

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A VIOLA CAIPIRA DE TIÃO CARREIRO

JOÃO PAULO DO AMARAL PINTO

CAMPINAS
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

A VIOLA CAIPIRA DE TIÃO CARREIRO

JOÃO PAULO DO AMARAL PINTO

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

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P658v	Pinto, João Paulo do Amaral. A Viola Caipira de Tião Carreiro. / João Paulo do Amaral Pinto – Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Viola caipira. 2. Música caipira. 3. Música sertaneja. 4. Musica popular brasileira. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)

Título em inglês: “The brazilian ten-string guitar of Tião Carreiro.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian ten-string guitar; Rural music ; Brazilian country music; Brazilian popular music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. João Marcos Alem.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

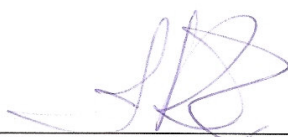
Data da Defesa: 22-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

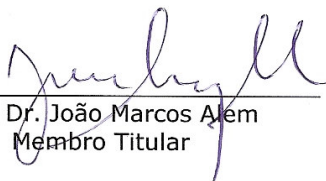
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

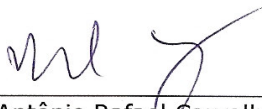
Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando João Paulo do Amaral Pinto - RA 962562 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Roberto Zan
Presidente/Orientador



Prof. Dr. João Marcos Alem
Membro Titular



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Membro Titular

*Ao meu querido pai, pelo companheirismo,
pelas pescarias e por ter me iniciado no
universo da viola.*

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa.

Ao professor Zan pela orientação precisa e atenciosa.

À Alex Marli Dias e Dona Nair Avango Dias, Luiz Faria, Mairiporã, Ana Luiza, Elias Kopcak, José Carlos, Antonio Mortareli, Cristiane Feris, Orlando Ribeiro, Almir Cortes, Ivan Vilela, Rui Torneze, Paulo Freire, Fernando Deghi, Levi Ramiro, Messias da Viola, Vinícius Alves, Bicalho, Domingos, Rodrigo Nali, Wilson Lima, Ricardo Anastácio, Ricardo Vignini, Seu Oliveira, Seu Valdomiro e outros músicos, pesquisadores e amigos que contribuíram para esse trabalho.

À minha família pelo incentivo desde o início.

À Cláudia e Clara pelo afeto, paciência e apoio fundamental.

RESUMO

Esse trabalho é resultado de uma pesquisa sobre a obra musical do músico e compositor Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993). O enfoque principal foi identificar os elementos constitutivos e as características do estilo desse artista como instrumentista de viola, instrumento reconhecido como o símbolo da chamada música caipira. Para tanto, foram analisados musicalmente os dois LPs instrumentais do violeiro gravados em 1976 e 1979. Além disso, foram abordados os aspectos históricos da viola caipira, do segmento instrumental sertanejo e da trajetória do artista no mercado fonográfico. A partir das análises musicais, foi identificado um conjunto de elementos e técnicas utilizados pelo músico para construir seus toques e solos. A pesquisa também relacionou e caracterizou musicalmente as matrizes e gêneros, caipiras ou não, utilizados pelo violeiro na gravação desses dois discos. Entre eles, destaca-se o pagode de viola, gênero criado no final dos anos cinquenta a partir da combinação de algumas matrizes musicais e que, por ter se tornado a marca principal do violeiro, foi objeto de uma investigação mais aprofundada.

Palavras-chave: viola caipira, música caipira, música sertaneja, música popular brasileira.

ABSTRACT

This work is the result of a research on the musical work of the musician and composer Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993). The main focus was to identify the constituent elements and the characteristics of the style of this artist as a viola (Brazilian ten-string guitar) instrumentalist, considering the viola a recognized instrument as the symbol of what is so called *música caipira* (typical rural music of the central-southern region of Brazil). For that, the two first instrumental LPS of the artist, recorded in 1976 and 1979, were musically analysed. Besides that, historical aspects of viola caipira, also from the instrumental sertanejo segment and the trajectory of the artist in the phonographic market were approached. From these musical analyses a group of elements and techniques used by the musician to build his touches and solos was identified. The research also related and musically characterized the origins and genders, caipira or not, used by the *violeiro* in the recordings of these two records. Among them, there is one in particular, the *pagode de viola*, gender created at the end of the fifties's, from the combination of some musical origins and that, for having become the main mark of the *violeiro*, was the subject of a deepened investigation.

Keywords: Brazilian ten-string guitar; Rural music; Brazilian country music; Brazilian popular music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1. A trajetória da viola caipira	13
CAPÍTULO 2. A música instrumental sertaneja	19
CAPÍTULO 3. José Dias Nunes, o Tião Carreiro.....	33
CAPÍTULO 4. Os dois LPs instrumentais (1976 e 1979)	53
4.1. Afinações utilizadas por Tião Carreiro	59
CAPÍTULO 5. As matrizes caipiras e os gêneros utilizados por Tião Carreiro nos LPs instrumentais.....	65
5.1. Toada	70
5.2. Cururu.....	76
5.3. Pagode, Catira e Recortado	80
5.3.1. Cateretê	99
5.4. Guarânia, Rasqueado e Polca Paraguaia	100
5.5. Arrasta-pé e Corrido.....	106
5.6. Samba Caipira	110
5.7. Balanço.....	114
CAPÍTULO 6. Aspectos e elementos musicais encontrados nas análises dos LPs instrumentais.....	119
6.1. Som, Timbre e Pegada.....	120
6.2. Ornamentos e Recursos Técnicos.....	121
6.2.1. Ligados	121
6.2.2. Arrastes: Portamentos e Glissandos	124

6.2.3. Apojaturas.....	126
6.2.4. Mordentes	127
6.2.5. Staccatos	129
6.2.6. Pizzicatos	131
6.2.7. Notas Percussivas	132
6.2.8. Vibratos	133
6.2.9. Harmônicos.....	134
6.3. Elementos de composição e outros recursos e técnicas da viola caipira.....	137
6.3.1. Aspectos Melódicos.....	137
6.3.2. Aspectos Rítmicos	143
6.3.3. Aspectos Harmônicos	147
6.3.4. Cordas soltas, notas pedais e apoio nas quatro semicolcheias	150
6.3.5. Padrões de arpejos da mão direita	152
6.3.6. Alternância entre polegar e indicador.....	154
6.4. Variações e improvisações	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFEÊNCIAS	163
ANEXOS	175
ANEXO 1: Transcrição do LP <i>É isso que o povo quer</i> (1976)	175
ANEXO 2: Discografia de Tião Carreiro	337
ANEXO 3: Entrevistas Realizadas: Luiz Faria	349
Mairiporã	361
ANEXO 4: CD incluindo os dois LPs instrumentais de Tião Carreiro	371

INTRODUÇÃO

A partir de meados do século XX, é possível identificar a existência de um segmento instrumental da música sertaneja no mercado fonográfico brasileiro. Esse segmento, representado principalmente pelas obras dos instrumentistas de viola caipira, se desdobrou em diversas vertentes ao longo dos anos. Neste contexto insere-se o violeiro mineiro José Dias Nunes, conhecido como Tião Carreiro, artista que atingiu grande projeção no segmento sertanejo como cantor, compositor e instrumentista de viola.

Seu talento, musicalidade, técnica e desenvoltura como violeiro passaram a ser reconhecidos principalmente a partir dos seus solos e introduções de viola nos seus pagodes, ritmo novo criado no final dos anos cinquenta que combinava um complexo toque de viola com outro no violão, tornando-se a marca do violeiro. Desta forma, seus solos e ponteados de viola se converteram em referência musical importante para nomes de destaque da viola como Renato Andrade e Almir Sater, além de diversas gerações de violeiros que até hoje redescobrem suas gravações.

Na década de setenta, Tião Carreiro gravou dois LPs inteiramente instrumentais: *É isso que o povo quer* (Chantecler-Continental, 1976) e *Tião Carreiro em solo de viola caipira* (Continental, 1979).

A partir das análises musicais desses LPs instrumentais, juntamente com um levantamento histórico da viola caipira, do segmento instrumental sertanejo e da trajetória do artista, buscamos identificar os principais elementos constitutivos e as características do estilo de Tião Carreiro como instrumentista de viola.

A decisão de escolher estes discos instrumentais como objeto de análise justifica-se na medida em que eles são amostras muito representativas dos solos e toques de viola de toda a carreira do artista. Nestes LPs, além de gêneros como cururus, toadas, guarânias, polcas, corridos, arrasta-pés, sambas caipiras, balanços e outros ritmos que estiveram presentes em toda a carreira do violeiro, também aparecem em significativa quantidade *pot-pourris* de pagodes com a denominação “seleção de pagodes”. Nestas gravações, Tião Carreiro agrupa as melodias, solos e introduções de vários pagodes gravados anteriormente pelo artista, nos quais evidencia sua habilidade e destreza nos ponteados e acompanhamentos, revelando toda a técnica e musicalidade marcantes de seu estilo como violeiro. Foram transcritas, em partitura e tablatura, todas as músicas do primeiro disco instrumental (partituras em anexo no final do trabalho), além de trechos relevantes do segundo disco.

Para as análises musicais destes discos, constatamos a escassez de métodos e trabalhos tanto na área da viola e do segmento caipira, quanto na área da música popular brasileira. Desta forma, utilizamos uma combinação de métodos de análise e trabalhos teóricos musicais como LaRue (1989), Freitas (1995) e Pujol (1933), métodos, livros e periódicos relacionados à viola caipira como Corrêa (2000), Deghi (2001), Braz da Viola (1999) e Souza (2005), entre outros, e de conversas com outros pesquisadores, músicos e violeiros como Ivan Vilela, Rui Torneze, Paulo Freire, Fernando Deghi, Luiz Faria.

Em linhas gerais, esse trabalho segue o roteiro de “análise do estilo musical” proposto por LaRue (1989)¹. De acordo com o próprio autor, a maioria dos principais pontos e procedimentos levantados em seu livro “*Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*” já faz parte do próprio processo de pesquisa e análise musical de maneira geral, podendo seu roteiro ser adaptado para diferentes tipos de objeto. Primeiramente, o autor refere-se à necessidade de levantar os “antecedentes ou entorno histórico”, que seriam a contextualização do objeto analisado. Depois, aponta as três principais dimensões de observação para a análise: as “grandes” (que corresponderiam à música analisada, o conjunto das músicas e talvez, no caso da música popular, o arranjo), as “médias” (a seção, as partes etc.), e as “pequenas” (frases, motivos, notas, etc.). Essas observações e análises devem ocorrer em relação aos “cinco elementos” (som, melodia, harmonia, ritmo e processo de crescimento, que é a combinação desses quatro elementos) e levariam às avaliações finais.

Assim, para a etapa dos “antecedentes”, foi feito um levantamento histórico da viola caipira, do segmento instrumental sertanejo e da trajetória do violeiro no mercado

¹ Neste trabalho, no entanto, não adotamos o exato roteiro proposto por LaRue (1989) como linha específica de análise, já que consideramos desnecessário, para atingir nossos objetivos, utilizar-se de todas as subcategorias, parâmetros, questionamentos, símbolos e recursos gráficos para a análise da forma etc., na medida em que a natureza de nosso objeto de investigação envolve um conjunto de questões delimitado ao universo particular da viola caipira e da música popular brasileira. Na hipótese da adoção rigorosa do roteiro de LaRue, e mesmo sabendo que o próprio autor considera que algumas categorias podem não ser utilizadas e preenchidas dependendo do objeto analisado, provavelmente ocorreria uma série de questionamentos, busca de dados e focos de observação desnecessários e um conseqüente prejuízo no abandono de outras questões fundamentais e particulares do universo da viola caipira.

fonográfico, utilizando a pouca bibliografia disponível somada a depoimentos de violeiros e pesquisadores, além de entrevistas com profissionais ou outras pessoas envolvidas na carreira do artista. Do mesmo modo, as observações e análises musicais ocorreram desde enfoques mais gerais até mais particulares, das “grandes” às “pequenas dimensões”. Assim, as análises buscaram levantar características referentes ao som, a aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos, além de técnicas e toques de viola, ornamentos, recursos de interpretação e composição necessários para identificar a personalidade do violeiro como instrumentista.

Para a análise dos aspectos harmônicos utilizamos as referências de Freitas (1995). Tendo em vista que os aspectos harmônicos tanto dos registros de Tião Carreiro quanto da música caipira e sertaneja são geralmente simples, escolhemos o trabalho de Freitas (1995) como referência, já que este abrange todas as questões envolvidas nas análises realizadas. Além disso, Freitas trabalha especificamente com a análise harmônica no universo da música popular brasileira, enfoque que é mais adequado ao nosso objeto. Especificamente em relação aos ornamentos e recursos técnicos como ligados, arrastes, apojaturas, mordentes etc., nos baseamos nas definições apresentadas por Emílio Pujol em seu método de violão “*Escola Razonada de la Guitarra*” (PUJOL, 1933). Optamos por esse trabalho já que, na ausência de um similar específico sobre a viola caipira, foi o mais adequado ao nosso objeto, ao descrever detalhadamente vários ornamentos e técnicas realizadas em instrumentos de corda dedilhada, no caso, o violão.

Sobre o processo de transcrição como suporte para análise musical e segundo diversos pesquisadores, observamos que se trata de um procedimento complexo que traz questionamentos e requer cuidados. Tiago Oliveira Pinto observa que “uma das preocupações que persiste desde os primórdios da etnomusicologia é como descrever e fixar no papel, ou de outra forma visual, o acontecimento musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.18). O autor aponta para alguns problemas, entre eles: a incompatibilidade da escrita musical ocidental para “sistemas musicais não-ocidentais”; a impossibilidade da transcrição representar um documento da cultura como base objetiva para análise, pois uma

vez que passa pela interpretação de quem a faz; a transcrição não supera o material de áudio ou audiovisual para a análise ou como documento do repertório registrado. Acrescenta que as transcrições que partem apenas do material de áudio gravado, sem uma “estruturação prévia”, sem um conhecimento interno ao objeto pesquisado, podem refletir uma “audição externa”, gerando uma grande porção de avaliações subjetivas do pesquisador. Ao passo que uma “análise *interna* pode, por exemplo, partir de seqüências de movimento inerentes à técnica de execução de um instrumento, levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro”. Da mesma forma, o autor aponta que alguns pesquisadores passaram a desenvolver técnicas de transcrição musical de vídeos, “nas quais a combinação de som e imagem possibilitou uma leitura mais completa do acontecimento musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.18,19).

Diante destas limitações do procedimento de transcrição e de suas problemáticas, buscamos aprofundar os conhecimentos internos ao nosso objeto e criar uma “estruturação prévia” às transcrições e análises como indicado por Oliveira Pinto (2001). Para isso, além da audição de diversos registros fonográficos relacionados no final desse trabalho², consultamos diversos métodos, livros, periódicos, partituras e tablaturas específicos sobre a viola caipira como Corrêa (2000), Deghi (2001), Braz da Viola (1999), Souza (2005), entre outros, e realizamos conversas com outros pesquisadores, músicos e violeiros como Ivan Vilela, Rui Torneze, Paulo Freire, Fernando Deghi, Luiz Faria, entre outros. A partir dessas referências, também pudemos reunir boa parte das notações para a transcrição, terminologias e nomenclaturas referentes à viola caipira, bem como ferramentas, orientações e enfoques apropriados para as análises do nosso objeto. Além da transcrição em partitura incluindo a indicação de técnicas e movimentos utilizados pelo violeiro, realizamos a transcrição em tablatura, sistema que permite ilustrar as prováveis digitações utilizadas pelo artista de acordo com a posição no braço e nas cordas do instrumento. Quando necessário, utilizamos da observação e a análise dos poucos vídeos do

² Os registros fonográficos utilizados encontram-se no item “Referências Discográficas” no final do trabalho.

violeiro disponíveis³. Desta forma, buscamos minimizar as imprecisões e limitações inerentes ao processo de transcrição a fim de obter análises mais detalhadas. No entanto, consideramos importante como complemento a essa pesquisa, a audição dos LPs instrumentais de Tião Carreiro que estão compilados em um CD anexo, no final do trabalho.

Por trabalharmos com a viola e a música caipira e sertaneja, a pesquisa também envolveu a identificação e caracterização dos gêneros e matrizes caipiras (ou de outras origens) utilizados pelo violeiro na gravação dos LPs instrumentais.

Dessa forma, já no início da pesquisa nos deparamos com conceitos como “gênero”, “matrizes” e “estilo”, para os quais percebemos a necessidade de buscar um aprofundamento teórico. Assim, procuramos referências em autores como Pascall (2001), Fabbri (1985), Samsom (2001) e Ulhôa (2003). Em relação ao conceito de "estilo", orientamo-nos a partir da definição proposta por Pascall (2001), que o define como sendo:

Um termo significando a maneira de discurso, o modo de expressão; mais especificamente a maneira na qual uma obra de arte é executada. (...) ele pode ser usado para denotar a característica musical de um compositor individual, de um período, de uma área geográfica, ou de uma sociedade ou evento social. (...) Um estilo também representa uma gama de possibilidades definidas por um grupo de exemplos particulares como ‘estilo homofônico’ e ‘estilo cromático’. Estilo, um estilo ou estilos (ou todos três) podem ser compreendidos em qualquer unidade conceitual no campo da música, da maior à menor; música por si só é um estilo de arte, e uma simples nota pode ter implicações estilísticas de acordo com

³ A relação dos vídeos utilizados encontra-se no item “Referências Audiovisuais” no final do trabalho.

sua instrumentação, altura e duração.⁴ (PASCALL, 2001, vol.24, p.638).

Partindo das formulações de Fabri⁵ (1983) e Samson⁶ (2001), consideramos que “gêneros”, tais como os que encontramos na música caipira e sertaneja, são categorias reconhecidas e aprovadas por determinadas convenções de diversas naturezas, e que atravessam os anos baseadas no princípio da repetição, sendo sujeitas a mudanças e transformações, já que derivam de elementos concretos como trabalhos ou práticas musicais. Além disso, compreendemos que os gêneros podem conter sub-gêneros e variações. Por fim, tanto os gêneros e sub-gêneros quanto seus elementos definidores

⁴ “A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed (...) it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographic area or centre, or of a society of social function.(...). A style also represents a range or series of possibilities defined by a group of particular examples, as in such notions as 'homophonic style' and 'chromatic style'. Style, a style or styles (or all three) may be seen in any conceptual unit in the realm of music, form the largest to the smallest; music itself is a style of art, and a single note may have stylistic implications according to its instrumentation, pitch and duration.” (PASCALL, 2001, vol.24, p.638).

⁵ Franco Fabbri em seu trabalho “A Theory of Musical Genres: two applications” (1983) aponta: “Um gênero musical é ‘um conjunto de eventos musicais cujo curso é governado por um conjunto definido de regras sociais aceitas’. A noção de conjunto, tanto para um gênero como para seus elementos definidores, significa que podemos falar em sub-conjuntos como ‘sub-gêneros’, e em todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos: em particular um certo ‘evento musical’ pode ser situado na intersecção de dois ou mais gêneros, e portanto pertencer a cada um deles ao mesmo tempo” / “A musical genre is ‘a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules’. The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like ‘sub-genres’, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain ‘musical event’ may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.” (FABBRI, 1983, p.52). Fabbri completa esta definição enumerando alguns tipos de “regras” divididas em categorias como: “formais e técnicas” (onde estariam incluídos conceitos como estilo, forma, e outros elementos técnicos pertencentes à esfera da análise musical); “semióticas”; “comportamentais”; “sociais e ideológicas”; “econômicas e jurídicas”. Observa-se que o autor utiliza-se da teoria matemática dos conjuntos para considerar a existência de subconjuntos (“sub-gêneros”) e a possibilidade das operações de união, intersecção e complementaridade entre os gêneros.

