maio 2021.
- ALVES, Jorge José Ferreira de Lima. **A sonoridade da viola de arame na composição do ciclo Genesis**. Dissertação em Música. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6581?locale=pt_BR Acesso em: 06 jul. 2022.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. **A cigarra e a formiga**: sobre trajetórias de músicos e suas inserções na Educação Não Formal. 01 tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas/SP, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/981373?guid=1650547829878&returnUrl=%2fresultado%2fflistar%3fguid%3d1650547829878%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d981373%23981373&i=1> Acesso em: 21 abr. 2022.

ANPPOM. **XXIX Congresso da ANPPOM**. 2019, Pelotas/RS. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Caderno de Resumos. Disponível em: <https://anppom.org.br/wp-content/uploads/2020/03/XXIX-Congresso-da-ANPPOM-Caderno-de-resumos-2019.pdf> Acesso em: 09 jul. 2022.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias. Tradução: Telma Costa. Editora Teorema – Lisboa, Portugal, 2004.

ARAÚJO, João Mauro Barreto de. **Voz, viola e desafio**: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/node/3080> Acesso em: 06 jul. 2022.

ARAÚJO, João. **Linha do tempo da viola no Brasil**: a consolidação da família das violas brasileiras. 2021. Premiação de Pesquisas Artístico-Culturais, Edital 23/2020, Secult MG, Lei Aldir Blanc. Belo Horizonte: Viola Urbana Produções, 2021. Disponível em: <https://archive.org/details/joao-araujo-linha-do-tempo-da-viola-no-brasil-2021/page/46/mode/2up> Acesso em: 06 jul. 2022.

ARCOVERDE, Adelmo. **Viola do Nordeste**: da cantoria à viola progressiva / método Adelmo Arcoverde. Organização do método Laís de Assis; prefácio Myriam Taubkin; posfácio Gabriel Arimatéia, Maria José Arimatéia. Olinda/PE: Nova Presença, 2022. 259p.

ASSUNÇÃO, Marcos. **Viola Brasileira** – Vol. I. Campo Grande/MS: Life Editora, 1ª edição – 2019.

AURORA, Circuito Instrumental Pernambuco. **Entrevista Hugo Linns – Aurora instrumental (1ª Edição)**. 01 vídeo (05'23''). Publicado por Circuito Aurora Instrumental, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30PzTI2EKwQ> Acesso em: 14 jul. 2021.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. Universidade Federal da Paraíba/PROEDE. Editora Ática, 1988.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, Ana Maria. M. et. all. **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979: págs. 76-89.

BARBEITAS, Flávio Terrigno; ALMEIDA, Renato Teixeira. **A nova geração de violeiros e a imagem da viola caipira**: indícios de ressignificação. 01 artigo. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2069/public/2069-6896-1-PB.pdf Acesso em: 06 jul. 2022.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Brasília, 2006. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf Acesso em: 20 mar. 2021.

BATE-PAPO, Parte I. **Bate papo 13/11 – Adelmo Arcoverde, Marcelo Othon** – Mediação: Rainer Miranda (Parte I). 01 vídeo (56´54´´). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8OG5cR-KI0> Acesso em: 02 jul. 2021.

BATE-PAPO, Parte II. **Bate-papo 13/11 – Adelmo Arcoverde, Marcelo Othon** – Mediação: Rainer Miranda (ParteII). 01 vídeo (50´58´´). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eE0WvaDZBvk> Acesso em: 06 jul. 2021.

BATE-PAPO, Parte I. **Bate-papo 11/11 – Cristiano Oliveira, Hugo Linns, Júlio Caldas**. Mediação: Leandro Drumond. 01 vídeo (59´28´´). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yz8WwS2vMkE&t=2645s> Acesso em: 14 jul. 2021.

BATE-PAPO, Parte II. **Bate-papo 11/11 – Cristiano Oliveira, Hugo Linns, Júlio Caldas**. Mediação: Leandro Drumond. 01 vídeo (16´46´´). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YY4iYkI79c> Acesso em: 14 jul. 2021.

BIANCARDINI, Marcus. **Homepage**. 2020. Disponível em: www.marcusbiancardini.com.br/ Acesso em: 22 mar. 2021.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação**. Porto: Porto Editora, 1994.

BRASIL, Instrumental Sesc. **Hugo Linns**. 01 site com 12 faixas de áudio, 2011. Disponível em: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/hugo-linns> Acesso em: 15 jul. 2021.

BRASIL, Violeiros do. **Festival Online Adelmo Arcoverde e Laís de Assis**. 01 vídeo (52'35''). Publicado por Projeto Memória Brasileira, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dxqtl0TC_YM Acesso em: 01 jul. 2021.

BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter**: ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015.

CAMBRIA, Vincenzo. **Cenas musicais**: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 10, p.1-17, 2017. Disponível em: <https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/-Cenas-musicais---reflexoes-a-partir-da-etnomusicologia> Acesso em: 06 jul. 2022.

CARDOSO, Bruno Aragão. **A viola embaixatriz de Renato Andrade**: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8XUPFC> Acesso em: 06 jul. 2022.

CARVALHO, Reinaldo Forte. **No “desafio da viola” e na “peleja do improviso”**: auditório Pedro Bandeira, uma escola de cantadores e poetas populares no nordeste (Juazeiro do Norte – CE, 1972-1985). 01 artigo. XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, ANPPOM 2007. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_RFCarvalho.pdf Acesso em: 06 jul. 2022.

CBN, Rádio Recife. **Entrevista Hugo Linns - criador de um novo paradigma sonoro de viola dinâmica**. Entrevistadora: Sandra Bittencourt, 10 abr. 2021. 01 áudio (14'31''). Disponível em: <https://www.cbnrecife.com/revistaeletronica/artigo/entrevista-hugo-linns-criador-de-um-novo-paradigma-sonoro-de-viola-dinamica> Acesso em: 14 jul. 2021.

CEARTE, Centro Estadual de Arte. **Cristiano Oliveira é Cearte**. João Pessoa/PB, 20 maio 2019. *Facebook*: Cearte. Disponível em: <https://www.facebook.com/ceartepb/posts/885864471745946/> Acesso em: 10 jun. 2021.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado Antropologia), Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>, Acesso em: 20 mar. 2021.

COLÓQUIO. **III Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFPB**. 2019, Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <https://www.facebook.com/iicoliquioppgmufpb/> Acesso em: 09 jul. 2022.

CORRÊA, Roberto Nunes. **A arte de pontear a viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola caipira**: das práticas populares à escritura da arte. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-22092015-112350/pt-br.php> Acesso em: 06 jul. 2022.

CORTES, Almir. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2012. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/75278/improvisando-em-musica-popular-um-estudo-sobre-o-choro-o-f/> Acesso em: 30 jun. 2022.

COSTA, Maria José Ferreira da. **A arte do improviso na poética de Geraldo Alves**: o sertão ao som da viola. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Católica de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13188> Acesso em: 06 jul. 2022.

COSTA, Valério Fiel da. **Plano B da música experimental**: estratégias composicionais de curto prazo. Revista Claves n. 9, 2013, p.97-117. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/archive> Acesso em: 06 jul. 2022.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. 1.ed. – São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2016. 280 p.

CRÍTICOS, Outros. **Entrevista Hugo Linns**. Por Carlos Gomes, 2015. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-hugo-linns/> Acesso em: 13 jul. 2021.

CULTURA, Pernambuco. **Hugo Linns apresenta live “Eu futuro do pretérito”**. 01 site, 2021. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/leialdirblanc/hugo-linns-apresenta-live-eu-futuro-do-preterito/> Acesso em: 16 jul. 2021.

CURY, Pedro Pereira. **Viola moderna**: considerações sobre quatro violeiros contemporâneos. 01 artigo. Revista da Tulha, v.2, n.2, p. 8-28. Ribeirão Preto/SP, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/121000> Acesso em: 06 jul. 2022.