⁶ Sobre a definição de gênero, encontramos o seguinte verbete de Jim Samson no dicionário de música *The New Grove*: “Classe, tipo ou categoria, aprovado por convenção. Uma vez que definições convencionadas derivam (indutivamente) de pormenores concretos, tais como trabalhos musicais ou práticas musicais, e que são portanto sujeitas à mudanças, um gênero está provavelmente mais perto de um “tipo ideal” (no sentido de Max Weber) do que de uma platônica “forma ideal”. Gêneros são baseados no princípio da repetição. Codificam repetições passadas e convidam a repetições futuras” / “A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such as musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an ‘ideal type’ (in Marx Weber’s sense) than to a Platonic ‘ideal form’. Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetition”. (SAMSON, 2001, v. 9, p.657-659).

podem ser parte integrante de outros gêneros⁷. A partir desses conceitos e por trabalharmos com o universo da música caipira e sertaneja, optamos por nomear as categorias musicais provenientes das manifestações e danças tradicionais como cururu, cateretê, arrasta-pé etc., como sendo “gêneros” pertencentes a esse universo musical. Não utilizaremos, portanto, o termo “sub-gêneros” para essas categorias, mesmo que sejam elas constituintes dos gêneros maiores da música caipira ou música sertaneja. Apesar desta última nomenclatura ser perfeitamente possível de acordo com as formulações dos autores acima citados, optamos pela primeira, já que diversos pesquisadores como Ikeda⁸(2004), Viela Pinto⁹ (1999), Corrêa¹⁰ (2000), entre outros, também o fazem deste modo.

Em relação ao conceito de “matrizes”, utilizamos como referência o trabalho de Ulhôa, Aragão e Trotta (2003), intitulado “Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira”. A “noção de matrizes culturais” é apontada pelos autores como uma “ferramenta na interpretação dos significados da música brasileira popular”¹¹. Para as análises no caso da música popular brasileira, nesse trabalho os autores

⁷ Sobre isso, poderíamos ilustrar que várias vezes reconhecemos em práticas lúdicas como as Folias de Reis, violeiros acompanhando o canto com a viola no ritmo do Cururu, demonstrando neste caso que um elemento deste segundo gênero pode ser parte integrante do primeiro.

⁸ “Embora a música caipira esteja predominantemente relacionada a outras expressões, (...) alguns ritmos acabaram se fixando também de forma autônoma, como gênero musical em si, predominantemente para a audição, como expressão musical popular de espetáculo (concerto), com autoria reconhecida e expressa. Entre eles se incluem: o cururu, o catira, o arrasta-pé (polca) e o xótis(xote) que originalmente são formas dançadas, com cantorias muitas vezes de improviso (...).” (IKEDA, 2004, p. 151, 152).

⁹ “*Grosso modo* podemos afirmar que a chamada música caipira, em parte de seus gêneros, foi um desdobramento da música folclórica: a Moda e a Catira na Dança de São Gonçalo; o Cururu que sofreu adaptações para entrar no disco.” (VILELA PINTO, 1999, p.36)

¹⁰ “(...) funções tradicionais acabaram consolidando-se como gêneros da música brasileira. Foi o que se deu, por exemplo, com os ritmos de danças como Cateretê, Batuque, Mazurca, Querumana, Cana Verde, entre outras – freqüentes nos bailes populares – largamente difundidos na discografia da música caipira.” (CORRÊA, 2000, p.69).

¹¹ Neste trabalho, Ulhôa também faz referência a autores como Tagg (1982), que propõe um método de análise baseado no processo de “correspondência hermenêutica”, e Nestor Garcia Canclini que trabalha a noção de “heterogeneidade

propõem a identificação de matrizes musicais como “sonoridades gerais” ao invés de utilizar “exemplos musicais específicos”. Assim, observam, por exemplo, que as modulações e a complexa estrutura tonal presentes nos arranjos de Pixinguinha, “remetem-nos diretamente à linguagem do choro e, em última instância, à música européia e sua tradição harmônica”. Observam ainda que as matrizes podem ser tanto de origem “cultura”, “artesanal (popular)”, como “industrial” (localizadas a partir do século XX) (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2003, p. 348-353). A partir desta noção, e aplicando ao contexto de nosso trabalho, entendemos que “matrizes” são desde as estruturas, elementos, linguagens e características constitutivas dos gêneros musicais (seriam “as partes integrantes” dos gêneros nas formulações de Fabri e Samson já citadas), até as estruturas, aspectos e fragmentos musicais presentes nos toques e solos do violeiro. Essas matrizes podem ser de diversas origens, indo desde as mais “artesanais”, “populares” e “tradicionais”, até as provenientes da produção musical relacionada à indústria e ao mercado fonográfico. Como veremos no caso de Tião Carreiro, mesmo que transplantadas para um outro contexto musical e histórico, e às vezes inseridas já em outros gêneros, muitas dessas matrizes são originárias ou se relacionam com as práticas e manifestações caipiras dos antigos bairros rurais do centro-sul do país. Para exemplificar, encontramos na análise dos pagodes de Tião Carreiro matrizes da(o) catira, dança e gênero muito antigo praticado pelas populações caipiras, portanto matrizes caipiras. Da mesma forma, em vários solos do artista, encontramos muitas vezes as chamadas “escalas duetadas”, matriz também caipira largamente difundida desde os mais antigos violeiros.

Assim, a partir de nossas análises dos discos instrumentais, fomos identificando e caracterizando um conjunto de gêneros e matrizes musicais utilizados pelo violeiro nessas gravações. A partir deste quadro teórico e apesar de não ser o estudo dos gêneros e

multitemporal” em seu livro “Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade” (São Paulo: EDUSP, 1997).

matrizes, caipiras ou não, o objetivo central deste trabalho, percebemos a complexidade envolvida na identificação e caracterização dos mesmos.

O trabalho foi estruturado em seis capítulos. No primeiro capítulo, traçamos um panorama histórico da viola desde sua chegada ao Brasil com os colonizadores portugueses no século XVI, até sua incorporação definitiva nas manifestações tradicionais da cultura caipira.

No segundo capítulo, mostramos o surgimento do segmento instrumental sertanejo desde os primeiros registros fonográficos da década de trinta, até as gravações de violeiros como Tião Carreiro e seus contemporâneos, buscando identificar neste processo as vertentes e características assumidas por este segmento.

No terceiro capítulo, enfocamos a história e a análise geral da discografia de Tião Carreiro, procurando delimitar as possíveis fases, características e tendências estéticas assumidas pelo artista no contexto da indústria fonográfica e do segmento sertanejo.

No quarto capítulo, detalharemos os dois LPs instrumentais e o contexto histórico em que foram gravados, já incluindo neste item alguns dados técnicos e musicais recolhidos em nossas análises.

No quinto capítulo, adentraremos nos resultados obtidos nas análises em relação às matrizes e gêneros utilizados pelo violeiro nos dois discos instrumentais. Cada gênero relacionado foi caracterizado historicamente e ilustrado com exemplos musicais extraídos das transcrições. Pela importância do gênero pagode na carreira e no estilo do

violeiro, dedicamos maiores detalhes e informações para a caracterização e compreensão do mesmo.

No sexto capítulo mostramos e ilustramos todas as técnicas, elementos musicais e características importantes que identificamos nas análises dos discos instrumentais.

CAPÍTULO 1. A trajetória da viola caipira

(...) não existem dúvidas de que os inúmeros exemplos conhecidos de viola brasileira provêm de toda a tradição violística portuguesa de que temos vindo a falar (SARDINHA, 2001, p.79).

Além do pesquisador José Alberto Sardinha, vários estudiosos como Oliveira (1982), Andrade (1998), Araújo (1958/59), Cascudo (2002), Ikeda (2004), Lima (1964), Tinhorão (1990), Corrêa (2000), Anjos Filho (2002), Martins (2004), Vilela Pinto (2004), dentre outros, concordam quanto à origem portuguesa da viola brasileira, que também pode ser identificada como viola caipira, viola de dez cordas, viola sertaneja, viola cabocla, viola nordestina, viola de feira, viola de mão, viola de arame, entre outras denominações. A origem das violas portuguesas¹², por sua vez, remonta ao alaúde árabe levado pelos mouros à Europa durante a Idade Média, instrumento este que originou diversos outros cordofones ibéricos. Também há consenso, entre tais pesquisadores, que no final do século XVI a viola era um instrumento muito popular em Portugal¹³, época em que foi trazida para o Brasil pelos colonizadores e jesuítas. Estes últimos utilizaram-se desse instrumento na catequese dos índios, inserindo-o nas músicas e danças ameríndias, como o cururu e o cateretê, acompanhadas de textos litúrgicos cantados na língua-geral, o Nheengatu¹⁴.

¹² O importante pesquisador Ernesto Veiga de Oliveira em “Instrumentos Populares Portugueses” (1966), aponta para os diferentes tipos de violas portuguesas encontradas em sua pesquisa em meados do século XX: as violas das terras ocidentais (viola braguesa, viola amarantina e viola toeira) e as violas do leste (viola beiroa e viola campaniça).

¹³ “O que todos os exemplos de cantigas urbanas entoadas a solo por aqueles inícios do século XVI [em Portugal] revelam em comum (...) era o acompanhamento ao som de viola. (...) [segundo] estatísticas de Cristóvão de Oliveira, de 1551, e de João Brandão, de 1552, já existiam em Lisboa quinze ou dezasseis fabricantes de violas, fora outros dez com “tendas de fazer cordas de violas”. E era por certo essa democratização do uso do instrumento que ia permitir entre 1545-1557 o aparecimento de um actor-personagem negro cantor e tocador de guitarra que era a mesma viola popular” (TINHORÃO, 1990, p.25-27).

¹⁴ Ao pesquisar documentos históricos, Mário de Andrade afirma que o Cateretê é dança de origem ameríndia que, nos primeiros séculos da colonização, foi aproveitada pelo padre José de Anchieta nas festas católicas nas quais os índios dançavam e cantavam com textos cristãos escritos em tupi (ANDRADE, 1998, p.120). Segundo o professor José de Souza Martins, o Nheengatu, a língua-geral criada pelos jesuítas tendo por base uma gramática latina e a língua tupi, foi a língua falada dominante no Brasil colonial: “O dialeto caipira, no meu modo de ver, é o português residual que se falava nos

Ao longo dos séculos, apesar de ter mantido “inalteradas as principais características do instrumento português¹⁵” (CORRÊA, 2000, p.24), a viola veio a sofrer adaptações e transformações na medida em que se espalhou pelo território brasileiro. Estas mudanças vão desde particularidades em sua forma de construção, distribuição e número de cordas utilizadas, maneiras de ser tocada (os toques de viola), até as mais de vinte afinações diferentes que aqui recebeu. Atualmente, a viola caipira mais utilizada no centro-sul do país configura-se como um instrumento de cinco ordens de cordas, geralmente cinco pares totalizando dez cordas onde os dois pares inferiores (os mais agudos) são afinados em uníssono e os outros três são oitavados.

tempos da colônia, quando a fala cotidiana era dominada pelo Nheengatu e o português arcaico era falado (com sonoridade tupi) como língua estrangeira por uma população bilíngüe.” Martins acrescenta que, mesmo após sua proibição em 1727 por uma provisão do Reino, o Nheengatu sobrevive residualmente até hoje no dialeto caipira praticado em algumas regiões brasileiras (MARTINS, 2004).

¹⁵ Características das violas portuguesas mantidas nas violas brasileiras: caixa de ressonância em forma de “oito” com tampo e fundo paralelos, braço com trastes (ou trastos, geralmente dez até o século XX), cordas distribuídas em cinco ordens. As cinco ordens referem-se à distribuição das cordas das violas no braço do instrumento em cinco sub-grupos (chamados pelos pesquisadores de ordens), característica que independe do número total de cordas do instrumento, uma vez que cada ordem pode agrupar uma, duas ou três cordas, em uníssono ou oitavadas. Assim, há violas que possuem dez cordas (cinco pares) como as tradicionais violas de serra acima (ou paulistas), modelo largamente difundido no centro-sul do Brasil, e outras combinações como a viola nordestina que descende da viola *toeira* da região portuguesa de Coimbra, com doze cordas (duas triplas e três duplas) e que é utilizada pelos repentistas mas que, atualmente, aparece com apenas sete cordas distribuídas em quatro singelas e um grupo triplo - mas sempre totalizando cinco grupos, cinco ordens. Já a viola de cocho é um tipo bem diferente de viola, escavada em um tronco maciço e encontrada na região do Pantanal mato-grossense, sendo utilizada nas festas religiosas e bailes rurais nos ritmos do cururu e siriri e possuindo cinco cordas simples.



Figura 1: Desenho de uma viola paulista tradicional - retirado de Araújo (1958/59)

Esse é o tipo de viola que foi utilizada por Tião Carreiro ao longo de sua carreira e que descende da viola tradicional conhecida como “viola de serra acima” ou “viola paulista”¹⁶, podendo ser utilizada em diferentes afinações como “Cebolão” (a mais difundida e a que foi utilizada pelo artista), “Rio Abaixo”, “Natural”, “Boiadeira”, “Guitarra”¹⁷.

É seguro afirmar que a viola tornou-se o instrumento símbolo da música caipira praticada pelas populações rurais que habitaram durante muito tempo a região centro-sul do Brasil (São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul). Por volta do século XVII, após o declínio do bandeirantismo, esse povoamento caipira começou a se formar na medida em que trabalhadores livres, em geral herdeiros da miscigenação

¹⁶ Desde o começo do século XX, começaram a ser instaladas em São Paulo as primeiras fábricas com produção de violas em série, como a Del Vecchio (1904), que ao disponibilizá-las a preços acessíveis, colaboraram para o declínio das produções artesanais, como as tradicionais violas de Queluz (hoje Conselheiro Lafaiete-MG). Com o passar dos anos, ao aplicar técnicas de fabricação de violões, as violas industrializadas trouxeram mudanças em relação às violas artesanais tradicionais, como a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas de metal, o aumento do número de trastes indo até a boca da caixa acústica, e outros (CORRÊA, 2000, p. 23-30; PASCHOAL, 1999, p. 5, 6, 26). Desta forma, na época em que Tião Carreiro gravou seu primeiro disco, as violas utilizadas já não eram exatamente como as antigas violas artesanais.

¹⁷ Para mais referências sobre afinações, tipos de violas e as regiões onde são encontradas, consultar Corrêa (2002), Lima (1964) e Araújo (1958/59).

entre o colono português e o índio, fixaram-se progressivamente nessas terras, na condição de pequenos sitiantes, parceiros e agregados. O modo de vida rústico e as formas de sociabilidade, subsistência e organização desses povoamentos foram minuciosamente estudados por Antonio Candido em seu trabalho “Parceiros do Rio Bonito” (CANDIDO, 1964). Segundo Candido, a estrutura da sociabilidade caipira consistia “no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo [como o ‘mutirão’] e pelas atividades lúdico-religiosas”, estas últimas consideradas como “elemento definidor da sociabilidade vicinal” (CANDIDO, 1964, p.81-94).

Em todas essas atividades e práticas lúdico-religiosas como a Folia do Divino, a Folia dos Santos Reis, a dança de Santa Cruz e de São Gonçalo, o Cururu, a Catira ou Cateretê, a Moda de Viola, a Quadrilha, a Cana-Verde, o Congado, o Moçambique, o Catopé, o Caiapó e outras, a viola aparece como instrumento obrigatório. A dimensão musical representada pelos seus toques, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de oração como de lazer. É esta dimensão musical das práticas que se denomina música caipira e que deu origem ao segmento do mercado fonográfico chamado de música sertaneja (MARTINS, 1975, p.105,111; MARTINS, 2004).

Entretanto, desde sua chegada no século XVI até tornar-se símbolo da música caipira como observamos anteriormente, a viola participou de um longo período de transformações inerentes ao processo de formação da própria cultura e sociedade caipira. Segundo o estudo realizado pelo pesquisador José de Souza Martins (2004), “a cultura e a sociedade caipiras são produtos ‘finais’ de um processo que se deu lentamente ao longo dos séculos XVI e XVII e que ganhou corpo e sentido no século XVIII”. Este processo foi baseado em importantes fatores como: a formulação da língua geral e sua posterior proibição no século XVIII, as transformações na relação entre portugueses e índios, a extinção formal da condição servil indígena em 1757, a separação entre o catolicismo oficial e o popular, dentre outros. Neste estudo, Martins questiona o senso comum entre

pesquisadores os quais consideram que a viola já era “disseminado instrumento popular profano no Brasil desde os tempos do descobrimento”. O autor aponta que a viola foi inicialmente utilizada como instrumento de catequese pelos jesuítas e manteve-se “por um bom tempo vinculada de preferência às práticas religiosas” sendo:

(...) instrumento mais bem de refinamento e fidalguia do que da música de estrada e de violeiros avulsos que Saint-Hilaire¹⁸ ouvia em ranchos de tropeiros um século e meio depois [segunda década de 1800] ou mesmo da música devota das folias precatórias, que se pode ouvir até hoje. A música popular (...) estava mais próxima dos instrumentos rítmicos das tradições tribais. (...) É provável que a viola caipira, como instrumento também de música popular profana, tenha se difundido a partir das mudanças sociais da segunda metade do século XVIII, época em que a sociedade brasileira, e a paulista em particular, passou por um início de secularização e por uma certa modernização. Foi o momento em que claramente uma cultura erudita se firmou em diferentes partes do Brasil associada ao estamento dominante e o momento também em que o costumeiro, em decorrência, ganhou funções de cultura popular (MARTINS, 2004, p.200).

Portanto, ao longo destas transformações, a viola que “de fato se tornou uma acompanhante indispensável” na catequese dos índios pelos jesuítas, gradativamente foi incorporada à “música dos ritos católicos de celebração comunitária e doméstica”, bases fundamentais da música caipira, como a folia do Divino, do Santos Reis, dança de Santa Cruz e São Gonçalo (que aliás era realizada habitualmente dentro da igreja até o século XVIII). Só então, a partir destas práticas, disseminou-se, ganhando o terreno das manifestações e músicas populares profanas. Esse processo de incorporação da viola caipira ocorre na medida em que a sociedade caipira vai se formando e que se dá posteriormente um período de certa modernização e erudição da sociedade paulista (urbana), levando, entre outras conseqüências, à separação entre o catolicismo formal e o popular. Martins acrescenta que “mesmo músicas tidas hoje como profanas, como o

¹⁸ O biólogo e atento etnógrafo August de Saint-Hilaire, em sua longa viagem pelo Brasil entre 1816 e 1822 fez no conjunto de seus relatos importantes anotações para o estudo da cultura caipira. (MARTINS, 2004, p. 201).

cateretê e o cururu, eram originalmente danças indígenas adaptadas a celebrações religiosas¹⁹”. (MARTINS, 2004, p.196, 205).

Desta forma, após centenas de anos em que a viola esteve fortemente associada às práticas lúdico-religiosas, profanas e sagradas, no *habitat* rural, ela passa a ser reconhecida como símbolo deste universo cultural caipira²⁰. Esta música caipira, com o passar dos anos, começa a se transformar na medida em que ocorre a crescente urbanização e a implantação da indústria do disco. Adotaremos neste trabalho a distinção entre *música caipira* e *música sertaneja* criada por Martins (1975). A primeira, de acordo com o autor, é sempre acompanhada de “algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer”; e a segunda, ao ser apropriada pela indústria do disco no país, perde esse vínculo ao converter-se num produto, numa “mercadoria” (MARTINS, 1975, p.105-113). Além disso, baseado nos conceitos já apontados na introdução deste trabalho, chamaremos de matrizes caipiras as estruturas, elementos, linguagens e características constitutivas dos gêneros musicais pertencentes aos antigos ritos e práticas lúdico-religiosas, portanto matrizes com as quais a música sertaneja manterá ligações de diversas formas no desenrolar de sua história.

Considerando os conceitos e definições de matrizes, música caipira e sertaneja, e observando a trajetória da viola desde sua chegada ao país até sua utilização no universo da cultura caipira, passaremos agora a detalhar o percurso da viola e da música caipira dos bairros rurais até sua chegada às gravações fonográficas a partir do século XX, determinando o surgimento do que poderíamos chamar de música instrumental sertaneja.

¹⁹ Em Alleoni (2006, p.19-33) encontramos dados e depoimentos de antigos cantadores de cururu da região do Vale do Médio Tietê (Piracicaba, Tietê, Botucatu, Sorocaba, etc) observando que até as primeiras décadas do século XX, o cururu ainda era praticado principalmente nas festas religiosas onde primeiramente se cantava louvando os santos e depois partia-se para a parte profana, momento de divertimento e brincadeira com os versos.

²⁰ Apesar desta forte associação com a música do meio rural, a viola também foi utilizada no meio urbano. Em Aversari Martins (2004) encontra-se um levantamento da utilização da viola em meios urbanos, desde os tempos do descobrimento, e principalmente a partir do século XVIII, acompanhando modinhas e lundus.

CAPÍTULO 2. A música instrumental sertaneja.

Quanto ao gênero artístico, embora aquele primitivismo folclórico do tempo de Cornélio Pires já estivesse sofrendo transformações pela conjunção cultural campo-cidade, sentiam-se diretrizes plenamente estabelecidas no sentido de fixação de uma característica, com outros instrumentos que não só o violão e a viola a cuidar do acompanhamento. Até mesmo uma música caipira instrumental começou a tomar corpo, alternando suas fontes informativas na herança européia e no tradicionalismo rural de formação típica (FERRETE, 1985, p.61).

Assim comentou J. L. Ferrete sobre as transformações estéticas que gradativamente foram ocorrendo na música sertaneja, principalmente a partir de meados da década de quarenta, em contraste com seus primeiros registros promovidos pela iniciativa independente do paulista Cornélio Pires a partir de 1929²¹, registros considerados pelo autor como “primitivismo folclórico”. Além disso, Ferrete aponta para o surgimento mais significativo de uma “música caipira instrumental”, segmento que detalharemos mais adiante e que aqui chamaremos de música instrumental sertaneja em acordo com a definição de Martins (1975, p. 105-113) já mencionada.

Como se sabe, no final dos anos vinte, o produtor, escritor e humorista Cornélio Pires foi pioneiro ao fazer registros sonoros de duplas caipiras do interior paulista, duplas essas que já há alguns anos incrementavam as apresentações e encenações teatrais caipiras do humorista. Nestas gravações aparecem gêneros e danças caipiras como cururu, cateretês (ou catiras ou bate-pés), modas de viola, cantos de trabalhos, anedotas caipiras, dentre

²¹ Natural de Tietê, em 1929 Cornélio Pires financiou junto à gravadora Columbia a gravação de duplas caipiras do interior paulista, totalizando a produção na primeira tiragem de vinte e cinco mil discos (cinco discos diferentes com tiragem de cinco mil para cada, número extremamente alto para a época) e saiu, por conta própria, distribuindo os exemplares pelo interior de São Paulo. O sucesso de vendas produzidas pela pioneira iniciativa, atitude considerada na época como “impensável” por profissionais do ramo como o americano Wallace Dowey (diretor da Columbia), revelou um grande mercado para esse tipo de música, dando a partida para a criação do segmento sertanejo na indústria fonográfica (FERRETE, 1985, p.38-41).

outros registros que, apesar das inevitáveis adaptações e transformações inerentes ao próprio mecanismo de gravação²², podem ser considerados os mais antigos (ou “primitivos”, como preferiu Ferrete) registros de manifestações e matrizes caipiras existentes, e que foram classificados por alguns pesquisadores como registros “folclóricos” provavelmente pelo forte caráter documental e verossímil destas gravações²³. Após o sucesso de vendas desses discos e das tiragens seguintes, gradativamente outras gravadoras passaram a se interessar pelo filão da música sertaneja, época em que surgiram e se popularizam importantes artistas (tanto urbanos como de origem rural) como: Mandi e Sorocabinha (ou Lourenço e Olegário), Mariano e Caçula, Arlindo Santana, Laureano e Soares, Zico Dias e Ferrinho, Raul Torres, Serrinha, Florêncio, Ariovaldo Pires (ou Capitão Furtado), Alvarenga e Ranchinho, João Pacífico, dentre outros.

Com a crescente migração de habitantes das zonas rurais para as cidades desde a crise do café em 1929, e com a consolidação do rádio como principal meio de divulgação da música popular principalmente a partir de 1936, surgiram diversas duplas sertanejas no mercado, muitas provenientes do meio rural, como Tonico e Tinoco²⁴. Cantando em dueto (intervalos e terça e sextas) e acompanhando-se geralmente de duas violas ou viola e

²² Diversos são os pesquisadores (MARTINS, 1975; ZAN, 1995; NEPOMUCENO, 1999) que observam que muitos dos gêneros caipiras como as folias de reis, folias do divino, alguns cantos de trabalho, por exemplo, provavelmente não foram incluídos nos registros fonográficos por não atenderem aos padrões exigidos pela indústria fonográfica, e outros gêneros acabaram sofrendo modificações, como por exemplo os cururus de desafio (improvisados) e as extensas modas de viola, estas verdadeiros romances que chegavam a três horas de duração, e precisaram ser reduzidas ao limite de três minutos dos primeiros discos de 78 r.p.m.

²³ A partir de dados históricos como o depoimento de Sorocabinha, violeiro que participou das primeiras séries de Cornélio Pires, observa-se que estas gravações eram registros das manifestações “exatamente da forma que [os caipiras] costumavam fazer em suas festas, e as gravações, [eram] sempre realizadas com poucos cantores, no máximo com duas violas, e com sonoridades bastante semelhantes entre si”. (KOSHIBA 2006, p.161).

²⁴ Tonico (João Salvador Perez, São Manuel, 1917-1994) e Tinoco (José Perez, Botucatu, 1920) nasceram na zona rural de Botucatu, região de fazendas de café e algodão nas quais seus pais trabalhavam como colonos. Desde a infância, a dupla lidava na roça e cantava nas festas e bailes caipiras da região. Em 1940, toda a família migrou para São Paulo em busca de melhores condições de vida. Em 1942, a dupla que até então utilizava o nome “Irmãos Perez” venceu o concurso do importante programa “Arraial da curva torta” comandado pelo Capitão Furtado na Rádio Difusora. Furtado os batizou como Tonico e Tinoco e foram então contratados para trabalhar na mesma rádio, fato que iniciou definitivamente a carreira profissional da dupla no segmento sertanejo. (TONICO; TINOCO, 1984).

violão, as duplas executavam gêneros caipiras como cururus, cateretês e principalmente um dos gêneros mais representantes da cultura caipira: a moda de viola. No entanto, desde meados dos anos trinta, a então música sertaneja de ligações ainda estreitas com as matrizes caipiras rurais já começa a apresentar os primeiros indícios de sua relação com o contexto urbano, o meio fonográfico e o rádio. Sorocabinha, um dos pioneiros a gravar na primeira série de Cornélio Pires, declarou em entrevista que “até aquela década não tinha violão. Que o violão é um instrumento da cidade. Na cidade que faziam a seresta (...)”²⁵. Assim, no ambiente das gravadoras e do rádio, músicos urbanos, como os praticantes de gêneros como choro e seresta, passam cada vez mais a fazer parte do acompanhamento das duplas sertanejas, trazendo outras linguagens e instrumentações além da viola caipira, como o violão, cavaquinho, percussão, acordeom, etc.

A partir da década de quarenta, já se nota no repertório de algumas duplas a influência e presença de gêneros e versões de sucessos estrangeiros paraguaios (guarânias e polcas), mexicanos (boleros, rancheiras e corridos), dentre outros, sendo provavelmente as Irmãs Castro as primeiras a adotarem tais mudanças (FERRETE, 1985, p.121-123). Estas influências parecem já estar bem difundidas no segmento sertanejo no início da década de cinquenta, momento em que identificamos o marco importante atingido pelo sucesso da guarânia “Índia” (J. Flores e M. Guerrero/ versão de José Fortuna) gravada por Cascatinha e Inhana e que só no primeiro ano de lançamento (1952), vendeu a considerável tiragem de trezentas mil cópias²⁶.

²⁵ Depoimento de Sorocabinha presente na entrevista concedida ao Museu de Imagem e Som (SP, fita n.113.2-4), no início dos anos oitenta, cujos trechos encontram-se em Koshiba (2006 , p.:161,162). “Pra encurtar a história: a música sertaneja fez na década muito sucesso, que, abafou mesmo. Depois que acabou, que eu voltei pra lá [em 1936], então entrou o Torres [Raul Torres]. Que o violão é um instrumento da cidade. Na cidade que faziam a seresta e cantavam em dueto. Era uma coisa linda! Agora tá toda viola era sertanejo. De forma que na minha opinião, acho que aqui por todo lugar tem música sertaneja, mas a verdadeira mesmo é muito pouco que eu conheço. (...) Mas por fim, casou, misturou tudo.”

²⁶ Dados obtidos na biografia da dupla contida no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira disponível no site <http://www.dicionariompb.com.br>, consultado em janeiro de 2007.

Ainda sobre a década de quarenta, Ferrete menciona o princípio de um delineamento mais perceptível de uma música instrumental sertaneja, segmento este que surge a partir de duas vertentes: uma baseando suas “fontes informativas na herança européia” e a outra “no tradicionalismo rural de formação típica”. Esta primeira vertente é a que poderíamos chamar de *vertente erudita* da música instrumental sertaneja, segmento este que ao longo das décadas se caracteriza por utilizar-se da apropriação consciente das matrizes musicais caipiras para elaborar seus trabalhos. Assim, um dos primeiros artistas a enveredar por estes caminhos da vertente erudita foi Theodoro Nogueira, compositor, violonista erudito e aluno de Camargo Guarnieri²⁷, que passou a compor especificamente para viola (solo ou com orquestra) principalmente a partir de 1962, tendo seu “Concertino para Viola e Orquestra de Câmara” e os “Prelúdios nos modos da viola brasileira” gravados por seu aluno e importante violonista Antônio Carlos Barbosa Lima em 1963 no LP *Viola Brasileira* (Chantecler)²⁸. Barbosa ainda introduzira a viola caipira no Teatro Municipal de São Paulo, num concerto regido por Armando Belardi. Ainda identificam-se nomes como Geraldo Ribeiro²⁹, também aluno de Theodoro, que registraria em LP uma transcrição de Theodoro intitulada “Bach Na Viola Brasileira”(Chantecler,1972) (NEPOMUCENO, 1999, p.178). Apesar desses e de alguns outros compositores da música erudita seguirem na experiência de compor para a viola caipira, quase não existem registros em disco desta produção. Somente anos mais tarde, principalmente a partir de meados dos anos setenta, é que aparecem importantes violeiros como Renato Andrade³⁰, Almir Sater³¹, Tavinho

²⁷ Discípulo de Mário de Andrade, Camargo Guarnieri compôs a série de “Ponteios” para piano por influência dos ensinamentos nacionalistas de Mário encontrados no “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE,1972). A suíte proposta por Mário poderia ser iniciada por um Ponteio e incluir Cateretê, Coco, Modinha, Cururu e Dobrado, que corresponderiam ao modelo da suíte européia começando com um Prelúdio (forma mais livre) e seguindo com uma seqüência de danças estilizadas como o Minueto, Giga, Bourré, dentre outras.

²⁸ Podemos observar que Theodoro Nogueira passou a compor com maior intensidade para a viola caipira solo, com orquestra ou em outras formações, a partir de 1962 (PAGOTTI, 2002, p.74-78). Pode-se ouvir alguns dos seus “Prelúdios nos modos da viola brasileira” na interpretação de Antônio Carlos Barbosa Lima no programa de rádio “Violão com Fábio Zanon” exibido na Rádio Cultura São Paulo em 19 de Julho de 2006 e disponível para consulta no site <<http://vcfz.blogspot.com/>> (Consultado em junho de 2007).

²⁹ Geraldo Ribeiro chegou a publicar em 1971 o livro *Toada e Ponteio* (Ed. Ricordi) (NEPOMUCENO, 1999, p.178).

Moura, Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Fernando Deghi, dentre outros, que seguiram adiante nesta investida e deram realmente corpo ao que se pode chamar de “apropriação culta” das matrizes caipiras (ZAN, 2003, p.7; 2004, p.9)³², unindo em suas obras os universos da música caipira às esferas da música erudita, da música popular brasileira e instrumental brasileira ou do jazz, cada qual, obviamente, de maneiras, intensidades e com influências diferentes. Ainda vale lembrar a atuação do importante músico nordestino e também violeiro Heraldo do Monte que, apesar de se utilizar de matrizes da música e da viola nordestinas (portanto não literalmente caipiras), também realiza em seu trabalho instrumental o movimento de fundir estas matrizes com outras linguagens e influências como o jazz, desde sua atuação marcante com o Quarteto Novo e a canção “Disparada” (Geraldo Vandré e Théo de Barros) em 1966³³.

³⁰ Natural de Abaeté (MG, 1932-2006), em 1977, apresentado pelo maestro Guerra Peixe, o violeiro conquistou o Troféu Villa-Lobos com o seu primeiro disco, o LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Musical Armorial Mineira*. Neste disco, e nos seguintes, fica clara a intenção de aproximar os universos da música caipira com o da música erudita (Renato também estudou violino e, portanto, possuía e se utilizava das técnicas e concepções eruditas, deixando estes traços evidentes em sua obra), ou como ele próprio relatava: a união entre “o concertista e o capiau” (NEPOMUCENO, 1999, p.178).

³¹ O ex-estudante de direito e conceituado violeiro influenciado por técnicas de violão erudito (seu instrumento antes da viola), por elementos do blues, jazz, country, bossa-nova, e principalmente pela música caipira do Pantanal Matogrossense, Almir Sater grava em 1985 o disco *Instrumental* (Som da Gente), e em 1990 *Instrumental, vol.2* (Eldorado). Almir, que também estudara os “toques” de Tião Carreiro, seguiu a idéia de Renato Andrade (outro de seus grandes referenciais musicais) em apropriar de maneira culta as matrizes caipiras e uni-las a outras linguagens mais contemporâneas. Além de ter participado do Free Jazz Festival (1990) e conquistado dois prêmios Sharp (1991) o músico teve acesso à grande mídia a partir de seu trabalho como ator e violeiro nas novelas “Pantanal” (1990), “Ana Raio e Zé Trovão” (1991) e “Rei do Gado” (1996). Isto permitiu que seu trabalho atingisse um grande público desde as classes mais baixas até a classe média. Ao passar a imagem de uma espécie de “galã rural”, Almir elevou o “status” do violeiro que agora, além de tocar muito bem, é jovem, um tanto romântico e bem apessoado, abrangendo desta forma também o público jovem e o de classe média. Nas palavras dele próprio, “Minha imagem na televisão trouxe de arrasto minha música. Meu trabalho não era tão popular e as novelas me ajudaram muito” (NEPOMUCENO, 1999, p.391).

³² O termo “apropriação culta” é apontado pelo pesquisador José Roberto Zan em entrevista concedida ao Jornal da Unicamp (2003). Ao comentar sobre compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, os quais chegaram a inserir em suas obras elementos da música caipira e de culturas rurais de outras regiões do país, menciona: “São músicos que realizaram o que poderíamos chamar de apropriação culta da música popular rural”. (ZAN, 2003, p.6,7). O mesmo termo aparece novamente no artigo “Viola Nova” (ZAN, 2004, p.9).

³³ O Quarteto Novo foi o grupo instrumental formado em 1966, ainda com o nome de Trio Novo, por Theo de Barros (contrabaixo e violão), Heraldo do Monte (viola e guitarra) e Aírto Moreira (bateria), e que acompanhava Geraldo Vandré em apresentações e gravações. O Trio Novo, por questões contratuais, não pôde participar com sua formação original da apresentação vencedora de “Disparada” (Geraldo Vandré e Theo de Barros) interpretada por Jair Rodrigues no Festival de

A segunda referência que Ferrete faz no parágrafo citado, mencionando fontes informativas no “tradicionalismo rural de formação típica”, corresponde ao surgimento de uma *vertente popular* da música instrumental sertaneja. Esta vertente mais tradicional, desprovida de uma formação musical formal nos moldes da música erudita, identifica-se na obra dos violeiros e músicos³⁴ que, de uma maneira ou de outra, representam as matrizes musicais tradicionais caipiras, em maior ou menor grau de transformação. Essa ligação com as matrizes deve-se ao fato de que muitos desses violeiros foram ex-moradores de zonas rurais que migraram para os centros urbanos, portanto habitantes remanescentes dos antigos “bairros rurais” onde tiveram contato com as práticas lúdico-religiosas e sua diversidade musical. Essas matrizes musicais caipiras são claramente identificadas nas primeiras gravações do segmento sertanejo³⁵ a partir de 1929. A primeira gravação nesta vertente popular e instrumental que localizamos é o solo de viola “Paixão de Caboclo”, gravado por Arlindo Santana sem indicação de data, e classificado no disco como sendo do gênero

Música Popular Brasileira da TV Record nesse mesmo ano. Assim foram substituídos por Aires (viola), Manini (percussão) e Edgar Gianullo (violão). Mais tarde, o grupo passou a atuar como Quarteto Novo a partir da incorporação de Hermeto Pascoal (piano e flauta) à formação original. No arranjo de “Disparada”, ficou evidenciada a presença da viola caipira de Heraldo do Monte que ponteava um solo marcante na introdução desta canção que posteriormente seria regravada por diversas outras duplas do segmento sertanejo. Em 1967, o grupo gravou seu único disco de carreira, o LP “Quarteto Novo” lançado pela Odeon, LP que evidencia a viola caipira em diversas faixas. No mesmo ano, o quarteto participou ao lado de Edu Lobo e Marília Medilha da apresentação de “Ponteio” (Edu Lobo e Capinam) no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (SP), classificando a canção em primeiro lugar no evento, música cujo arranjo também contava com a presença de solos de viola. O grupo dissolveu-se em 1969. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira disponível no site <http://www.dicionariomph.com.br>, consultado em setembro de 2007).

³⁴ Apesar do interesse deste nosso trabalho estar mais associado à viola e aos violeiros, e da música instrumental sertaneja ser em sua grande maioria representada por esta modalidade de instrumentistas, não devemos desconsiderar a existência de outros músicos que trabalharam neste segmento. Dentre outros músicos, acordeonistas como Chiquinho do Acordeon (que integrou o Trio Surdina, atuou na Rádio Nacional e com nomes como Radamés Gnattali) chegou a gravar em versão instrumental o clássico sertanejo “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira) em face de um disco 78 rpm em 1953 pela gravadora Todamérica. Além dele, Mário Zan, compositor do clássico sertanejo “Chalana”, que também gravou vários discos instrumentais que poderiam ser enquadrados como pertencentes ao segmento instrumental sertanejo.

³⁵ Nos primeiros registros de música sertaneja da época de Cornélio Pires, principalmente nos dos caipiras Arlindo Santana, Caçula e Mariano, ficam claras as fortes ligações destes artistas com a música caipira e as manifestações tradicionais nas zonas rurais, como é o caso de gravações registrando as próprias danças tradicionais: “Cateretê Paulista” (autor desconhecido) gravado por Cornélio Pires e Arlindo Santana em 1930; “Cateretê na Roça” (Arlindo Santana) gravada por Arlindo Santana e Francisco Pedro (Columbia, sem data) em que ocorre um diálogo introdutório chamando o dançador para sapatear e em que a música é apenas o registro do momento da dança da catira, quando aparece o som da viola acompanhando um sapateado; “Toada de Cururu” (sem autor) gravada por Mariano, Caçula e Cornélio Pires em que ocorre o registro introdutório “Toada de Cururu, dança de origem indígena conservada pelos caipiras paulistas” e segue-se a viola acompanhando as vozes duetadas e dança.

“repicado”³⁶. No meio dos violeiros, “repicado” é uma denominação genérica para “toque”, “ponteio” ou “batida” de viola, termos que equivalem à maneira específica de se tanger as cordas dependendo do gênero tocado. Essa gravação é provavelmente do início dos anos trinta, já que Arlindo Santana foi um dos violeiros pioneiros trazidos por Cornélio Pires, sendo provavelmente um dos poucos registros instrumentais de viola caipira em 78rpm existentes.

Embora desde o surgimento do segmento sertanejo no final da década de vinte, tenha sido a música sertaneja cantada a que predominou nas gravações em disco, muito provavelmente sua vertente instrumental popular já existia não só desde esta época, como desde os antigos bairros rurais. Nesses locais, a prática dos toques, as afinações, os ritmos e gêneros executados na viola eram passados oralmente de gerações em gerações de violeiros. Esse conhecimento, segundo pesquisadores, dava aos violeiros um importante *status* nas comunidades caipiras: tinham “importante papel nas festas populares - do pagamento de promessas a Santos Reis à distração nas danças e brincadeiras” (CORRÊA, 2000, p.53). Transitavam entre o universo “sagrado” (eram elementos fundamentais nas festas religiosas como a Folia do Divino) e o universo “profano” (chegavam a fazer o pacto com o diabo para poder tocar melhor, segundo os “causos” e lendas populares), tendo uma mobilidade na comunidade que nem mesmo o padre possuía (VILELA PINTO, 2002, p.1; MARTINS, 1975).