DA VIOLA, Braz. **A viola caipira**: técnicas de mão direita para ponteio e dicionário de acordes. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1992.

DEDILHADAS, Orquestra de Cordas. **Orquestra de cordas dedilhadas de Pernambuco**. 01 áudio (37'03'') e capa do disco. Publicado por Marcelo Borba, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ci-VsnsPh6U> Acesso em: 02 jul. 2021.

DIAS, Saulo Sandro Alves. **O processo de escolarização da viola caipira**: novos violeiros in(ventando) modas e identidades. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FAPESP. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-14062010-102649/en.php> Acesso em 06/07/2022.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira*: novos violeiros in (ventano) modas e identidades. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2012.

DINIZ, Joalisson Jonathan Oliveira. **Cantoria de viola em Caicó/RN**: uma percepção do estado atual desta arte musico-poética pelos relatos dos cantadores de viola dessa cidade. 01 artigo. XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte/MG, 2016. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/schedConf/presentation> Acesso em: 06 jul. 2022.

ECO, Umberto. **La definición del arte**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A, 1970.

EGYPTO, Diogo José Freitas. **“Não é a antimúsica é a música em movimento”**: uma história do grupo Jaguaribe Carne de estudos (Paraíba 1974-2004). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8364?locale=pt_BR Acesso em: 24 maio 2021.

EM CARTAZ, Programa. **Loop B e Pedro Osmar - Parte 2/3**. 01 vídeo (8'08''). Publicado por Atílio Bari, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zvt_pNqVSRU&t=7s Acesso em: 22 maio 2021.

EVANGELISTA, Jucieude de Lucena. **Urbanização e profissionalização, aspectos da cantoria de viola nordestina**. 01 artigo. Revista inter-legere V.06, ISSN 1982 1662. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere> Acesso em: 06 jul. 2022.

FATO, Brasil de. **Entrevista de Cristiano Oliveira cedida à Cida Alves**. Publicado pelo site do Jornal Brasil de Fato. Paraíba, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefatopb.com.br/2019/12/10/cristiano-oliveira-lanca-dvd-tudo-tem-viola-nesta-quinta-feira-12-em-joao-pessoa#> Acesso em: 09 jun. 2021.

FERRER, Marcus de Araújo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/marcos-ferrer> Acesso em: 06 jul. 2022.

FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. **A modernização do repente de viola e os impactos na sua dinâmica**. 01 artigo. X Encontro Estadual ANPUH/PE – História e contemporaneidade. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/35/1395778855_ARQUIVO_ArtigoANPUH2014CiceroFilgueira.pdf Acesso em 06/07/2022 Acesso em: 06 jul. 2022.

FIMUCA. **Festival Internacional de Música em Casa**. 2020, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Disponível em: <https://fimuca.musica.ufrn.br> Acesso em: 09 jul. 2022.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FUNCULTURA, Acervo. **CD Vermelhas Nuvens: Hugo Linns**. 01 site, 2013. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/cd-vermelhas-nuvens-hugo-linns/> Acesso em: 15 jul. 2021.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Bambico, um bamba da viola caipira**. 01 artigo, XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba/PR, 2009. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/index.php Acesso em: 06 jul. 2022.

GENTE, Nossa. **Cristiano Oliveira**: entrevista cedida à Ademilson José. 01 vídeo (30'02''). Publicado por TV Câmara JP, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GhZMdP-OCCo> Acesso em: 07 jul. 2021.

GENTE, Nossa. **Salvador di Alcântara**: entrevista cedida à Ademilson José. 01 vídeo (29'48''). Publicado por TV Câmara JP, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F1EA5PDOHt4> Acesso em: 03 jun. 2021.

GROOVE, Nectar. **Nectar do Groove**. Facebook, s/d. Disponível em <https://www.facebook.com/Nectardogroove/> Acesso em: 03 dez. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUBER, Rosana. **La Etnografia: Método, campo y reflexividad**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GUEST, Ian. **Harmonia Método Prático: modalismo**. São Paulo: Irmão Vitale, 2017.