Sobre a importância desses conhecimentos e do conteúdo dos toques dos violeiros, Almir Sater comentou que “o toque de um violeiro é muito especial, difícil de ser assimilado, tem que escutar muito pra entender o caminho das mãos” (NEPOMUCENO, 1999, p.392). Desta forma, podemos observar que os toques, as formas e técnicas de tocar esse instrumento, somados à afinação utilizada, eram, e ainda o são,

³⁶ Mais adiante mostraremos uma conotação específica do termo “repicado” no contexto dos gêneros da catira, recortado e moda de viola.

fatores determinantes na identificação da personalidade musical de cada violeiro, funcionando como indicadores de sua “marca”, sua “impressão digital”, sua “assinatura” como instrumentista, elementos fundamentais para a configuração de seu estilo musical.

Mesmo que, em geral, a viola tivesse a função de acompanhar os cantos e manifestações, é difícil negar a idéia de que provavelmente tais violeiros antigos também criavam seus toques e solos ponteados separadamente dos rituais e práticas, tanto como meio de lazer quanto como maneira rudimentar de praticar (atividade indispensável para o mínimo aprendizado do instrumento)³⁷. Assim, boa parte dos primeiros violeiros provenientes das zonas rurais que chegaram ao disco, carregava de certa forma esta bagagem musical muitas vezes acumulada e herdada de várias gerações passadas. Essa experiência e conhecimento adquiridos, em alguns casos, capacitavam tais violeiros a ponto de torná-los bons instrumentistas, o que acabava trazendo notoriedade a esses músicos também no meio urbano. Exemplo disso foi o violeiro Laureano³⁸, considerado um dos mais importantes violeiros das décadas de trinta e quarenta, mas que não deixou registros instrumentais além das introduções das modas de viola, nas quais demonstra real

³⁷ A prática instrumental dos violeiros, somada ao contato cotidiano com a natureza no meio rural, reflete-se na criação de toques criativos, por exemplo, imitando animais, em geral pássaros. José de Souza Martins atribui a heranças da “cultura musical indígena do contato”, algumas das características da música caipira como a repetição monótona de um único refrão ou de alguns ritmos derivados dos cantos dos pássaros e da natureza. Já numa fase em que o segmento caipira instrumental começa a se formar, entre outros, podemos exemplificar a gravação de “Canto do Rouxinol” (Netete e Zé do Rancho) gravada por Zé do Rancho em 1966 no LP instrumental de viola caipira *A Viola do Zé* (RCA), “Siriema no campo” gravado por Renato Andrade no LP *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977, Chantecler), “Inhuma”(D.P) gravada por Zé Coco do Riachão no LP *Brasil Puro* (Rodeo/WEA, 1980), dentre outros.

³⁸ Ochelcis Aguiar Laureano (Sorocaba-SP, 1909-1996). “(...) a partir de 1º de junho de 1936 (...) Capitão Furtado criou o seu *Repouso*, programa (...) onde o Capitão (...) recebia seus convidados: (...), Laureano (um dos maiores violeiros da época)” (FERRETE,1985, p.56). “Foi considerado um dos maiores violeiros dos anos 1930 e 1940” (Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, disponível no site www.dicionariompb.com.br). Segundo Sorocabinha, em seu depoimento ao MIS-SP na década de oitenta: “Mandi [Manuel Rodrigues Lourenço] “(...) era muito apreciador do folclore e até solava uma viola muito bem (...) E ponteeava as viola com todo o seu estudo. Conhecia muito bem os costumes dos caboclo” (KOSHIBA,2006, p.171, nota de rodapé).

desenvoltura no instrumento³⁹. Da mesma forma, além de Laureano, alinham-se outros violeiros nesta vertente popular, de maior ou menor repercussão, que utilizaram a viola de uma maneira mais trabalhada em relação ao contexto histórico de suas épocas, mas que não chegaram a registrar músicas instrumentais. Há, por exemplo, os nomes lembrados pelo violeiro e pesquisador Luiz Faria⁴⁰, a saber: Zé Pagão (José Marciano de Oliveira), que inicialmente, a partir de 1939, fez dupla com Zé Mané (Josafá Estevão Nepomuceno) na turma de Cornélio Pires e, posteriormente, com Nhô Rosa (Luis Rosa), em 1945, e com Faustino (Faustino de Oliveira, às vezes utilizando o nome de “Fostino”) em meados dos anos cinquenta⁴¹; Laurípio Pedroso (às vezes utilizando o nome de “Laurípes Pedroso”), que integrava a dupla Irmãos Divino de Sorocaba; Julião Saturno, também de Sorocaba, que apareceu por volta de 1957 tocando a viola dinâmica e participou de um trio juntamente com Mandu e Canhotinho⁴².

No entanto, um dos primeiros registros que poderíamos classificar como música instrumental sertaneja são algumas gravações localizadas na discografia do

³⁹ Pode-se notar a agilidade e desempenho do violeiro na introdução de sua moda de viola “Situação dos Homens” gravada com Soares no disco de 78 rpm lançado pela Columbia em setembro de 1934 (disponível no acervo do Instituto Moreira Sales no site www.ims.com.br)

⁴⁰ Como veremos a seguir, o violeiro e pesquisador de música sertaneja Luiz Faria, que também conviveu muitos anos com Tião Carreiro, foi entrevistado por nós em 15/10/ 2007 (para entrevista completa vide ANEXO 3).

⁴¹ Segundo consta no dicionário Cravo Albin de música popular brasileira, Zé Pagão nasceu em 1912 em Leme (SP) e chegou a fazer sucesso na dupla com Zé Mané na primeira metade dos anos quarenta com músicas como “Nossa bandeira” (Zé Mané e Vitor Ferreira de Moraes), “Morada da mata” (Zé Pagão e Zé Mane), “Quanta saudade” (Zé Pagão) e “Goianinha” (Zé Mané). (Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira disponível no site www.dicionariompb.com.br, consultado em novembro de 2007).

⁴² Segundo o violeiro Ricardo Anastácio, Laurípio Pedroso foi o criador da introdução de “Relógio Quebrado” (José Russo/ Teddy Vieira) gravado por duplas como Zico e Zeca, e foi o último parceiro de Teddy Vieira, vindo a falecer junto com ele num acidente em 16/12/1965 na estrada “Castelinho”; Julião era violeiro que atuava em gravações e compositor de introduções de clássicos sertanejos como Boiadeiro Errante (Teddy Vieira), tendo inclusive lançado alguns LPs instrumentais não localizados por nós. (Parte destas informações estão disponíveis no site www.violatropeira.com.br, consultado em 2007). Segundo Corrêa (2000, p.70), Julião era um “especialista nos costurados” de viola nas gravações de duplas, e cita o exemplo o cururu “Peito Sadio” (Raul Torres e Rubens Ferreira) na gravação de Zé Carreiro e Carreirinho (RCA Victor, 1961).

multiinstrumentista paulistano e, portanto, urbano, Poly (Ângelo Apolônio, 1920-1985)⁴³. Poly, também reconhecido como maestro, foi um dos primeiros músicos a gravar versões instrumentais do repertório sertanejo em instrumentos de cordas como a viola caipira, violão e principalmente a guitarra havaiana⁴⁴, instrumento que o popularizou nas gravações e acompanhamentos de diversos artistas da música brasileira e sertaneja como Cauby Peixoto, Raul Torres e Florêncio, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco e a própria dupla Tião Carreiro e Pardinho. Ao observar sua trajetória, percebemos que Poly se tornou um requisitado músico de estúdio e versátil instrumentista ao atuar com seu conjunto em várias gravações, que transitavam por diversos gêneros musicais registrados pela indústria fonográfica nas décadas nas quais ele atuou: *fox-trotes*, *beguines*, choros, sambas, sambas-canção, boleros, baiões, músicas natalinas, toadas, quadrilhas, cateretês, guarânias, canas-verdes, entre outros. Poly foi provavelmente um dos primeiros a introduzir a guitarra (no caso, a havaiana) no gênero sertanejo com sua participação na regravação de “Moda da Mula Preta” (Raul Torres) pela dupla Raul Torres e Florêncio em 1949. Registrou a considerável soma de mais de 44 discos de 78rpm e mais de 30 LPs, ao que tudo indica sendo todos instrumentais, interpretando principalmente versões de canções de sucesso, sem se limitar a gênero ou estilo musical. Em sua discografia, localizamos registros instrumentais de repertório do segmento sertanejo, como o do clássico “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira), gravado em 1945 pela Continental como “beginer”, em 1961 pelo selo Sertanejo como “cateretê” e em 1972 sem indicação de gênero pela Chantecler no seu LP instrumental *Músicos Maravilhosos*, álbum que também conta com uma versão de

⁴³ Na década de trinta, início de sua carreira, Poly acompanhou cantores como Paraguaçu e integrou o regional da Rádio Difusora Paulista tocando violão, cavaquinho e bandolim. Em 1940 Poly foi convidado a participar do conjunto vocal e instrumental “Garoto e seus Garotos”, liderado pelo importante violonista Garoto, grupo com o qual gravou alguns discos e atuou em rádios, cassinos e clubes cariocas da época. Na década de cinquenta e sessenta acompanhou e gravou com diversos artistas da música popular brasileira tendo a guitarra havaiana como sua marca registrada.

⁴⁴ A guitarra havaiana, Também conhecida como slide-guitar, é o instrumento que se popularizou na ilha norte-americana do Pacífico, e que consiste em uma guitarra elétrica que é tocada não na posição tradicional mas deitada sobre o colo do músico, com o auxílio de um cilindro de metal ou de vidro (chamado de slide ou bottle-neck) que, ao deslizar sobre as cordas, produz um som característico. Esse cilindro também é largamente utilizado pelos guitarristas tradicionais do *blues* norte-americano.

“Carinhoso” (Pixinguinha e João de Barro) solada na viola caipira. Além desses discos, gravou viola caipira nos LPs *Exaltação à Viola* (Chantecler, 1949), *Sertão em Festa* (Chantecler, 1960) de Tião Carreiro e Pardinho, *Quermesse Junina* (Continental, 1964), dentre outros. Já no final de sua carreira, lançou dois LPs instrumentais com repertório composto inteiramente de clássicos da música sertaneja: *Poly* (Copacabana, 1981) e *Baile no Interior* (Rancho, 1982).

Mesmo que diversas dessas gravações de repertório sertanejo tenham sido feitas com a guitarra havaiana, e mesmo que as registradas com viola caipira possam parecer um tanto “estereotipadas” ou distantes das matrizes caipiras (o que provavelmente justifique o músico não ser lembrado ou reconhecido especificamente como violeiro pelos pesquisadores e músicos do segmento sertanejo), não podemos negar que esses registros são alguns dos primeiros indícios do surgimento da vertente popular de um segmento instrumental sertanejo ainda em formação.

Entretanto, a indústria fonográfica só iria produzir um disco específico de música instrumental sertaneja, integralmente com solos de viola caipira e acompanhamento nesta vertente popular, na década de sessenta. Zé do Rancho, além de compositor e intérprete em duplas com Zé do Pinho, Serrinha e Mariazinha, foi o violeiro responsável, em 1966, pelo primeiro LP inteiramente instrumental de viola caipira ligado a esta vertente, tendo por título *A Viola Do Zé*, lançado pela gravadora RCA⁴⁵. O repertório deste LP não é formado exclusivamente de composições originalmente instrumentais. Estas ocupam praticamente metade do álbum, sendo que o restante são versões instrumentais para canções e sucessos da época, sertanejos ou não. O violeiro traz também uma versão para o sucesso

⁴⁵ Zé do Rancho (José Isidoro Pereira), paulista nascido em Guapiaçu, em 1927, toca cavaquinho, viola, guitarra e violão. Tocava violão elétrico em bandas de baile antes de ir para São Paulo onde viria a atuar principalmente em gravações e apresentações. Acompanhou artistas como Vicente Celestino e atuou em gravações com Tonico e Tinoco, Léo Canhoto e Robertinho, Sérgio Reis, e provavelmente com o próprio Tião Carreiro dentre outros, apesar de muitas vezes não ter seu nome creditado nas fichas técnicas dos discos. Zé do Rancho ainda gravou no segmento instrumental um LP e um compacto pela Continental e o LP *Viola Sertaneja* em 1981 (BMG). (NEPOMUCENO, 1999, p.35; MUGNAINI, Ayrton Mugnaini Jr. texto do encarte do CD *Zé do Rancho (Violas)* da Série Luar do Sertão, 1997, BMG).

do ano “Disparada”(Geraldo Vandré e Théo de Barros), que vinha grafada com destaque na capa do álbum com o slogan “Disparada e mais...”.



Figura 2: LP *A Viola do Zé* (RCA, 1966), do violeiro Zé do Rancho

Neste LP, os gêneros vão desde os de influência urbana até outros mais ligados as matrizes caipiras, abrangendo guarânia, rasqueado, tango, seresta, valseado, pagode, arrasta-pé, entre outros. Além da viola caipira, a instrumentação inclui guitarra havaiana (provavelmente tocada por Poly), acordeom, flauta, violões, percussão e arranjo para cordas. As formas, construções melódicas e a utilização dessa instrumentação nos arranjos de algumas faixas revelam a atuação de alguma espécie de arranjador, mesmo que de caráter mais informal ou “não erudito”. Tanto a instrumentação variada quanto a presença de arranjos para cordas por exemplo, teoricamente seriam condições um tanto onerosas e supostamente reservadas para os discos de artistas e intérpretes mais renomados da gravadora, o que não era o caso do violeiro. No entanto, esses “privilégios” tornam-se viáveis neste disco pioneiro provavelmente porque Zé do Rancho era um dos músicos de estúdio mais atuantes nas gravadoras, o que lhe conferia uma posição privilegiada tanto frente à gravadora quanto aos músicos e arranjadores para realizar este trabalho de maneira menos custosa.

Depois de Zé do Rancho, provavelmente só em 1976 haveria um outro disco instrumental de viola na vertente popular, gravado pelo próprio Tião Carreiro no LP *É isso*

que o povo quer (Chantecler-Continental). Logo depois, em 1979, Tião Carreiro registraria mais um instrumental, o LP *Tião Carreiro em solo de viola caipira* (Continental)⁴⁶. Alinham-se nesta vertente popular outros inúmeros violeiros como Bambico, Téo Azevedo, Gedeão da Viola, Nestor da Viola, Zé Coco do Riachão, Helena Meireles⁴⁷, dentre outros, e que após a iniciativa de Zé do Rancho e Tião Carreiro, mais tarde vieram a lançar discos inteiramente instrumentais. Mas assim como na vertente erudita, isso só vem a ocorrer com mais intensidade principalmente a partir do final da década de setenta, momento de crescimento da música instrumental brasileira em geral e do aparecimento de pequenas gravadoras e selos que em 1999 ultrapassavam a marca dos cinquenta, além de produções independentes que no mesmo ano vendiam de duas a dez mil cópias por lançamento (NEPOMUCENO, 1999, p.37).

Tendo em mente a formação do segmento instrumental sertanejo e a trajetória da viola caipira, poderemos compreender melhor de que forma Tião Carreiro se insere neste contexto histórico e como delineou sua carreira nas diversas fases e transformações ocorridas na indústria fonográfica e no segmento sertanejo.

⁴⁶ Ambos os LPs instrumentais serão detalhados mais adiante no Capítulo 5.

⁴⁷ O violeiro e compositor Téo Azevedo no encarte de seu disco em parceria do violeiro Gedeão da Viola *Solos de Viola em Dose Dupla* (Pequizeiro, 1998) propõe uma outra segmentação com relação às vertentes. Além da primeira vertente mais erudita, Téo subdivide a vertente popular em duas. Uma seria a linha caipira, relativa àqueles que tocam de maneira a alinhar-se ao segmento de música raiz como Tião Carreiro, Gedeão da Viola, Bambico, Tião do Carro, entre outros. A outra seria relativa aos artistas que segundo Téo seriam quase folclóricos, os quais talvez pelo quase total isolamento em relação à urbanização, seriam os detentores das matrizes caipiras mais antigas, preservadas quase sem alterações. Nas palavras de Téo, seria a linha “catrumana” de Zé Coco do Riachão, onde solos e acompanhamento são executados ao mesmo tempo apenas com dois dedos e em afinações variadas, lembrando muito a música renascentista (medieval), e que foi registrada nos LPs *Brasil Puro* (1980), *Zé Coco do Riachão* (1981) e *Vão das Garças* (1987). Poderíamos talvez considerar também dentro dessa sub-vertente de Téo Azevedo o trabalho da violeira mato-grossense Helena Meireles (1924-2005), que, após ser considerada instrumentista revelação em uma matéria da conceituada revista musical americana “*Guitar Player*” (1993), gravou pela gravadora Eldorado *Helena Meireles* (1994), *Flor da Guavira* (1996) e *Raiz Pantaneira* (1997). Sobre a qualidade e as matrizes de Helena, Almir Sater comenta “Toca muito bem o rasqueado, que é o termo que lá (Pantanal -MT) se usa pra chamamé, pra guarânia, pra polca que são gêneros fundidos com as músicas argentina e paraguaia. Ela viveu aquele ambiente da fronteira e toca com a alma, dá gosto de ver.”

CAPÍTULO 3. José Dias Nunes, o Tião Carreiro.

José Dias Nunes (13/12/1934 - 15/10/1993), cantor, compositor e violeiro popularmente conhecido por Tião Carreiro, foi um dentre vários violeiros que chegaram a cidade de São Paulo e se inseriram no mercado fonográfico após deixarem zonas rurais das quais eram originários. Nascido num lugarejo na época chamado de Catuti⁴⁸, hoje Monte Azul, distrito de Montes Claros, norte de Minas Gerais, região de grande diversidade de manifestações populares e matrizes caipiras, Tião trabalhou como agricultor desde a infância quando, aos dez anos de idade, migrou para o interior do estado de São Paulo juntamente com sua família de lavradores em busca de melhores condições de vida. Pouco tempo depois, seu pai veio a falecer e lhe deixou a primeira viola.

Após trabalhar na roça em municípios paulistas como Paulópolis, Flórida Paulista e Valparaíso, no final dos anos quarenta e início dos cinquenta, Tião Carreiro formou suas primeiras duplas: “Zezinho e Lenço Verde”, “Palmeirinha e Coqueirinho”, “Palmeirinha e Tietêzinho” e “Zé Mineiro e Tietêzinho”. Como muitos outros violeiros, cantava em circos na região de Araçatuba (SP) além de se apresentar em programas de rádio como “Assim canta o sertão”, transmitido aos domingos pela rádio local de Valparaíso. Neste programa, o violeiro cantava serestas, sambas e músicas populares da época, sempre acompanhando-se ao violão. “Depois que ele conheceu o circo, onde ele viu as duplas cantarem, tomou gosto pela música caipira. Então ele formou dupla com o Tietêzinho e tal”, revelou o amigo pessoal de Tião Carreiro, violeiro e pesquisador Luiz

⁴⁸ Essa informação nos foi dada pelo amigo do violeiro Luiz Faria que disse ter ouvido esses detalhes do próprio Tião Carreiro. Além disso, Luiz Faria afirma que segundo o violeiro lhe relatou, na verdade a seu ano de nascimento é 1924, e não de 1934 como a família informou, mas só foi registrado mais tarde em Araçatuba, em 1929, e acrescenta: “Então o Tião deve ter passado alguns transtornos na mocidade, porque ele já tinha, vamos dizer, 20 anos, mas o documento acusava 15”. Esta informação de Luiz Faria coincide com a contracapa do segundo LP do artista, *Meu Carro é Minha Viola* onde traz a informação de que o violeiro teria nascido no ano de 1924, mas no dia 3 de dezembro e não 13.

Faria na entrevista a nós concedida em outubro de 2007⁴⁹. Neste início de carreira, após ser advertido por um proprietário de circo que lhe disse ser necessário para a dupla que um dos dois tocasse viola, Tião Carreiro passou a se dedicar definitivamente ao instrumento. Segundo seu próprio relato⁵⁰, nunca havia tido professor, tendo aprendido a tocar praticamente sozinho, inspirando-se nos toques de um dos importantes violeiros da época: Florêncio, da então famosa dupla de Raul Torres e Florêncio⁵¹. Nesta época, em uma apresentação de Tonico e Tinoco num circo de Araçatuba, enquanto estes descansavam no hotel, Tião Carreiro decorou a afinação⁵² da viola deixada no circo por Tinoco, afinação esta que adotaria a partir de então: “Um dia num circo, fui ver um show de Tonico e Tinoco. Aí peguei a viola do Tinoco e decorei a afinação. Tinha eu 16 ou 17 anos.” (Revista Moda e Viola, nº 14, 1979, p.10,11).

Esses dados nos mostram que provavelmente foi neste contexto dos circos, rádios e palcos das festas interioranas, que o violeiro começou sua formação musical na viola. Formado por diversas duplas e violeiros das zonas rurais onde provavelmente ainda

⁴⁹ Para complementar a pesquisa histórica e as análises musicais, realizamos algumas entrevistas. Uma delas foi com Luiz Faria da Silva, amigo pessoal de Tião Carreiro desde 1968, mas que acompanhava a trajetória do artista desde o início de sua carreira. Luiz Faria também é violeiro e pesquisador do segmento sertanejo. Concedeu-nos uma entrevista no dia 15/10/2007 em São Paulo (a entrevista completa encontra-se no ANEXO 3).

⁵⁰ Informações fornecidas pela família do artista, principalmente através de sua única filha Alex Marli Dias.

⁵¹ Raul Torres e Florêncio foi uma das principais duplas do segmento sertanejo. Raul Montes Torres (1906-1970, Botucatu), que no início da carreira cantava solo utilizando às vezes o codinome de “Bico Doce”, posteriormente formou dupla com seu sobrinho Serrinha e depois com Florêncio, tendo sido um compositor e intérprete de grande sucesso no rádio e em discos desde a década de trinta. Foi responsável por diversos clássicos sertanejos como “Cabocla Tereza”, “A Moda da Mula Preta”, “Saudades de Matão”, entre outros, tendo sido parceiro do compositor João Pacífico nas conhecidas toadas históricas (vide Capítulo 5.1). Gravou desde gêneros mais caipiras como modas de viola, cateretês e cururus, até outros mais urbanos e de outras influências como sambas, batuques e principalmente emboladas. Florêncio (João Baptista Pinto, 1910-1970, Barretos), foi violeiro canhoto que, mesmo tendo realizado gravações desde a década de trinta ao lado de Raul Torres, somente em 1942 firmou a dupla com esse parceiro. Torres e Florêncio, juntamente com o sanfoneiro Rieli (Emílio Rielli Filho) fizeram o importante programa da Rádio Record “Os Três Batutas do Sertão” (FREIRE, 1996, p. 55-90; NEPOMUCENO, 1999, p. 34, 35).

⁵² Como já dito antes, trata-se da afinação “Cebolão”. Pesquisadores como Ivan Vilela mencionam que tal denominação é explicada por lendas e causos tradicionais que dizem que quando se tocava a viola com essa afinação, o som era tão bonito que fazia chorar as mulheres, como se estivessem descascando cebolas (VILELA PINTO, 2005, p.80).

ocorriam algumas manifestações e festas caipiras, este meio musical serviu de matrizes e referências para seus toques de viola. Essas influências e matrizes musicais caipiras podem ser facilmente identificadas em LPs como *Sertão em Festa* (1970) e *Modas de viola classe A* (1974), no qual o violeiro acompanha os sapateados de danças como a catira e o recortado, matrizes as quais detalharemos mais adiante na análise dos gêneros utilizadas pelo artista (Capítulo 5). Além disso, ao participar de programas de rádio cantando canções populares da época (serestas e sambas) e ao mencionar o violeiro Florêncio como uma referência, Tião revela sua outra fonte de informações musicais: aquela representada pelo contato com os gêneros e músicas de massa difundidas pela indústria fonográfica por meio do disco e principalmente do rádio. Como veremos a seguir, essas duas tendências, uma mais “tradicional” e ligada as matrizes caipiras das zonas rurais, e outra mais de influência da indústria fonográfica e do meio urbano, conviveram em toda a carreira do artista apresentando-se de diferentes formas, combinações e intensidades de acordo com o período observado.

Em 1954, no circo “Rapa Rapa” na cidade de Pirajuí (SP), Tião Carreiro (que usava o nome de Zé Mineiro) conhece seu principal parceiro de carreira: Antônio Henrique de Lima, o Pardinho⁵³, que cantava e tocava violão. Nesta época, os dois eram fãs de Zé Carreiro e Carreirinho, dupla em evidência no período⁵⁴.

⁵³ Antônio Henrique de Lima, o Pardinho (São Carlos -SP 14/08/1932 - Sorocaba-SP 01/06/2001), foi o principal parceiro de Tião Carreiro. Tocava violão acompanhando os solos do violeiro e fazia a voz mais aguda no dueto, chamada pelos violeiros de primeira voz, apesar de ser, nesse caso, a segunda voz grave de Tião a que predominava como principal, sendo este um dos diferenciais importantes dessa dupla, influência presente em outras duplas e cantores até os dias atuais como Zé Mulato e Cassiano, Tião do Carro e Odilon e o romântico Daniel.

⁵⁴ Em entrevista a Inezita Barroso no programa “Viola Minha Viola” da TV Cultura em homenagem a Tião Carreiro, exibido em 1999, Pardinho declarou que ele e Tião Carreiro, em meados da década de cinquenta, eram fãs da dupla Zé Carreiro e Carreirinho e que o repertório que cantavam no circo nesta época era basicamente compostos das suas canções.

Algum tempo depois, o violeiro vem a conhecer o próprio Carreirinho, que então o convida para mudar-se para São Paulo em 1956⁵⁵. Neste mesmo ano, a convite do importante produtor e compositor Teddy Vieira, Tião Carreiro e Pardinho gravam seu primeiro disco de 78 rpm pela gravadora Columbia. O disco continha na primeira face a moda de viola “Boiadeiro Punho de Aço”, e na outra, o cururu “Cavaleiros de Bom Jesus”, ambas de autoria de Teddy, que então batiza José Dias Nunes de Tião Carreiro⁵⁶. Após gravarem mais um disco no ano seguinte, a dupla se separa. Tião então se une a Carreirinho e Pardinho a Zé Carreiro, ocorrendo uma troca entre as duplas. Tião e Carreirinho gravam dois discos em 1958 e três em 1959 enquanto Pardinho e Zé Carreiro gravam dois em 1958, três em 1959 e um em 1960.

Mas foi em 1960 que a carreira de Tião começa a deslancar. Neste ano, ele volta a parceria com Pardinho gravando o disco que continha a canção rancheira “Borboleta do Asfalto” (Tião Carreiro), acompanhada de acordeom, violão, baixo acústico e trompete, e o sucesso “Alma de Boêmio” (Tião Carreiro/ Benedito Sevier), tango acompanhado de acordeom, baixo acústico e violão, sem viola. Este tango retratava o desgosto de um boêmio embriagado e vagabundo a lamentar a perda de sua amada, e incluía um diálogo do tipo rádio-novela entre a amada e o boêmio. Esta música impulsionou neste mesmo ano a considerável vendagem de cem mil discos, sendo regravada por outros artistas (NEPOMUCENO, 1999, p.341). Ainda neste ano, gravam “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira/ Lourival dos Santos), música que representou o primeiro registro do gênero denominado pagode, que consiste na interessante combinação entre uma batida da viola

⁵⁵ Em 1954, Tião Carreiro se casa em Araçatuba com Nair Avanço Dias, e dois anos depois nasce a única filha do casal, Alex Marli Dias, que foi batizada pelo então amigo Carreirinho.

⁵⁶ Segundo dados fornecidos pela família do violeiro, antes dos dois discos da Columbia, Tião registrou outros três discos. O primeiro disco de acetato, sem gravadora, no ano de 1952, contendo as músicas Viajando pra Matogrosso e Capital Variante, sem registro de autoria, intérprete, gênero, etc. O segundo e o terceiro, sem registro de data, foram uma gravação especial da “Casa Flávio Campana” localizada na Rua Domingo de Moraes, 2031, São Paulo(SP), na qual a dupla utilizava o nome de João Carreiro e Pardinho, interpretando um xote, duas modas de viola e um cururu, todos de autoria de João Carreiro e Teddy Vieira, revelando que o artista já tinha contato com o produtor. Para mais detalhes, vide discografia do artista em anexo.

com outra no violão, ritmo este que se tornaria a marca do artista que passou a ser considerado como “o criador e rei do pagode”.

No final de 1961, Tião Carreiro e Pardinho lançam seu primeiro LP *Rei do Gado* contendo principalmente uma coletânea dos registros dos discos de 78rpm já gravados. Entre setembro de 1961 e meados de 1962, Tião voltaria a registrar três discos de 78rpm e seu segundo LP *Meu Carro é Minha Viola* ao lado de Carreirinho. Mas a partir de outubro de 1962, daria seqüência às gravações e à parceria com Pardinho. Daí em diante, segundo depoimento de Luiz Faria, “(...) Tião seguiu com o Pardinho, desfazia a dupla, voltava, desfazia, voltava a dupla e assim viveram, aos trancos e barrancos, mas ficaram... numa somatória de quarenta anos de carreira, gravando e atuando”.

A essa altura, o futuro empresário de shows de Tião Carreiro já trabalhava no segmento sertanejo paulista como “secretário” de um circo, nome dado aos produtores que contratavam as apresentações das duplas para tocar nos picadeiros. Mairiporã, que seria produtor das apresentações de Tião Carreiro entre 1968 a 1980, nos concedeu uma entrevista em novembro de 2007⁵⁷. Sobre o contexto das apresentações e a forma das contratações das duplas durante os anos sessenta até meados de setenta, Mairiporã revelou:

Na esquina do Paissandu com a São João, tinha um local que a gente chamava de “Café dos Artistas”⁵⁸. E ali a gente encontrava todos os artistas famosos e os diretores de circo também. E ali era feita a contratação (...) Pouca gente tinha escritório. Zé Fortuna teve, primeiro Tonico e Tinoco, depois o Zé Fortuna. O resto, ninguém tinha escritório (...) Tião Carreiro e Pardinho nunca teve escritório (...) [E] era só circo. Era show e circo, acertava praticamente para o mês todo, dois meses. Fazia uma linha, por exemplo, daqui a Cuiabá e voltava em seqüência. (...) Entre cem

⁵⁷ Mairiporã (Roque de Moraes, 27/11/1947), que até hoje atua como empresário de duplas como Pedro Bento e Zé da Estrada, nos concedeu uma entrevista no dia 5/11/2007 em São Paulo. Para a entrevista completa vide ANEXO 3.

circos, tinha cinco rodeios, o resto era tudo teatro, circo-teatro, a gente levava as peças.

“Café dos Artistas” era o mesmo estabelecimento conhecido como “Ponto Chic”, localizado no largo do Paissandu (São Paulo), descrito por Caldas (1979, p.41-44) como ponto de encontro de artistas, duplas sertanejas, empresários, agentes de circos, proprietários de emissoras, entre outros, para o estabelecimento de contratações para apresentações⁵⁹.

Após alguns anos não muito expressivos na Rádio Tupi, a partir do início dos anos sessenta, a dupla Tião Carreiro e Pardinho começa a firmar sua participação na Rádio Nacional de São Paulo (Rádio Globo atualmente), experiência que duraria mais de oito anos em programas como o de Edgar de Souza e, posteriormente, de Oscar Martins e Carlos Alberto.

Ao mesmo tempo, a partir desses primeiros LPs, observa-se que gradativamente tanto Tião Carreiro e Pardinho quanto os outros letristas e compositores que forneciam repertório para os discos⁶⁰ (ao que tudo indica, normalmente Tião não era responsável pelas letras de suas composições, mas sim pelas melodias⁶¹), vão em certa medida, orientando-se

⁵⁹ Waldenyr Caldas esclarece que “Em verdade, esse local é apenas a continuação de uma série de outros três, onde esses profissionais sempre se reuniam. O primeiro local foi a Avenida Ipiranga esquina com a Avenida São João, no tradicional Bar do Jeca (nome dado justamente por causa dessas reuniões). Posteriormente, esse local foi substituído por um outro bar na Avenida São João esquina com a rua Dom José de Barros.” (CALDAS, 1999, p.41)

⁶⁰ Ao lado de Tião Carreiro, os principais compositores e parceiros eram: Lourival dos Santos, Teddy Vieira, Moacyr dos Santos, Dino Franco, Zé Carreiro, Zé Fortuna, Carreirinho, dentre outros.

⁶¹ Segundo Luiz Faria, Mairiporã e outros pesquisadores e violeiros, Tião não compunha letras normalmente, e sim musicava ou ajudava a musicar as letras de seus parceiros compositores. Relatam, ainda, que era comum no segmento sertanejo os autores presentear amigos e conhecidos com parcerias nos registros de suas músicas, mesmo sem estes terem de fato participado da criação das composições. Observando a discografia da dupla, Pardinho não teve grande participação como compositor, não chegando a ser responsável por duas dezenas de composições dentro do extenso repertório gravadas pelos artistas, o que não significa que ele não compusesse de uma maneira geral.

por fórmulas e padrões que obtinham sucesso nas rádios e na venda de discos⁶². Além disso, de maneira geral, observa-se que os discos da dupla vão sempre contemplar tanto gêneros de massa ligados à indústria fonográfica (tangos, milongas, rancheiras, guarânias, rasqueados, polcas paraguaias, sambas, toadas, baladas etc.) quanto gêneros mais “caipiras” (modas de viola, cururus, cateretês, pagodes, arrasta-pés). As palavras de Luiz Faria confirmam essa constatação sobre as duas tendências: “O Tião, em todos LPs que ele gravava, ele fazia questão de ser meio a meio, metade pagode [referindo-se aos gêneros mais caipiras], metade romântico”. No entanto, observamos que na discografia do artista os gêneros “caipiras” predominam em relação aos de massa.

A convivência entre as duas tendências também pode ser observada nas capas dos LPs da década de sessenta por exemplo, quando ocorre alternância entre essas temáticas, indo desde fotos da dupla vestida como boiadeiros gaúchos ou com ilustrações de bois em cenas rurais (LPs *Rei do Gado*, *Casinha da Serra*, *Meu Carro é minha Viola*, *Linha de Frente*, *Boi Soberano*), até fotos mais urbanas da dupla vestida em roupas mais sociais (*Pagode na Praça* e *Em tempo de avanço*)⁶³.

⁶² Em linhas gerais, esse comportamento é identificado no segmento sertanejo: “a música não é necessariamente produzida com fins comerciais, mas é fora de dúvida que os compositores desse gênero procuram descobrir qual o padrão que está interessando às gravadoras e emissoras no momento para se orientarem por ele” (MARTINS, 1975, p.41).

⁶³ Sobre as vestimentas nas capas, Luiz Faria observou que inicialmente as primeiras duplas caipiras utilizavam o padrão da época de Cornélio Pires: camisa xadrez, lenço no pescoço e chapéu de palha. Aos poucos, as duplas foram adotando e inventando modas ao usar roupas mais extravagantes e exóticas como as de boiadeiros gaúchos, *mariachis* mexicanos etc., sempre buscando inovar e chamar a atenção. Ele acrescenta que no caso de Tião Carreiro e Pardinho, após aderirem a essas modas, com o passar dos anos o vestuário foi sendo trocado por roupas mais comuns, como terno e camisas.



Figura 3: LPs *Rei do Gado* (Continental, 1961) e *Pagode na Praça* (Continental, 1967).

Até os LPs de meados da década de sessenta, a separação entre essas duas tendências é bem visível. As instrumentações diferenciadas⁶⁴ além da viola e o violão e os arranjos e temáticas mais urbanas e “românticas” eram reservados aos gêneros mais de massa. Os acompanhamentos mais simples como viola e violão e os temas mais rurais eram por sua vez aplicados nos gêneros mais “caipiras”.

A partir do final da década de sessenta, observamos que a distinção entre as duas vertentes vai ficando gradativamente menos acentuada, na medida em que gêneros mais urbanos e de massa, como o tango e a canção rancheira, vão sendo abandonados, dando lugar a outros mais híbridos, como valseados, sambas caipiras e principalmente balanços. Este gênero, semelhante ao batuque e ao samba caipira, foi largamente utilizado principalmente a partir do sucesso de “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro/ Piraci/ Lourival dos Santos) lançada em 1970 no LP *A Força do Perdão*. Nesses gêneros mais híbridos, ocorre a alternância entre temáticas rurais e urbanas, às vezes com presença de romantismo. No entanto, figuram de maneira muito presente os gêneros mais tradicionais como os pagodes, cururus, cateretês e modas de viola, característica que resulta no convite para a

⁶⁴ Em muitos dos LPs desta época, quando havia outros instrumentos além da viola e o violão nos acompanhamentos, em suas contracapas vinha a indicação: “com acompanhamento”.

dupla participar do filme “Sertão em Festa” em 1970⁶⁵. É também a partir do final dos anos sessenta, que ocorre gradativa aplicação de arranjos, mesmo que ainda simples, nas introduções e acompanhamentos com viola, violões, cavaquinhos, acordeons, percussão, baixo e às vezes órgão, guitarra havaiana, banjo etc. Usa-se da abertura de melodias em terças geralmente entre violões, acordeons, tanto nas introduções como nas “costuras”⁶⁶, mantendo-se todavia características e linguagens ainda dentro do universo dos gêneros mais tradicionais. Sobre esses arranjos de “antigamente”, Mairiporã comenta que como não havia maestro ou arranjador, eram feitos na hora de gravar, quando o artista dava a “intenção” e os músicos “de ouvido” procuravam dar forma àquela idéia musical sugerida:

Hoje o maestro faz os arranjos e a base, chega lá tá tudo pronto, antigamente era na orelhada tudo ali. O artista dava a intenção pro, pro ... mas não tinha nem maestro, dava intenção para os músicos...(…) O artista chegava ‘larari laralara, eu quero o arranjo assim’ e o cara fazia. Era tudo de orelhada.⁶⁷

Sobre a escolha de repertório e eventuais palpites e sugestões estéticas sobre os arranjos no momento das gravações, Mairiporã e Luiza Faria afirmam que Tião tinha pleno controle e autonomia em relação à sua gravadora, a Chantecler-Continental. Além disso, Mairiporã acrescenta que o violeiro centralizava as decisões: “Repertório do Tião quem mandava era ele, e acabou”.

Em 1971, aparece o primeiro disco do artista que traz o recurso tecnológico do estéreo, fato que permitiu ampliar ainda mais alguns recursos de arranjo como as dobras

⁶⁵ No filme de Oswaldo de Oliveira, a convite do grande produtor, radialista e compositor de música caipira, o Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, sobrinho do pioneiro Cornélio Pires), Tião Carreiro e Pardinho encenam o papel da própria dupla, obtendo grande sucesso de bilheteria ao lotar por 32 semanas o cinema Art Palácio, no Largo do Paissandu em São Paulo. (NEPOMUCENO 1999, p.344).

⁶⁶ Maneira popular de se referir aos contracantos e melodias criados para comentar e ornamentar (“florear”) os versos cantados e os espaços entre estes.