GUEST, Ian. **Música Modal, o que é, afinal?** 01 artigo. Revista Backstage nº 05, 1999.

GUERRA, Luiz Antônio. **Um olhar sobre a tradição e o moderno nas orquestras de violeiros**. Revista da tulha, Vol.2, n.1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/issue/view/8621> Acesso em: 06 jul. 2022.

GUERRA, Luiz Antônio. **Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-01102021-203832/pt-br.php> Acesso em: 06 jul. 2022.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.09-23.

IEPHA, Cadernos do Patrimônio. **Saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais**. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG, 2018. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco-es/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/6/bens-registrados-saberes,-linguagens-e-express%C3%B5es-musicais-da-viola-em-minas-gerais> Acesso em: 06 jul. 2022.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais - Carimbó**. 2013. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf) Acesso em: 22 mar. 2021.

JACOBSEN, Guilherme. **Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Pernambuco, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/41530> Acesso em: 06 jul. 2022.

JAGUARIBE CARNE. **Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural**. 01 vídeo (29'). Documentário publicado e produzido por Gasolina Filmes, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow&t=117s> Acesso em: 22 maio 2021.

JAMPA, Mário. **Cultura baião de dois com Cristiano Oliveira**. 01 vídeo (1'22'22''). Publicado por Mário Jampa Viola Viola, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqWnX1AjKvI> Acesso em: 08 jun. 2021.

JANOTTI, Jader Jr. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Revista CMC: Comunicação, mídia e consumo**, 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/69/70> Acesso em 20/07/2021 Acesso em 06 jul. 2022.

JANOTTI, Jader J.; SÁ, Simone Pereira de. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. Galaxia (São Paulo, *online*). ISSN 1982-2553, n.41, 2019, p.128-139. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/CQwFcXVDrpWKYr9tWhzp3wb/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 30 jun. 2022.

JANOTTI, Jader Jr. **Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento**. XV Encontro da Compós – Associação Nacional de Pós-graduação em Comunicação, Unesp – Baurú/SP, 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_509.pdf Acesso em: 20 jul. 2021.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA NORDESTE. **2ª Jornada**. 2019, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal/RN. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/2019/10/31/jornadas-de-etnomusicologia-nordeste-2a-edicao/> Acesso em: 09 jul. 2022.

LEITE, Sérgio Antônio da Silva; COLOMBO, Fabiana Aurora. A voz do sujeito como fonte primária na pesquisa qualitativa: a autoscopia e as entrevistas recorrentes. IN: Pimenta, S. G.; Ghedin, E.; Franco M. A. S. (Orgs). **Pesquisa em educação: alternativas investigativas com objetos complexos**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LETRAS, Recanto das. **Entrevista cedida a Archidy Picado Filho**. 01 *site*, 2007. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2138693> Acesso em: 24 maio 2021.

LONGE, O vento ao. **O vento ao longe (Documentário)**. 01 vídeo (12'34''). Publicado por O vento ao longe, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E37QX0L9lyk&t=242s> Acesso em: 15 jul. 2021.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil**. (Organização: Angela e Rosângela). Salvador: EDUFBA, 2016 - 323 p.

MALAGUIAS, Denis Rilk. **Música caipira de concerto: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira**. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Goiás. Goiânia/GO, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9548> Acesso em: 06 jul. 2022.

MARCONDES DOS SANTOS, Assis. **Caderno Sertanejo: ser tão caipira**. São Paulo: Fundação da Biblioteca Nacional, 2012.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de (Orgs.). **Etnografia e educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MEIOS, Entre. **Gustavo Moura/Pedro Osmar**. 01 vídeo (25'53''). TV UFPB, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8KQDjjNMq8&t=15s> Acesso em: 24 maio 2021.

MONNAZZI, João Paulo Silva; FARIA, Regis Rossi Alves. **Criação de um banco de sons da viola caipira**. 01 artigo. Universidade de São Paulo (Ribeirão Preto). 11º Congresso de Engenharia de áudio. São Paulo/SP, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/18872862/Cria%C3%A7%C3%A3o_de_um_Banco_de_Sons_de_Viola_Caipira Acesso em: 06 jul. 2022.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7964> Acesso em: 06 jul. 2022.