⁶⁷ Comentário presente na entrevista que nos concedeu em 5/11/2007.

praticadas nos estúdios na medida em que estas funcionavam melhor por serem ouvidas separadamente em dois alto-falantes. A essa altura, Pardinho já não gravava mais violão, já que, com os recursos da gravação multicanal nas fitas magnéticas, não era mais necessário que se gravassem as vozes e os instrumentos ao mesmo tempo, como era feito principalmente nos tempos do disco de 78rpm. Ao contrário disso, os músicos de estúdio podiam gravar separadamente as bases para depois serem colocadas as vozes⁶⁸. Nesta fase, além de Tião Carreiro, nota-se a presença de outra viola a participar das gravações e arranjos, tocando não só nas introduções, como também ornamentando de maneira livre durante os versos cantados, e que segundo apuramos provavelmente seria do violeiro e violonista Bambico⁶⁹. Vale lembrar que, até 1982, os LPs de Tião Carreiro não continham ficha técnica com nome dos músicos participantes. Bambico veio do interior para São Paulo provavelmente por volta de 1965/66 e já no início da década de setenta figurava como um dos principais músicos e arranjadores do segmento nos estúdios da capital. Segundo Luiz Faria, por pelo menos dez anos Bambico atuou em gravações e algumas apresentações ao lado de Tião gravando inclusive viola caipira nas introduções das canções do artista:

(...) durante uns dez anos, no mínimo, todas as introduções de viola, na gravação, quem fazia era o Bambico(...) O Bambico era assim: o Tião demorava um dia, dois pra criar, aí criava, chamava o Bambico, fazia uma vez, ele falava 'faz de novo', ele vazia a segunda vez, pronto, já ia gravar. Ele pegava na hora, era bom de cabeça.⁷⁰

⁶⁸ Segundo os relatos de Mairiporã e Luiz Faria, Pardinho gravava violão mais no tempo dos discos 78rpm, época em que se gravava em apenas um canal e, por vezes, com todos tocando e cantando em apenas um microfone. Com o advento nos estúdios da gravação multicanal com os gravadores de rolo de fita magnética, as bases, incluindo os violões, passaram a ser gravadas por músicos de estúdio como Bambico, Itapuá, Tupi, Zino Brito e às vezes pelo próprio Tião Carreiro.

⁶⁹ Domingos Miguel dos Santos (1944-1982), natural de Umuarama (PR), foi multi-instrumentista e músico de destaque ao atuar nos estúdios do segmento sertanejo também como arranjador e criador de introduções de viola nas gravações de artistas como Tião Carreiro, Jacó e Jacozinho, Rolando Boldrin, dentre outros. Gravou LPs como intérprete nas duplas que formou com Bambuê e João Mulato. Lançou o LP de solos de viola *Brincando com a viola* (Chantecler/1982). Segundo Mairiporã e Luiz Faria, Bambico chegou em São Paulo entre 1965 e 1966.

⁷⁰ Entrevista concedida a nós em 15/10/2007, São Paulo.

Mesmo que Bambico não tenha gravado todas as introduções de viola de Tião Carreiro durante os dez anos mencionados por Luiz Faria, não se pode negar sua importante participação e contribuição nas gravações do artista, revelada tanto nas palavras de Luiz Faria e Mairiporã, como na de outros pesquisadores e violeiros. Esta participação nos leva à hipótese do próprio Bambico, no ambiente das gravações, ter colaborado em certa medida na criação de alguns arranjos e introduções de viola dos LPs de Tião Carreiro nos quais participou.

No início dos anos setenta, a dupla Tião Carreiro e Pardinho já atraía platéias numerosas em apresentações, chegando no ano de 1972 a receber “sete, oito mil pessoas em estádios, cinemas e circos, altíssimos números para a época” (NEPOMUCENO, 1999, p.344). A partir de 1973, a cada ano a dupla lançava no mínimo dois LPs, chegando a cinco discos em 1979, alguns como coletâneas de sucessos, pagodes, modas de viola e uma de tangos. Mairiporã lembra que os LPs *Hoje eu não posso ir* (1970) e *Rio de Pranto* (1976) obtiveram altas vendas. Quando indagado se um LP desses chegava à marca de quinhentas mil cópias, revelou:

O Tião vendia muito mais. O Tião com o Teixeira⁷¹ vendeu na época, mais ou menos uns cinco milhões de LPs, nas primeiras tiragens. (...) Pra você ter uma idéia, ficava aquelas carretas do fim de semana, aquelas carretas pra levar disco pro interior, dez, quinze esperando fabricar o disco já pra levar. Tião Carreiro e o Teixeira, os dois venderam muito disco, nossa⁷².

Esses fatos têm correspondência direta com o período de racionalização e crescimento da indústria fonográfica nos anos 70. Esse crescimento ocorre não só no

⁷¹ O cantor gaúcho Victor Mateus Teixeira (1972-1985), o Teixeira, natural de Rolante (RS), ficou muito conhecido pelo sucesso de sua autoria “Coração de Luto”, gravado em 1960 pelo selo Sertanejo, canção que acabou sendo tema em 1966 do primeiro de alguns longas-metragens encenados pelo artista. (Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira, consultado no site www.dicionariompb.com.br em dezembro de 2007)

⁷² Entrevista concedida em 5/11/2007.

mercado sertanejo, que além da Chantecler⁷³ passa aos poucos a contar com outras grandes gravadoras, como em todo o mercado fonográfico brasileiro que, de 1968 e 1976, registra crescimento superior a 40%, atingindo a quinta posição no mercado mundial de 1978 para 1979 (VICENTE, 2001, p.53; DIAS, 2000, p.54, 55)⁷⁴. Esse período também é acompanhado pelo crescimento de programas de rádio e televisão especializados no segmento sertanejo. (MARTINS, 1975, p.38-44; CALDAS, 1979, p.26). É justamente na década de setenta que Tião Carreiro e Pardinho participam do mais importante programa radiofônico do segmento, o “Linha Sertaneja Classe A” da Rádio Record, programa iniciado por volta de 1973 com apresentação Zé Russo e posteriormente de Zé Bettio. Este programa duraria até início dos anos oitenta, sendo transmitido todas as noites em horário nobre, no qual Tião Carreiro e Pardinho era uma das duplas privilegiadas, dispondo de meia-hora exclusiva todas as sextas-feiras.⁷⁵ (CALDAS 1979, p.19, 32)

Após algumas tentativas frustradas da indústria fonográfica na conquista do público de classe média⁷⁶ para o segmento sertanejo, é no início da década de setenta que aparece a dupla de sucesso Léo Canhoto e Robertinho, a primeira entre outras que passam a

⁷³ A Chantecler foi criada em 1958 pela empresa Cássio Muniz, que representava os produtos RCA-Victor, General Motors e os aviões Cessna. (NEPOMUCENO 1999, p.143)

⁷⁴ Em Muller (2005) também encontramos dados da Associação Brasileira dos Produtores de Disco que mostram que, em 1968, foram vendidas pouco menos de 15 milhões de unidades, entre compactos simples, duplos e LPs e em 1979 este número havia saltado para 64 milhões: um crescimento, em apenas uma década, de mais de 400%, na qual o ano de 78 apresenta o recorde de vendas que gerou certa abertura para lançamentos de música apenas instrumental. (MULLER, 2005, p.19,64)

⁷⁵ Informações obtidas também nas entrevistas com Luiz Faria e Mairiporã, realizadas em 15/10/2007 e 5/11/2007 respectivamente. Segundo Mairiporã, o programa “Linha Sertaneja Classe A” tinha “audiência total. Podia passar em qualquer casa do interior principalmente, que tava tocando. Depois veio a novela (...) Isso era até oitenta [1980] (...) Era sagrado, chegava ali o cara tava no rádio.”

⁷⁶ Foram realizadas algumas iniciativas como o Festival de Viola da TV Tupi (1970), articulado pelo maestro Júlio Medaglia e o movimento “Nhô Look” encabeçado pelo maestro Rogério Duprat e financiado pela companhia Rhodia, que tentava lançar uma moda *country* no país. Promovendo refinamento na linguagem, modernização nos arranjos e certa limpeza das rusticidades próprias da música sertaneja, tais ações buscaram, sem sucesso, atingir públicos de classe média e jovens - tendências internacionais segundo Vicenti (2001, p.86) - no contexto de decadência do movimento da Jovem Guarda (MARTINS1975, p.44,45; CALDAS,1979, p.46-53;ZAN,1995, p.4).

utilizar gêneros e instrumentações remanescentes da jovem guarda. Ritmos como baladas e rocks figuram ao lado de bateria e instrumentos eletrônicos como guitarras, teclados, contrabaixos. As vestimentas imitam a estética dos *cowboys* dos filmes de bang-bang ítalo-americanos e as temáticas das músicas passam a ser mais urbanas. Alinham-se nesta tendência o cantor-solo Sérgio Reis e posteriormente duplas como Milionário e José Rico. Estes artistas representam os primeiros passos da indústria fonográfica rumo ao seguimento “romântico” da música sertaneja de massa que iria se consolidar nas décadas de oitenta e noventa. (CALDAS, 1979, p.53-61; ZAN, 1995, p.4-6).

No entanto, no início dos anos setenta, duplas mais antigas como Tonico e Tinoco, não aceitaram sugestões como a da própria gravadora Chantecler-Continental de incluir guitarras e outros acompanhamentos modernos em seus discos, na tentativa de recuperar vendas que a mais de dez anos não eram satisfatórias. (NEPOMUCENO, 1999, p.308,309).

Já Tião Carreiro absorve alguns traços destas tendências de mercado. Notamos na discografia deste período a presença de algumas baladas, guarânias, balanços e cateretês com temáticas românticas e urbanas no repertório; capas de LPs em que aparece com vestimentas de bang-bang e chapéus de *cowboy* colorido, dentre outros. No entanto, observamos que suas características gerais eram predominantemente ligadas ao segmento que, no final da década, passou a ser denominado como sertanejo de “raiz” em contraposição ao “romântico”. Isso porque seus discos eram notadamente marcados pela presença dos gêneros e linguagens mais “caipiras”, pela viola evidenciada principalmente em seus pagodes e pelas características mais “tradicionais” predominantes nos arranjos. Isso revela que, de certa forma, Tião Carreiro conseguia conciliar os prováveis interesses da gravadora em modernizar o repertório, mantendo presentes, ao mesmo tempo, os gêneros “caipiras”. Além disso, o sucesso quase que permanente na venda de seus discos desde a década de sessenta provavelmente lhe garantia uma posição mais confortável frente a eventuais imposições da gravadora. Essa condição explicaria, portanto, a postura e poder de

decisão que o violeiro tinha frente ao repertório e a instrumentação, segundo observamos acima nos relatos de Mairiporã e Luiz Faria.

Em 1978, devido a desentendimentos, a dupla Tião Carreiro e Pardinho se separa, retornando no ano de 1981. Neste período, Tião forma dupla com Paraíso (José Plínio Transfereti⁷⁷) enquanto Pardinho une-se a Pardal⁷⁸. Com Paraíso, Tião lança cerca de quatro LPs além das coletâneas de gravações anteriores ao lado de Pardinho. A partir do primeiro LP da nova dupla, intitulado *Viola Divina* (1978), podemos notar uma maior organização e profissionalização na produção dos discos, que passaram a incluir ficha técnica mais minuciosa detalhando itens como: capa, direção de arte, fotos, administração de repertório, além de direção artística, técnico de som, mixagem estúdio, etc. Neste álbum pela primeira vez é utilizado racionalmente o verso da capa para inserção de fotos dos artistas. Segundo o pesquisador Waldenyr Caldas, nesta época, Tião Carreiro, ao lado de artistas como Tonico e Tinoco e Léo Canhoto e Robertinho, eram considerados “medalhões da música sertaneja” devido à sua grande popularidade, não sendo necessário frequentar locais como o “Ponto Chic”⁷⁹ (CALDAS, 1979:41- 44). Sobre os roteiros de apresentações e os cachês de duplas como Tião Carreiro e Pardinho ainda em 1977, o jornalista Aramis Millarch revelou:

⁷⁷ Nascido em 01/06/1947, na cidade de Elias Fausto (SP), antes de usar o nome de Paraíso, José Plínio Transfereti formou outras duplas com nome de Smith, como Scott e Smith, que na década de setenta seguiu a linha sertaneja “moderna” iniciada por Léo Canhoto e Robertinho. (CALDAS 1979, p.53). Com Paraíso, Tião Carreiro gravou quatro LPs pela Chantecler, que a partir de 1980 foi incorporada gravadora Warner. Atualmente Paraíso forma dupla com Mococa.

⁷⁸ A dupla Pardinho e Pardal gravou cinco LPs entre 1978 e 1981, pela Chantecler/Warner.

⁷⁹ Localizado no Largo do Paissandu em São Paulo, o “Ponto Chic” ou “Café dos Artistas”, segundo Caldas, era um conhecido bar em que ocorria uma certa desigualdade entre a grande oferta de duplas sertanejas e a procura insuficiente por parte dos empresários, proprietários de circo, de emissoras, de salões, etc, o que gerava pagamentos e contratações exploratórias dos artistas. Assim, o autor acrescenta que era quase que “humilhante” para duplas mais populares e bem sucedidas frequentar tal mercado de negócios (CALDAS, 1979, p.41-44).

Pois Tônico & Tinoco (com mais de 30 anos de carreira), Tião Carreiro e Padrinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, são artistas caros, com cachês fixos e que cumprem extensos roteiros de apresentações, principalmente no interior de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Santa Catarina (...). Pois, o mercado de música sertaneja é amplo, prova nas dezenas de lançamentos mensais feito por 12 gravadoras que disputam o setor, algumas trabalhando apenas com este tipo de produção. (“Caipiras com Marketing”, Aramis Millarch, publicado no Estado do Paraná 14/05/1977)

No entanto, no início da década de oitenta observa-se uma crise na indústria fonográfica brasileira que reflete na diminuição do ritmo de lançamentos do artista que a partir deste período, raramente ultrapassa a marca de um LP por ano. Ao mesmo tempo, observamos nos discos deste período algumas tentativas mais diretas em direção à adoção do romantismo nas temáticas. No entanto, a presença de gêneros ligados às matrizes caipiras ainda se mantém no repertório. Nesta época, gradativamente a música sertaneja começa a adentrar com maior penetração na mídia televisiva, chegando aos poucos às rádios FM, além de sofisticar seu circuito de exibição que, dos circos e espaços periféricos, passa aos rodeios itinerantes, às feiras e exposições agropecuárias, cada vez mais com ares de superprodução⁸⁰ (VICENTI, 2001, p.107,108). Em 1983, já novamente ao lado de Pardinho, Tião grava o LP *No Som da Viola* que traz a presença marcante do arranjador José Barbosa dos Santos (Marinho) empregando largamente arranjos para violinos, utilização de uma espécie de teclado chamado de piano Elka, guitarra havaiana, baixo elétrico, cavaquinho, violões e viola, disco no qual predominam os temas mais românticos.

Abalada pela crise econômica nacional, a década de oitenta seria de “grande turbulência” para a indústria fonográfica (VICENTI, 2001, p.87) o que refletiu nos poucos

⁸⁰ Vicenti menciona o sucesso da série televisiva “Carga Pesada” que contava com trilha sonora de artistas sertanejos como Leo Canhoto e Robertinho, Sérgio Reis e Renato Teixeira, os rodeios de Beto Carreiro, além da apresentação “A Grande Noite da Viola” em 12/06/1981 que reuniu no Maracanãzinho as “grandes estrelas do segmento” como o próprio Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e José Rico, Tônico e Tinoco, e Cascatinha e Inhana, com cobertura da TVS e realização da Chantecler e Rádio Nacional do Rio de Janeiro (VICENTI, 2001, p.108 e nota de rodapé).

lançamentos⁸¹ do violeiro que procuravam ora satisfazer o público de música sertaneja de raiz com LPs como *Modas de Viola Classe A - vol.4* (1984), ora tentando novas soluções pouco eficazes para atingir o crescente público do sertanejo romântico que começa a ser alvo de grandes gravadoras multinacionais. Desta forma, busca “modernizar” a estética dos seus discos na tentativa de acompanhar o crescente sucesso das “novas” duplas sertanejas e românticas como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, entre outras. Até nos gêneros caipiras mais “tradicionais” como o cururu, gradativamente os arranjadores e músicos dos seus discos tentam aplicar instrumentações como violinos, teclados, saxofones, guitarras, coro e bateria, resultando em arranjos estilizados e rebuscados. E a viola caipira, quando aparece, não é necessariamente tocada pelo artista. O último disco do violeiro, após mais uma separação com Pardinho, foi *O Fogo e a Brasa* gravado em 1992 ao lado de Praiano. Esse disco representa, sem sombra de dúvida, o auge desta estilização na carreira do violeiro, momento em que já está consolidado o segmento sertanejo pop romântico nos padrões da indústria fonográfica internacional. Em 15 de agosto de 1993, Tião Carreiro veio a falecer em São Paulo devido a complicações provenientes de diabetes. Pardinho viria a falecer apenas em 2001, na cidade de Sorocaba.

Esse período iniciado nos anos noventa, segundo Alem (2004-2005), corresponde ao processo de consolidação de um novo modelo da ruralidade brasileira, fenômeno que abrange denominações ambíguas como *country* (termo que evoca a modernidade dos padrões norte-americanos), e caipira e sertanejo (representantes das tradições da antiga sociedade agrária). O autor afirma que a expansão dos rodeios, *shows* de duplas sertanejas, exposições agropecuárias, rituais cívicos e outros eventos ruralistas aliados ao apoio das prefeituras locais, da mídia televisiva, radiofônica, impressa e eletrônica, da indústria fonográfica, grifes do vestuário *country*, empresas publicitárias,

⁸¹ Em Dias (2000, p.77) a autora aponta que “na década de 80, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passam a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo de maneira inconstante”.

produtores, profissionais especializados e patrocinadores passou a atrair públicos massivos e consumidores de símbolos ruralistas tanto no espaço rural como no urbano⁸².

Dessa forma, a ruralidade brasileira atual não emerge nem se situa mais unicamente no campo. A categoria *rural* tomou uma dimensão geográfica, social e simbólica imprecisa, até se tornar quase indefinida, graças ao caráter diluído e abrangente que tantos rituais, produtos e símbolos lhe conferem (ALEM, 2004-2005, p.96).

No entanto, principalmente a partir do final dos anos noventa, frente à forte massificação atingida pelo segmento sertanejo moderno, pop ou romântico, e diante deste novo contexto da ruralidade brasileira “caipira sertaneja *country*” apontado por Alem, ocorre um relativo crescimento na demanda pelo segmento sertanejo de “raiz” no mercado fonográfico:

No final de 1990 foram lançados onze CDs Dose Dupla (com dois elepês cada) de Tião Carreiro e Pardinho, mais outros três da série Som da Terra, todos pela gravadora Chantecler/Warner Music Brasil. São remasterizações de elepês que, por sua vez, foram em boa parte ou regravações ou cópias de 78 rpm de sucesso. Dona Nair Avanço Dias, viúva de Tião Carreiro, relatou-me que ‘nunca o Tião vendeu tanto como agora. E não é porque ele morreu e dá sensação de perda, mas porque o povo está valorizando mais a moda caipira.’ Desta constatação conclui-se: a Moda Caipira de raízes, com suas ‘palavras estropiadas’ e tão sertão, não sai de moda, não se exaure facilmente com o tempo, constituindo-se talvez, em seu conjunto, no maior fenômeno da mídia em discos, e com mais longevidade, na fortuna chamada Música Popular Brasileira. É raríssimo no Brasil um artista que, vivo ou ido, brasileiro ou estrangeiro, tenha lançado catorze CDs, no período de vinte e quatro meses, como é o caso do fenômeno Tião Carreiro e Pardinho (SANT’ANNA, 2000, p.94).

⁸² O autor complementa que “Em grande medida, sob o modelo de Barretos[SP], nas últimas cinco décadas do século XX, ‘rodeio’ passou a designar mais claramente o lugar das competições, exibições e rituais equinos e bovinos e se tornou espetáculo mercantil massivo, produzido por empresas, promotores e profissionais especializados, que visam consumidores das cidades com vida urbana mais densa.” (ALEM, 2004-2005, p. 99).

Além de Tião Carreiro, várias foram as duplas sertanejas de “raiz” que nesta época tiveram seus antigos LPs relançados em CDs *Dose Dupla* pela Warner Music Brasil ou em coletâneas de outras gravadoras.

Desta forma, no contexto da música sertaneja romântica massificada pós anos noventa, a predominância de elementos e matrizes “caipiras” em sua discografia fez com que Tião Carreiro definitivamente fosse reconhecido no mercado fonográfico como um artista do segmento sertanejo de “raiz”, mesmo que seus últimos discos incluíssem algumas inovações estilísticas. Seus LPs passaram, portanto, a ser identificados como reservas de matrizes caipiras, mesmo que já transformadas, para as novas gerações de violeiros e músicos que até os dias atuais redescobrem suas gravações.

Ao mesmo tempo, é interessante notar que duplas e cantores do segmento sertanejo romântico passaram a registrar em seus CDs pelo menos uma música do chamado repertório de “raiz”, muitas vezes com arranjos tidos como “modernos”. “Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público mais amplo”(ZAN, 2004, p.6). Como exemplo bem claro desta tendência, temos a série de CDs do cantor sertanejo romântico Daniel intitulados *Meu Reino Encantado*, *Meu Reino Encantado II* e *Meu Reino Encantado III*, lançados respectivamente em 2000, 2003 e 2005 também pela gravadora Warner, e que são coletâneas de clássicos do repertório de “raiz” registrados pelo cantor, incluindo a participação de intérpretes de duplas “tradicionais” como Irmãs Galvão, Tinoco e o próprio Pardinho. O segundo CD desta série é uma homenagem justamente a Tião Carreiro, contendo apenas composições suas ou músicas que foram interpretadas pelo violeiro.

Atualmente, existem algumas ações em direção à preservação e divulgação da história e obra de Tião Carreiro, como o recém inaugurado “Memorial Tião Carreiro”, localizado na cidade de São Paulo e coordenado pela filha do artista, Alex Marli.

A partir do conhecimento breve da trajetória musical e contexto histórico no qual o violeiro se insere, podemos agora detalhar seus dois LPs instrumentais os quais foram analisados musicalmente.

CAPÍTULO 4. Os dois LPs instrumentais de 1976 e 1979.

Como se sabe, ao longo de toda sua carreira, Tião Carreiro além de intérprete e compositor de grande repercussão, revelou ser dono de uma técnica apurada como instrumentista de viola. Sua habilidade e musicalidade demonstrada na grande desenvoltura dos solos e introduções de suas canções, levaram o violeiro a ocupar um lugar de grande destaque no meio musical e no mercado fonográfico⁸³. Como já dito, só em 1976 é que Tião viria a registrar um trabalho inteiramente instrumental em *É isso que o povo quer* (Chantecler-Continental) tendo o subtítulo “Tião Carreiro em solos de viola caipira”, e depois em 1979 com *Tião Carreiro em solo de viola caipira* (Continental), álbum que trazia na capa a chancela “O Criador e Rei do Pagode”:



Figura 4: LP *É isso que o povo quer* (1976, Chantecler-Continental)

⁸³ Segundo o jornalista Assis Ângelo, Tião dera à viola e à moda de viola “a mesma importância e status que Waldir Azevedo deu ao cavaquinho e ao choro”. Texto do encarte da coleção Som da Terra, lançada em 1994 pela Warner.

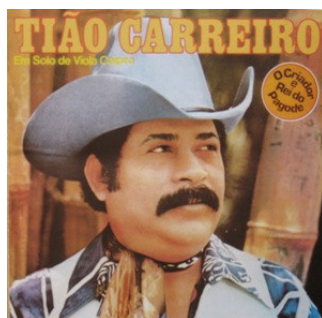


Figura 5: LP *Tião Carreiro em solo de viola caipira* (1979, Continental)

Abaixo, o repertório dos LPs instrumentais (exatamente como foi grafado nos LPs):

1976 – É isso que o povo quer (Chantecler-Continental)

01- SELEÇÃO DE PAGODES nº 01

Tudo Serve - Baiano no Côco - Nove e Nove - Pagode do Alá

02- FERREIRINHA NA VIOLA – Toada

(Francisco Nepomuceno de Oliveira)

03- O MENINO DA PORTEIRA – Cururu

(Teddy Vieira - Luizinho)

04- SELEÇÃO DE PAGODES nº 02

Faca que não Corta - Rei sem Corôa - Rancho dos Ipês - Pagode na Praça - Sete Flexas

05- VIOLA CHIC CHIC - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Zelão)

06- SELEÇÃO DE PAGODES nº 03

Em Tempo de Avanço – Fim da Picada - É Isto que o Povo Quer

07- VIOLA QUE VALE OURO - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Alberto Calçada)

08- SELEÇÃO DE PAGODES nº 04

Pagode em Brasília - Bandeira Branca - Tudo Certo - Linha de Frente - Tem e não Tem

09- CANOEIRO – Cururu

(Zé Carreiro)

10- RIO DE LÁGRIMAS – Balanço

(Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos)

11- CABELO LOIRO – Corrido

(Tião Carreiro - Zé Bonito)

12- SELEÇÃO DE PAGODES nº 05

Futura Família - Empreitada Perigosa - Riquezas do Brasil - Chora Viola

1979 – Tião Carreiro em solo de viola caipira (Chantecler-Continental)

01- MALANDRINHO

(José Bettio - Tião Carreiro)

02- CAVALO ZAINO

(Raul Torres)

03- SELEÇÃO DE PAGODES - vol.1

Viola Divina - A Grande Cilada - Cerne de Aroeira

04- VIOLA BARULHENTA

(Tião Carreiro - Milton José - Lourival dos Santos)

05- CASINHA BRANCA DA SERRA

(Itapuã)

06- MALANDRO DA BARRA FUNDA

(Raul Torres - Carreirinho)

07- CIDADE MORENA

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Alberto Calçada)

08- VOU TOMÁ UM PINGÃO

(Léo Canhoto)

09- SELEÇÃO DE PAGODES - vol.2

Piracicaba - Boi Amarelinho - Mineiro de Monte Belo - Azulão do Reino Encantado

10- FAZ UM ANO (Hace un año)

(F. Valdez Leal - Nhô Pai) e Beijinho Doce (Nhô Pai)

11- O MINEIRO NO PAGODE

(Tião Carreiro - Leonel Rocha - Lourival dos Santos)

12- SELEÇÃO DE POLCAS

Gercina - Mourão da Porteira - Boiadeiro Errante

Figura 6: Repertório dos dois LPs instrumentais de Tião Carreiro.

A explicação provável do período de espera para realizar um registro instrumental do artista deve-se, como já dito, ao predomínio do interesse, principalmente das gravadoras, na comercialização de música cantada por meio dos discos do segmento sertanejo desde seu surgimento no final dos anos vinte. No entanto, observamos que principalmente em meados da década de setenta ocorre um crescimento e abertura no mercado fonográfico para a música instrumental brasileira. Esse crescimento é verificado a partir do ressurgimento do choro com seus festivais televisivos, do surgimento de expoentes da música instrumental como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, da proliferação de selos independentes que principalmente a partir de 1980 passam a registrar música instrumental e da realização de importantes festivais de jazz nacionais, dentre outros (MULLER, 2005, p.47-70). Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica brasileira em geral encontrava-se em especial momento de crescimento, fato que, aliado a uma possível demanda mesmo que pequena no ramo sertanejo instrumental, pode ter proporcionado brechas para o registro em discos de músicas instrumentais de viola. Desta forma, Tião Carreiro seria uma boa opção para sua gravadora Chantecler-Continental, visto que possuía tanto uma carreira de sucesso consolidada⁸⁴, o que lhe dava suporte e certa mobilidade

⁸⁴ Waldenyr Caldas observa que em 1979, junto com Léo Canhoto e Robertinho e Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho eram as duplas “medalhões da música sertaneja”, tendo escritório e empresários próprios, ao contrário da

perante à gravadora e ao mercado, quanto toda a bagagem musical e técnica necessárias para realizar tal projeto instrumental de maneira competente, como acabou ocorrendo nos anos de 1976 e 1979. Segundo depoimentos de Luiz Faria e Mairiporã, a idéia de gravar um LP instrumental em 1976 era tanto uma vontade do violeiro como um pedido da gravadora e dos amigos e parceiros do segmento sertanejo, e que Tião mais uma vez tinha total autonomia dentro da gravadora para realizar um projeto desta natureza⁸⁵.

Assim como Zé do Rancho, Tião Carreiro gravou estes primeiros LPs de solos de viola com repertório de algumas composições originalmente instrumentais, mas também de versões instrumentais ou de canções já consagradas do cancioneiro sertanejo/caipira, ou de sucessos de suas carreiras como: “O Menino da Porteira” (Teddy Viera e Luizinho), “Canoeiro” (Zé Carreiro), “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Piraci), “Pagode em Brasília” (Teddy Viera e Luizinho), dentre outras. É possível afirmar, portanto, que este segmento inicial de música instrumental sertaneja, na vertente popular, tenha surgido ainda de maneira amalgamada com o modelo da canção. Ou seja, tal segmento surge interligado à forma da canção tanto nos primeiros indícios identificados nas introduções e solos de viola das canções das duplas, quanto nos seus primeiros registros em disco instrumental (já que o repertório destes envolvia versões instrumentais de canções sucesso e não apenas composições instrumentais).

Sobre o primeiro LP instrumental de Tião Carreiro, José Ramos Tinhorão escreveu na época o detalhado artigo “Surpresa é o som da viola de Tião Carreiro” para o *Jornal do Brasil*:

A chamada viola caipira (...) conta no Brasil com alguns cultores

maioria das outras duplas que eram obrigadas a freqüentar os pontos de encontro de empresários à procura de shows (geralmente com propostas exploradoras), como o “Ponto Chic” no Largo do Paissandu (CALDAS, 1979, p.41,42).

⁸⁵ Luiz Faria ainda comenta que ouve na época do primeiro disco instrumental, a idéia de fazer um LP de Tião Carreiro e Zé do Rancho: “Houve até um agito dele gravar com o Zé do Rancho, ia se chamar ‘Lobo não come lobo’, mas aí o Tião não quis, o Tião achou que não ficava bem” (Entrevista concedida em 15/10/2007, São Paulo).

em nível erudito. Entre esses especialistas Renato Andrade e o fabuloso Geraldo Ribeiro, autor de um disco único no gênero, intitulado *Bach na Viola Brasileira*. Paradoxalmente, porém, nenhum tocador popular se havia aventurado até hoje, a gravar um disco de solos de viola caipira. Essa falha acaba de ser corrigida por (...) Tião Carreiro (...). Bastaria realmente a exibição de Tião Carreiro nas cinco seleções de pagodes incluídas em seu disco (...) para se recomendar o LP *É Isto Que O Povo Quer* como uma das mais gratas novidades no campo dos lançamentos de música brasileira em disco, neste meado do ano. Neste sentido, recomendaríamos aos músicos e compositores interessados em peculiaridades musicais brasileiras (...) que não deixassem de conhecer algumas faixas do disco de Tião Carreiro, a fim de tomarem conhecimento de algumas das amplas possibilidades da viola caipira.(...) Por todos esses motivos, o disco com os solos de viola caipira de Tião Carreiro, pela qualidade do instrumentista e pelo caráter de informação de que se reveste, deve ser ouvido com sabor de descoberta, creditando ao artista de música sertaneja José Dias Nunes merecidíssimos aplausos por sua idéia e sua contribuição.(TINHORÃO, 1976)

Ao usar termos como “surpresa” e “falha” que acabava de ser corrigida, Tinhorão revela a demanda, ao menos por parte dos músicos, intelectuais e pesquisadores por discos desse tipo. Ao recomendá-lo ao público, ainda credita à obra um caráter informativo, de qualidade, de “descoberta” de “peculiaridades musicais brasileiras”, que poderíamos entender como uma reserva de conteúdo de matrizes, linguagens da viola e de seu universo.

Nos dois LPs instrumentais de Tião Carreiro, além de cururus, toadas, guarânias, polcas, corridos, sambas caipiras, balanços e outros gêneros que permearam toda a carreira do violeiro, também aparecem em significativa quantidade *pot-pourris* de pagodes (7 das 28 faixas totalizadas nos dois discos) com a denominação “seleção de pagodes”, nas quais mistura as melodias, solos e introduções de vários pagodes gravados anteriormente pelo violeiro. Nestas seleções, Tião Carreiro evidencia sua habilidade e destreza nos solos e acompanhamentos, imprimindo a técnica e musicalidade marcantes de seu estilo como instrumentista de viola. Além da viola solista do artista, a instrumentação dos discos traz violões: geralmente um fazendo as linhas de baixo em *pizzicato* e o(s)

outro(s) a cuidar da condução harmônica e rítmica. Traz um ou dois instrumentos de percussão leve: ovinho, caxixi, bongo, reco-reco de madeira, bloco sonoro (*block*), coquinhos, etc. No segundo LP, gravado já em oito canais e não limitado a quatro como no primeiro, aparece eventualmente baixo elétrico⁸⁶, uma dobra de viola⁸⁷, órgão e até uma guitarra elétrica com som limpo acompanhando o samba “Malandro da Barra Funda” (Raul Torres e Carreirinho). Estes instrumentos na mixagem estéreo dos LPs ficam bem distribuídos na panorâmica (direita-centro-esquerda) dos auto-falantes⁸⁸.

Ambos os LPs não trazem ficha técnica detalhada. No primeiro LP, ao contrário do segundo, aparecem as indicações dos gêneros das músicas como observamos na Figura 6. Sobre os músicos participantes nos LPs, pelo que apuramos, os nomes prováveis estariam presentes na lista abaixo⁸⁹:

⁸⁶ No primeiro LP, não ocorre a presença de baixo elétrico, disco no qual as linhas de baixo são feitas normalmente por um violão em pizzicato tocando provavelmente de dedeira, o qual fica mixado em um dos alto-falantes (esquerdo ou direito) em quase todas as faixas. Essa separação nos permite a audição nítida deste instrumento, o que, por sua vez, possibilita sua identificação mais precisa. No entanto, no segundo LP, o instrumento que faz as linhas de baixo fica normalmente no centro e não em um dos alto-falantes, o que dificulta afirmarmos definitivamente se é um baixo elétrico (como aparenta ser) ou um violão tocando em *pizzicato*, já que tanto os timbres de ambos se assemelham no contexto da gravação, quanto a tessitura das linhas tocadas na maioria das vezes pode ser feita por um violão, as vezes requerendo apenas sua afinação um ou dois semitons abaixo do normal (recurso que inclusive ocorre muitas vezes no primeiro LP).

⁸⁷ Em músicas como “Cerne de Aroeira”(contida na “Seleção de Pagodes Vol. 1”) e “Cidade Morena” além da viola principal, Tião grava mais uma viola dobrando a mesma melodia da viola principal, o que produz um resultado semelhante ao efeito eletrônico denominado *chorus*.

⁸⁸ Gravado em 1976 em apenas em quatro canais, o primeiro LP instrumental de Tião, para acompanhar a viola do artista a instrumentação é basicamente de dois ou três violões e uma percussão, as vezes ocorrendo de dois violões gravarem no mesmo canal para sobrar um canal para a percussão. Já no segundo LP, gravado em oito canais, em algumas músicas como “Cavalo Zaino”(Raul Torres) aparece baixo elétrico, duas percussões, quatro violões (dois violões acompanhando e outros dois fazendo melodias e costuras em terças) além do órgão, que alterna a melodia do tema com a viola do violeiro. No entanto, para a análise do estilo do violeiro, o primeiro LP não se torna limitado, já que a parte mais expressiva da carreira do artista foi gravada antes deste LP, portanto com igual ou menor recurso tecnológico que este LP dispunha. Além disso, as apresentações ao vivo eram realizadas normalmente apenas pela dupla, ou seja, apenas viola e violão. Desta forma, podemos considerar que os LPs são amostras suficientemente representativas para as análises pretendidas.

⁸⁹ Além destes músicos, outros que participaram de gravações em algum momento da carreira do artista e que nunca foram creditados nas fichas técnicas, já que estas aparecem só a partir de 1982, provavelmente seriam: Zé do Rancho (viola, violão, cavaquinho), Julião (viola), Santana (violão), Gésio (violão), Pirulito (baixo), Meirinho (acordeom), Mário Zan (acordeom), Alberto Calçada (acordeom, órgão), entre outros. Boa parte destas informações foi fornecida por Mairiporã e Luiz Faria nas entrevistas concedidas em 05/11/2007 e 15/10/2007 respectivamente, dados também

- Violão/ guitarra⁹⁰: Itapuã (Ozório Ferrarezi), Tupi (Santo Machado de Souza), Bambico (Domingos Miguel dos Santos) e Miranda (Antonio Miranda Neto).
- Percussão: Escurinho (João Batista Lemos).
- Baixo Elétrico: Miranda (Antonio Miranda Neto).
- Órgão: Alberto Calçada.

Em ambos os discos, o violeiro explora a viola caipira desde a maneira mais tradicional, quando utiliza simples melodias nas antigas escalas duetadas⁹¹, até em melodias rítmica e melodicamente mais complexas, muitas vezes de execução tecnicamente difícil. Dono de uma “pegada” pesada no instrumento como veremos adiante, utiliza-se, dentre outras técnicas, da alternância entre o polegar e o indicador da mão direita para solar melodias, arpejos, ornamentos, ligados, *pizzicatos*, *staccatos*, notas percussivas, expressivos vibratos, notas pedais, notas produzidas em cordas soltas, entre outros que abordaremos no Capítulo 6.

4.1. Afinações utilizadas por Tião Carreiro

Antes de entrarmos de fato na parte referente à identificação das matrizes e elementos musicais encontrados a partir das análises já realizadas, inicialmente são necessárias algumas considerações sobre as afinações utilizadas por Tião Carreiro nos LPs instrumentais para que posteriormente possamos utilizar os termos e definições que agora descreveremos. Tanto nas gravações analisadas como em toda obra do artista, Tião Carreiro

confirmados por Orlando Ribeiro, arranjador e músico (acordeom, órgão, etc) que também participou de alguns LPs de Tião Carreiro.

⁹⁰ A guitarra aparece apenas em uma das músicas do segundo LP, no samba “Malandro da Barra Funda” (Raul Torres e Carreirinho).

⁹¹ Mais adiante, definiremos as escalas duetadas.

utilizava-se da afinação conhecida por “Cebolão”, que como já mencionamos, trata-se da afinação mais utilizada no universo da música caipira e sertaneja. Esta afinação aparece nas gravações em algumas tonalidades diferentes. Na tonalidade de Ré maior, seguindo o sentido do par mais inferior ao mais superior, as notas das cordas na afinação Cebolão são sequencialmente:

AFINAÇÃO CEBOLÃO EM RÉ MAIOR		
Pares	Notas das cordas	Posição nas Oitavas*
1º par	1ª corda Re 2ª corda Re	D5 D5
2º par	3ª corda La 4ª corda La	A4 A4
3º par	5ª corda Fa# 6ª corda Fa# (oitava acima)	F# 4 F# 5
4º par:	7ª corda Re 8ª corda Re (oitava acima)	D4 D5
5º par	9ª corda La 10ª corda La (oitava acima)	A3 A4
* As letras correspondem às cifras representando as notas; os números correspondem às oitavas onde as notas se localizam.		

Figura 7: Afinação Cebolão em Ré Maior

Considerando que a viola, assim como o violão, é um instrumento transpositor de oitava (soa oitava abaixo do que se escreve), teríamos as notas das cordas do cebolão em Ré maior (do quinto ao primeiro par):

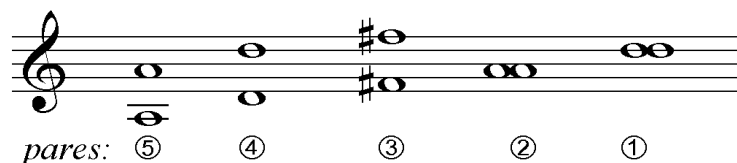


Figura 8: Afinação Cebolão em Ré Maior

Na afinação cebolão em Mi bemol maior, as cordas são afinadas meio tom acima em relação à afinação anterior (Cebolão em Ré Maior), mantendo-se a relação intervalar entre elas nesta transposição, da seguinte forma:

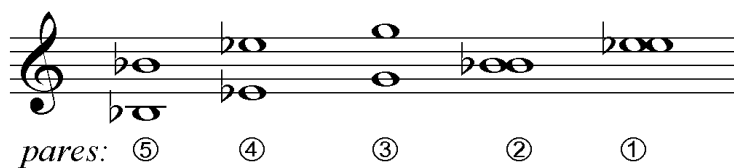


Figura 9: Afinação Cebolão em Mi bemol maior.