MOTA, Keli Rocha Silva. **Cantadores em São Paulo: a poesia como expressão radical de autoafirmação da identidade nordestina**. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura). Celacc-ECA/USP, 2011. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/317-906-1-SM.pdf> Acesso em: 06 jul. 2022.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do Selo Som da Gente**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo/SP, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284765?mode=full> Acesso em: 21 mar. 2021.

NASCIMENTO, Ana Carolina. **Cantoria de repentes: prática e reprodução social**. 01 artigo. Sociologia e Antropologia. V.06.02:525-529. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/410017056/Sociologiaantropologia-ano6v06n02-completa-pdf> Acesso em 06/07/2022 Acesso em 06 jul. 2022.

NORDESTINAS, Primeira Mostra de Violas. **Bate-papo 11/11 – Cristiano Oliveira, Hugo Linns e Júlio Caldas**. Mediação: Leandro Drumond (Parte I). 01 vídeo (59'28''). Publicado por Violainstrumentalnordestina, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yz8WwS2vMkE> Acesso em: 13 jul. 2021.

OLHOS D'ÁGUA, Casa de Cultura Livre. **Companhia da Cachaça**. 01 *site*, 2020. Disponível em: <https://companhiadacachaca.com.br/casa-de-cultura-livre-olho-dagua-une-cachaca-e-cultura/> Acesso em: 16 jun. 2021.

OLIVEIRA, Sidnei. **Viola Caipira na universidade**: uma representação schopenhaueriana ou a possibilidade de uma análise sócio-política e estética no universo caipira? 01 artigo. Cadernos de estética aplicada n.2 – Revista Viso, 2017. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/issues> Acesso em: 06 jul. 2022.

OSMAR, Pedro. **Quem vem lá?** Compositor: Pedro Osmar. Produzido por Guegué Medeiros e Marcos Alma. Nheengatu Criações, Peixeboi Estúdio de Gravação. Paraíba, 2014.

PAPO, Programa Bate. **Nectar do Groove**. 01 vídeo (10'09''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUzav9kskK8&t=227s> Acesso em: 09 jun. 2021.

PEREIRA, Amalle Catarina Ribeiro. *A dádiva e as palavras no cantar dos repentistas*: etnografia do repente no Piauí. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina/PI, 2014. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/0Bx314czE_x0TaGNYMTFVSXpqRzQ?resourcekey=0-xGm-NBCQAUjldwynyd1M-w Acesso em 29/08/2022.

PEREIRA, Vinícius Muniz. **Música instrumental sertaneja**: alguns apontamentos históricos. XIX Congresso da ANPPOM (p.425 a 430) – Curitiba/PR, 2009. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/XIV_Etnomusicologia.pdf Acesso em: 21 mar. 2021.

PEREIRA, Vinícius Muniz. **Entre o sertão e a sala de concerto**: um estudo da obra de Renato Andrade. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2011. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/76825/entre-o-sertao-e-a-sala-de-concerto-um-estudo-da-obra-de-re/> Acesso em: 06 jul. 2022.

PERFIL. **Entrevista com Pedro Osmar**. 01 vídeo (04'47''). Publicado por Kleytonzuada, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qu-fDHQX-9w> Acesso em: 26 maio 2021.

PESSOA, Almir. **A viola**: digitações de escalas maiores e menores na afinação cebolão em mi maior e sistema ECsA. Goiânia/GO: Kelps, 2013.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2008. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/74462/a-viola-caipira-de-tiao-carreiro> Acesso em: 06 jul. 2022.

POLÊMICA, Paraíba. **Patrimônio – Multimídia e guerrilheiro cultural**, 2019. 1 vídeo (16'22''). Publicado pelo canal Polêmica Paraíba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjE0shVRx8E&t=10s> Acesso em: 25 jan. 2021.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia Virtual, Netnografia ou apenas Etnografia? Implicações dos conceitos**. Revista Esferas (ISSN 2446-6190), 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621> Acesso em: 22 mar. 2021.

PROSA, Dedim de. **Entrevista cedida a Wellington Farias**. 1/3 vídeo (09'45'') – Primeiro Bloco. TV Assembleia da Paraíba, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=dedim+de+prosa+pedro+osmar Acesso em: 21 maio 2021.

QUEIROZ, Flávio José Gomes. **Caminhos da Música Instrumental em Salvador**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9102> Acesso em: 20 mar. 2021.

QUEIROZ, Luciano. **Dicionário de Acordes para viola caipira: afinação cebolão em Mi maior**. Disponível em: www.lucianoqueiroz.com Acesso em: 18 fev. 2022.

QUEIROZ, Enúbio Divino de. **Repertório de Ouro para viola caipira**. São José do Rio Preto/SP: Ricordi, 2000.

REVOLTOSA, TV Web. **Entrevista com Adelmo Arcoverde**. 01 vídeo (41'22''). Publicado por TV Revoltosa, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzfVXv-V9Jo> Acesso em: 25 jun. 2021.

RITMOMELODIA. **Pedro Osmar**: entrevista cedida a Antônio Carlos da Fonseca Barbosa. Revista Digital, 2004. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/pedro-osmar/> Acesso em: 24 maio 2021.

ROCHA, P. J.; MONTARDO, S. P. (2005). **Netnografia**: incursões metodológicas na cibercultura. *E-Compós*, n.4, 2005 Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.55> Acesso em: 10 mar. 2021.

ROCHA, José Maria Tenório. Cantoria de viola: expressão de alegria e esperança do povo nordestino. 01 Artigo. In: **Oralidad**: Anuario para el rescate de la tradición oral de America latina y del Caribe, pág. 7-15. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/6759045/cantoria-de-viola-expressao-de-alegria-e-esperanca-do-povo-> Acesso em: 06 jul. 2022.

RORIZ, Gustavo Neves. **A viola caipira**: da tradição a outros géneros musicais. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música de Lisboa. Portugal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/9020> Acesso em: 06 jul. 2022.

SÁ, Paloma Israely Barbosa de. **A cantoria de viola como registro de memória e disseminação de informação na região do Cariri**: legitimação e contradição. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25345> Acesso em: 06 jul. 2022.

SALES, Max Júnior. **A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112019-155800/pt-br.php> Acesso em: 06 jul. 2022.

SANTOS, Maria Elisalene Alves dos. **Circularidade das vozes**: a poética da cantoria de viola no Ceará. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal da Paraíba, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18358?locale=pt_BR Acesso em: 06 jul. 2022.

SARAU, 16. **Entrevista com os músicos Cristiano Oliveira e Solange Leal**. 01 vídeo (38'21''). Publicado por Legislativo PI, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ED-adq4Aq5g> Acesso em: 09 jul. 2021.

SAUTCHUK, João Miguel Manzanillo. **A poética cantada**: investigação das habilidades do repentista nordestino. 01 artigo. Rede de revistas científicas de America Latina y el Caribe, España y Portugal, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/6vCZccB5GC9dJCwNzD7vCXM/abstract/?lang=pt> Acesso em: 06 jul. 2022.

SAUTCHUK, João Miguel Manzanillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091> Acesso em: 06 jul. 2022.

SENADO, Rádio. **Hugo Linns**. 01 áudio (50'59''). Brasil Regional: Deraldo Goulart, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/brasil-regional/2021/04/27/hugo-linns> Acesso em: 08 jul. 2021.

SEREN, Lucas Gibin. **Gosto, música e juventude:** uma pesquisa exploratória com grupos de alunos da rede pública e privada de ensino. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar). Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/90239/seren_lg_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 16 mar. 2021.

SERPE, Fábio Rodrigo. **A livre improvisação como ferramenta composicional:** cateretando, para viola caipira. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/46985?show=full> Acesso em: 06 jul. 2022.

SESC, Programa Instrumental Brasil. **Hugo Linns.** 01 vídeo (50'38''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pnmzLig0u2M> Acesso em: 14 jul. 2021.

SESC, Programa Instrumental Brasil. **Nectar do Groove.** 01 vídeo (52'01''). Publicado por Instrumental Sesc Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8X4rOgSfDVc&t=937s> Acesso em: 09 jun. 2021.

SEVERO, George Glauber Félix. *Jaguaribe Carne:* experimentalismo na música Paraibana. Mídia Gráfica e Editora Ltda. João Pessoa, 2017.

SEVERO, George Glauber Félix. **Música Experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne.** Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6621?locale=pt_BR Acesso em: 20 maio 2021.

SILVA, Andréa Betânia da. **O lugar da cantoria nordestina dos festivais de violeiros do circuito baiano de viola.** 13º Congresso Brasileiro de Folclore. Fortaleza, 2007. Disponível em: <https://www.equiponaya.com.ar/eventos/13cbf.htm> Acesso em: 06 jul. 2022.

SILVA, Maria Ivoneide da. **O rei dos cantadores de viola nordestina:** sua história e sua glória. Revista Boitatá, v1. n.2, 2006. E-ISSN 1980-4504. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30696> Acesso em: 06 jul. 2022.

SILVA, Maria Ivoneide da. **Cantoria de viola nordestina:** narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Bahia, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29727> Acesso em: 06 jul. 2022.

SILVA, Maria Ivoneide da. **Poesia, performance e memória de Severino Lourenço da Silva Pinto, o “Pinto do Monteiro”**: um marco na história do repente nordestino. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8616> Acesso em: 06 jul. 2022.

SILVEIRA, Lorraine de Oliveira. **Transcrição do álbum instrumental “A viola do Zé” de 1966**. 01 artigo. 17º Congresso Nacional de Iniciação Científica – Semesp. 2017. Disponível em: <https://www.semesp.org.br/eventos/conic-17/> Acesso em: 06 jul. 2022.

SIMA. **VII Simpósio Internacional de Música da Amazônia**. 2019, Universidade Federal do Acre (UFAC). Disponível em: <https://www.ufac.br/site/eventos/2019/vii-sima-simposio-internacional-de-musica-da-amazonia> Acesso em: 09 jul. 2022.

SIMÃO, L.M. Estudo descritivo de relações professor-aluno. In: **A questão do procedimento de coleta de dados**. Psicologia, São Paulo, 1982.

SIQUEIRA, Andressa Marques. **A produção da viola machete e a política de salvaguarda do samba de roda do recôncavo baiano**. 01 artigo. I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologia do Recôncavo – ENICECULT, UFRB. Bahia, 2017. Disponível em: <https://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/Ienicecult/paper/download/55/61> Acesso em: 07 jul. 2021.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Editora da UFSC. Florianópolis, 1995.

SOM, Programa Passagem de. **Jaguaribe Carne e Trio Medeiros**. 01 vídeo (25’09’’). Publicado pelo canal do Instrumental Sesc Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KywZDiHoSxA> Acesso em: 25 maio 2021.

SOUSA FILHO, José Newton. **Documentário jornalístico: Pedro Osmar e Jaguaribe Carne, caminhos de uma guerrilha cultural**. 2017. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Universidade Federal da Paraíba – UFPB/CCTA. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9608?locale=pt_BR Acesso em: 24 maio 2022.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola instrumental brasileira**. Editora Artviva. ISBN:85-99616-01-3. 204p. 2005.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Rogério Budasz (Org.) – Goiânia : ANPPOM, 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/1> Acesso em: 22 mar. 2021.

SOUZA, Valter Braga de. **Viola de Queluz**: Família Souza Salgado. Conselheiro Lafaiete/MG: Liga Ecológica Santa Matilde, 2018.

STRINGFIXER. **Luigi Nono**. 2010. Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Luigi_Nono Acesso em: 22 abr. 2022.

TAUBKIN, Myriam. **Violeiros do Brasil**. Série Projeto Memória Brasileira – São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 322p. (1ª edição), 1996.

TAVARES, Braulio. **Função da música na cantoria de viola**. 01 artigo. Synergies Brésil n.9, pág. 31-37, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/tavares.pdf> Acesso em: 06 jul. 2022.

TERRA, Programa Vozes da. **Memórias e Valores**: Adelmo Arcoverde. 01 vídeo (1º00'59''). Programa de rádio, publicado por Pvozes Terra, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRxS5KH9D8U> Acesso em: 25 jun. 2021.

TIAGO, Walteny Marcos. **Viola em noite de lua**. Vol. 1 e 2 – Uberlândia: Instituto Violuarte, Gráfica Copyart, 2012.

TINÉ, Paulo José Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira**: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13122009-102355/publico/Tesefinal.pdf> Acesso em: 22 mar. 2021.

TINOCO, e TONICO. **ABC de viola e violão**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1975.

TORNEZE, Rui. **Viola Caipira Instrumental**: 42 estudos progressivos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

TRINTA, Dez cordas em. **Viola psicodélica**: Adelmo Arcoverde. 01 *podcast* (42'31''). Publicado por Canela Vermelha Produção, 15 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u41GtJ53Gx8> Acesso em: 25 jun. 2021.

TUDO TEM VIOLA. **Cristiano Oliveira**. 01 DVD. Gravação Estúdio Peixe Boi e Estúdio Mutuca. Direção: Lúcio Cesar Fernandes. Produção: Cristiano Oliveira. Projeto Gráfico: Pedro Índio Negro. Patrocínio Funjope e Fundo Municipal de Cultura. João Pessoa, 2019.

TVJC. **O #PontodeEntrevista recebe o músico Hugo Linns para falar do projeto “O vento ao longe”**. 01 vídeo (20’45’’). Publicado por TV JC, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cZ3_AwvcIZc Acesso em: 12 jul. 2021.

UM BRASIL DE VIOLA. **Tradições e Modernidades da Viola Caipira (Projeto)**. 01 vídeo (9’27’’). Publicado pelo canal Acervo Origens, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SOihZRtKqs&t=8s> Acesso em: 25 maio 2021.

VÁRIA, Artes e violas da caatinga. **Viola instrumental Nordestina**. 01 *site*, 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/univasf.edu.br/viola-instrumental-nordestina//> Acesso em: 17 jul. 2021.

VERONA, Valdir. **Girassol**: álbum de partituras e tablaturas. Caxias do Sul/RS: Viola Sul Produções, 2022.

VERONA, Valdir. **Ritmos Campeiros no Rio Grande do Sul**: viola de 10 cordas. Série Viola Campeira. Caxias do Sul/RS: Viola Sul Produções. 2020.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: Música Caipira e Enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Capítulo X, p.173-189. Lisboa, 2003.

VILELA, Ivan. **Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia**. 01 artigo. Biblioteca Digital de Periódicos (UFPR), 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41506> Acesso em 24/08/2021 Acesso em 06 jul. 2022.

VISÕES SERTANEJAS. **Quinteto Itacoatiara**. 01 CD-Rom. Produtor fonográfico: Classe X – cultura e entretenimento. Apoio: Prefeitura Municipal de João Pessoa/PB – Funjope (Lei Viva Cultura) e Caixa Econômica Federal, 1993.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, Jose Miguel Soares. **Danca dramática**: poesia/musica brasileira. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, 1980. Disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?jsessionid=45EBB367F6E3F6031E130E49D5816CBF.buscatextual_3 Acesso em: 30 jun. 2022.

ZANFORLIN, Sofia. **Etnicidade, migração e comunicação**: etnopaisagens transculturais e negociação de pertencimentos. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro/RJ, 2011. Disponível em: <https://fdocumentos.tips/document/etnicidade-migracao-e-comunicacao-iii-z28-zanforlin-sofia-etnicidade.html?page=1> Acesso em: 06 jul. 2022.