Da mesma forma, para afinação cebolão em Mi maior teríamos:

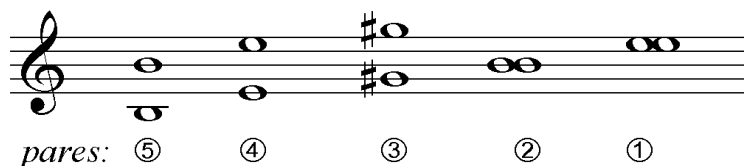


Figura 10: Cebolão em Mi maior.

Na maior parte das gravações analisadas observa-se que as afinações utilizadas não são precisamente cebolão em Ré maior, Mi bemol maior ou Mi maior, tomando por referência um diapasão calibrado em Lá = 440Hz. Ocorre o predomínio de afinações mais próximas do Cebolão em Mi bemol maior, mas que na verdade são intermediárias entre Mi bemol maior e Mi maior, tendendo mais para Mi bemol maior. Este fato nos leva a concluir que não havia por parte do violleiro e dos músicos acompanhantes a prática de afinar os instrumentos a partir de um referencial de afinação fixo e conhecido, como, por exemplo, um diapasão em Lá (440Hz). O que existia era um procedimento de afinação “de ouvido” entre os músicos com seus instrumentos, de forma que todos tocassem afinados entre si, e não necessariamente em relação ao padrão de um diapasão.

Afinações Utilizadas nos LPs instrumentais		
Afinações Aproximadas e seu número de ocorrências	LP <i>É isso que o povo quer</i> (1976) – 12 músicas	LP <i>Tião Carreiro em solo de viola caipira</i> (1979) - 12 músicas
Cebolão em Mi Bemol maior (ocorre em 12 músicas)	• <i>Ferreirinha na Viola*</i> • <i>Viola Chic Chic</i> • <i>Seleção de Pagodes nº03</i> • <i>Viola que vale Ouro</i> • <i>Seleção de Pagodes nº04</i> • <i>Rio de Lágrimas</i> • <i>Seleção de Pagodes nº05</i>	• <i>Malandrinho</i> • <i>Casinha Branca da Serra</i> • <i>Seleção de Pagodes vol.2</i> • <i>Faz um Ano (“Hace un Año”)*</i> • <i>O Mineiro no Pagode</i>

Cebolão em Mi maior (ocorre em 8 músicas)	• <i>Seleção de Pagodes nº1</i> • <i>O menino da Porteira*</i> • <i>Seleção de Pagodes nº02</i> • <i>Canoeiro*</i> • <i>Cabelo Loiro*</i>	• <i>Malandro da Barra Funda</i> • <i>Cidade Morena</i> • <i>Vou tomá um Pingão</i>
Cebolão em Ré maior (ocorre em 3 músicas)		• <i>Cavalo Zaino</i> • <i>Viola Barulhenta</i> • <i>Seleção de Polcas</i>
Cebolão intermediário entre Mi bemol e Mi (ocorre em 1 música)		• <i>Seleção de Pagodes vol.1</i>
* Músicas nas quais a afinação é precisa em relação ao diapasão (La=440Hz)		

Figura 11: Afinações Utilizadas nos LPs instrumentais.

Em algumas músicas como em “Ferreirinha na Viola” (Francisco Nepomuceno de Oliveira), Tião provavelmente utiliza-se do recurso do capotasto (também conhecido por capo, pestana ou braçadeira), espécie de pestana⁹² artificial em forma de alicate de metal revestido com borracha, colocada no braço da viola para modificar a tonalidade das cordas soltas, adequando o instrumento a uma tonalidade favorável ao canto sem que se perca o recurso facilitador e idiomático das cordas soltas. Nesta música, a afinação resultante é a de Fá maior. Esse uso do capotasto é provável, pois na prática seria pouco indicado esticar as cordas até esta tonalidade, já que provavelmente as cordas ficariam muito tensas, podendo arrebentar ou provocar o progressivo descolamento do cavalete no tampo do instrumento. No entanto, não podemos garantir que o violeiro não tenha utilizado esta afinação em Fá maior. O que podemos descartar é a hipótese dele não ter utilizado o capotasto nesta música e de, então, ter tocado com uma viola afinada, por exemplo, em Cebolão em Mi bemol, pois seria tecnicamente muito difícil de executar passagens como a do segundo para o terceiro compasso, mantendo-se a nota Fá soando (- - -) como se percebe na gravação:

⁹² Técnica de mão esquerda que consiste em pressionar todas ou parte das cordas com apenas um dedo, geralmente o dedo 1 (indicador), em um mesmo traste.

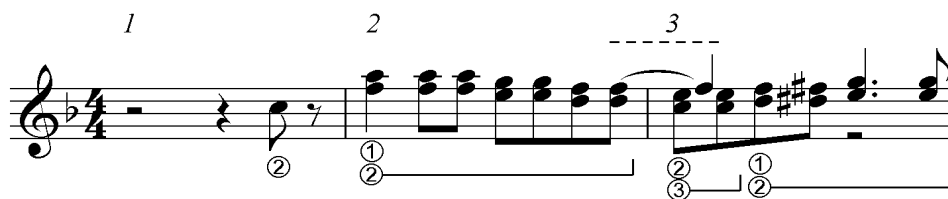


Figura 12: “Ferreirinha na Viola” (Francisco Nepomuceno de Oliveira).

Essa nota Fá só pode se manter soando nesta passagem se for produzida em uma corda solta; isso determina portanto que a corda solta seja um Fá pertencente à afinação Cebolão em Fá maior, obtido apenas com o recurso do capotasto ou com a viola afinada em Fá maior. Esse fato é confirmado pela necessidade do violeiro trocar dos pares ① e ② para os pares ② e ③ na passagem do segundo para o terceiro compasso. Essa troca é percebida pela audição da nota Dó oitavada no terceiro compasso produzida, portanto, necessariamente fora dos pares ① e ② que não possuem cordas oitavadas, e provavelmente no par ③ pela proximidade e lógica mecânica. Se não houvesse o capotasto, o violeiro poderia seguir naturalmente o movimento melódico descendente do compasso 2 até o 3 mantendo-se nos pares ① e ②.

CAPÍTULO 5. As matrizes caipiras e os gêneros utilizados por Tião Carreiro nos LPs instrumentais.

Neste capítulo vamos ilustrar e contextualizar as matrizes musicais identificadas nas análises musicais dos dois LPs instrumentais de Tião Carreiro, a partir do referencial das fontes biográficas e discográficas disponíveis e da pesquisa de campo com violeiros e pesquisadores. Desta forma, levantamos os elementos necessários para compreender como o artista as utilizou e como essas matrizes participam do seu estilo de tocar. Os critérios usados para identificar tais matrizes foram os padrões e batidas de viola ou violão (sinônimos de “levadas” ou “toques”⁹³) e características dos gêneros que reunimos a partir da pesquisa nos livros, estudos, periódicos e métodos de música caipira e de viola como Corrêa (2000) e Vilela Pinto (1999), Deghi (2001), Brás da Viola (1999), revista “Viola Caipira”, entre outros. Além disso, contribuíram para a nossa análise a audição de diversas gravações de duplas e violeiros⁹⁴ e as conversas com diversos violeiros e pesquisadores como Ivan Vilela, Paulo Freire, Vinícius Alves, Fernando Deghi, Rui Torneze, Levi Ramiro, Messias da Viola, Seu Oliveira, Luiz Faria, Ricardo Anastácio e Ricardo Vignini, dentre outros.

⁹³ Batida, levada ou toque normalmente equivalem à maneira específica e à técnica mecânica, rítmica e em alguns casos, melódica, como se tange as cordas.

⁹⁴ Foram ouvidas analiticamente desde as gravações mais antigas como as já mencionadas da série pioneira de Cornélio Pires e das duplas que destas surgiram, até as de duplas e violeiros e compositores como Raul Torres e Florêncio, João Pacífico, Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Cascatinha e Inhana, Jacó e Jacozinho, Zé Pagão e Faustino, Serrinha e Caboclinho, Palmeira e Luizinho, Vieira e Vieirinha, Zico e Zeca, Liu e Léu, Zilo e Zalo, Cacique e Pajé, João Mulato e Douradinho, Zé Mulato e Cassiano, Zé do Rancho, Bambico, Gedeão da Viola, Téo Azevedo, Pena Branca e Xavantinho, Renato Andrade, Tião do Carro e Odilon, dentre outros, além de toda discografia do próprio Tião Carreiro.

Assim como outros discos e LPs tanto no segmento sertanejo como na música popular brasileira em geral, muitos dos registros de Tião Carreiro (22 dos 55 LP lançados) vinham grafados com os respectivos gêneros de cada música nos rótulos (quando 78rpm) e nas contracapas ou encartes (quando LP). Provavelmente, essas foram práticas adotadas pela indústria fonográfica na tentativa de atrair o público consumidor de discos, na medida em que este pudesse se identificar com os gêneros difundidos no contexto de cada época.

Na verdade, estas indicações nem sempre são informações musicalmente precisas, já que, do ponto de vista técnico, ocorrem algumas vezes terminologias diferentes como “balanço” e “balanceado” correspondendo a uma mesma idéia e concepção rítmica, e até mesmo terminologias diferentes como “arrasta-pé” e “corrido” para uma mesma gravação lançada em épocas diferentes⁹⁵. No entanto, não desprezamos estes dados que nos serviram como um ponto de partida para as análises e identificação dos gêneros envolvidos bem como para compreender de que forma foram utilizados pelo artista e pela indústria fonográfica. Mesmo porque, segundo depoimentos de violeiros, pesquisadores, profissionais do segmento sertanejo como Mairiporã e Luiz Faria, eram os próprios artistas, músicos e compositores, quem normalmente dava a indicação dos gêneros a ser grafados nas capas e rótulos. Para ilustrar, as terminologias que aparecem nos LPs e CDs de toda a discografia da carreira do violeiro são:

Arrasta-pé	Embolado	Samba Canção
Baião	Guarânia	Samba Caipira
Balada	Lundu	Sambinha
Balanceado	Marcha-Rancho	Tango
Balanço	Milonga	Toada
Batuque	Moda Campeira	Toada Canção
Canção Rancheira	Moda de Viola	Toada de Cururu
Cateretê	Moda	Toada Ligeira
Chamamé	Pagode	Toada Milonga
Chaneza	Pagode Nordestino	Valsa
Corrido	Polca	Valsa de Roda

⁹⁵ Em 1964 no LP *Repertório de Ouro* a música Cabelo Loiro sai grafada como sendo “Arrasta-pé” e a mesma gravação é relançada em 1979 no LP *Golpe de Mestre* grafada como “Corrido”.

Corta Jaca	Polca Paraguaia	Valseado
Cururu	Querumana	Valsinha
Cururu-Estilizado	Rancheira	Vanerão
Cururu Piracicabano	Rasqueado	Xote
Cururu Nortista	Rojão	
Cururu Rojão	Samba	

Figura 13: Gêneros grafados na discografia de Tião Carreiro.

Observando a música sertaneja e o comportamento da viola na execução dos ritmos e gêneros, percebemos certos padrões mais comumente encontrados do que outros. O predomínio de certos padrões e formas de execução em relação a outras variações, provavelmente tenha relação com os registros em disco e a reprodução destas formas através de seus meios de divulgação. Assim, na medida em que padrões rítmicos, como por exemplo a batida mais comum do cururu na viola, foram sendo gravados em discos e reproduzidos nas rádios, aos poucos foram se transformando em referências para que outros violeiros tomassem estas batidas como modelo para acompanhamento de cururus. Sobre esses padrões Roberto Corrêa acrescenta:

Os gêneros musicais encontrados na música caipira, como o Cateretê, Cururu, Batuque, Toada, entre outros, são em geral, oriundos de danças populares e caracterizam-se por determinado padrão rítmico. (...) Apesar de haver certa padronização na execução dos gêneros, algumas duplas desenvolveram a própria maneira de fazer a batida do ritmo. Alguns violeiros chegaram mesmo a criar novos ritmos, o que, em alguns casos, acabou por originar um novo gênero, como é o caso do Pagode-de-Viola (CORRÊA, 2000, p.169).

Portanto, ao mesmo tempo em que ocorrem os padrões e os modelos fixados pelas gravações, existem certas maneiras próprias e estilos particulares de cada violeiro executar as batidas dos ritmos, características importantes para a identificação de sua personalidade musical.

Sobre a identificação dos gêneros e matrizes musicais caipiras, outra dificuldade que encontramos é que temos diversas vezes que trabalhar com informações e dados particularizados, frutos das experiências pessoais dos violeiros, músicos e

pesquisadores consultados para nosso trabalho. Muitas vezes os dados são imprecisos e por vezes contraditórios no que se refere à caracterização dos ritmos: uma mesma batida na viola pode receber diferentes denominações dependendo do violeiro consultado e da localização geográfica da pesquisa⁹⁶. Uma mesma denominação também pode ser atribuída a batidas distintas. E não poderia ser diferente quando buscamos identificar ritmos, gêneros e matrizes musicais, principalmente no âmbito da diversidade da cultura caipira e brasileira, já que o assunto emerge em meio a um emaranhado de elementos, linguagens, vertentes e variações. Além disso, os dados e estudos sobre o assunto são escassos, principalmente no que se refere a abordagens e análises musicais.

Desta forma, entendemos que os conceitos dos gêneros e ritmos que serão apresentados neste trabalho não são definições rígidas e definitivas, mas sim indicações, orientações e estudos provisórios no intuito de identificar e caracterizar os gêneros e matrizes musicais utilizadas por Tião Carreiro nos seus dois LPs instrumentais. Quando necessário, ilustraremos outras variações de batidas além das encontradas nesses dois discos. Além disso, é importante observar que Tião Carreiro realizou predominantemente solos de viola e não tanto acompanhamentos nos LPs instrumentais a serem analisados. Assim, boa parte da caracterização dos ritmos e gêneros passará também pela identificação dos padrões dos instrumentos acompanhantes, principalmente os violões. Isso, no entanto, não prejudica nossos objetivos, já que a maior parte das batidas e padrões do violão que observaremos a seguir eram também executados, se não da mesma forma, de maneira muito semelhante na viola. Além disso, o acompanhamento dos violões, por exemplo, ocorre tanto nestes LPs como em quase todas as outras gravações da discografia do artista, sendo

⁹⁶ Em conversas com violeiros e em comparação com livros como Corrêa (2000), identificamos nomes diferentes para uma mesma batida na viola, ex: balanceado equivalendo a batidão e a pagode.

sua análise também importante portanto como amostra para caracterização dos gêneros e matrizes musicais que permearam a trajetória do violeiro⁹⁷.

Como complemento à caracterização e identificação destas matrizes e gêneros, no livro “A arte de pontear a viola” de autoria do violeiro e pesquisador Roberto Correa, existe uma extensa lista de gravações fonográficas de duplas sertanejas classificadas pelos gêneros e ritmos segundo análise do autor. (CORRÊA, 1999, p.169-217). Essas listas e classificações também nos serviram de referência, mesmo que nessas catalogações do autor não conste nenhuma informação sobre os gêneros além de suas células rítmicas e a indicação de seus respectivos exemplos fonográficos. Além disso, algumas das informações e análises sobre os gêneros contidas neste capítulo, no que diz respeito a detalhes de execução, técnicas, batidas e toques de viola, foram identificados com auxílio da observação de imagens e vídeos de apresentações e programas televisivos dos quais o artista participou tocando ao vivo⁹⁸.

Como Tião Carreiro era destro, adotaremos neste trabalho a convenção de que a mão direita, tanto para a viola como para o violão, é aquela que tange as cordas e a esquerda aquela que pressiona as cordas contra o braço da viola. Além disso, além da notação ocidental da partitura, faremos uso, quando necessário, do sistema da tablatura musical para ilustrarmos de maneira mais precisa as posições e digitações no braço da viola utilizadas pelo violeiro, seguindo a convenção internacional de que o primeiro par de cordas se localiza na primeira linha (de cima para baixo) da tablatura, o segundo par a segunda linha, e assim sucessivamente. Da mesma forma, a orientação das batidas da mão

⁹⁷ Vale lembrar que a situação onde a viola sola e ao menos um violão acompanha (ao contrário de ambos acompanhando o canto) é uma circunstância também representativa para a análise e caracterização do estilo do violeiro e dos gêneros praticados. Isso porque esta situação ocorria tanto em diversas outras gravações, nos momentos de introdução ou solo da viola, quanto em apresentações ao vivo, quando geralmente apenas a própria dupla se acompanhava com esses dois instrumentos. Arriscaria dizer que, se precisássemos escolher uma instrumentação reduzida que pudesse caracterizar e reproduzir a maioria dos gêneros da música caipira e sertaneja, a mais adequada seria o “casal” viola e o violão.

⁹⁸ Foram consultados vídeos do artista tocando ao vivo em apresentações e em programas de televisão. A relação encontra-se indicada no final do trabalho no item “Referências Audiovisuais”.

direita, representadas por setas, e a indicação dos dedos seguirão o padrão: ↑ = batida descendente; ↓ = batida ascendente; batida descendente (↑) sobre uma nota percussiva (x) = batida abafando as cordas produzindo ruído percussivo (que chamaremos de matada e que detalharemos mais adiante); *p* = polegar; *i* = indicador; *m* = médio, *a* = anular, etc.⁹⁹

Para uma melhor identificação e organização dos instrumentos utilizados nas gravações, nas grades de partitura, quando aparecem mais de um violão por exemplo, numeramos os violões sequencialmente (1, 2, 3...) e indicamos com as letras convencionais *L(left)*, *R(right)* e *C(center)* tal como foram distribuídos pela mixagem estéreo, ou seja, como podem ser melhor percebidos na audição, se à esquerda, direita ou ao centro dos auto-falantes.

5.1. Toada

No primeiro LP instrumental de Tião Carreiro, temos como amostra de toada a primeira parte da música “Ferreirinha na Viola” (Francisco Nepomuceno de Oliveira) e que vem indicada como “toada” apesar de na segunda parte se transformar em um arrasta-pé. É a única música deste LP em que, após a primeira exibição instrumental da viola, Tião Carreiro entra cantando, momento em que sua viola substitui o dueto da voz de Pardinho, tocando a melodia da voz uma décima acima (terça mais uma oitava). Nesta gravação, o acompanhamento é feito apenas por dois violões responsáveis pela condução harmônica e rítmica, fazendo a viola apenas o solo da melodia. Abaixo, transcrevemos o principal padrão rítmico assumido pelos violões encontrado nos compassos 5, 6 e 7:

⁹⁹ É válido lembrar essas convenções e orientações, já que alguns métodos musicais, inclusive de viola caipira, às vezes utilizam o sistema da tablatura invertido em relação ao padrão internacional, o que pode gerar certa confusão na leitura musical.

Figura 14: “Ferreirinha na Viola” (Francisco Nepomuceno de Oliveira)

O violão 2 toca principalmente arpejos dos acordes em colcheias alternado os padrões melódicos e de dedilhado acima, marcando os baixos dos acordes no primeiro e terceiro tempo de cada compasso (destacado na partitura). O violão 1 aparece tanto arpejando os acordes em colcheias, quanto assumindo a função de destacar pequenas linhas de baixo, como nos compassos 6 e 7 destacados acima. Ele às vezes também ornamenta, como no compasso 5, em que executa uma frase melódica descendente na região grave, semelhante às feitas pelos violões de sete cordas nos choros e sambas, procedimento conhecido como “baixaria”. Também são mais próximas do choro e do samba essas inversões de acorde como o F/A e outros acordes menores que aparecem no decorrer da música.

Ainda podemos encontrar outro exemplo de um trecho de toada na primeira parte do pagode “Em tempo de avanço” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos) incluído na faixa Seleção de Pagodes nº3 do primeiro LP. Após uma introdução *ad libitum*, a viola e o acompanhamento feito por três violões iniciam um trecho em ritmo de toada cujos padrões são exibidos abaixo:

The musical score is for three violões (1, 2, and 3) in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked as 56 bpm. The score shows complex harmonic and rhythmic patterns for each instrument, with specific chords like Bb, F7, and F indicated.

Figura 15: “Em tempo de avanço” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)

O violão 1 faz uma condução harmônica e rítmica utilizando-se livremente de alguns padrões de batidas¹⁰⁰ como os exibidos acima, além de realizar certa marcação constante nos baixos (destacada na partitura) que se assemelham ao violão 1 do exemplo anterior. O violão 2 toca os arpejos dos acordes com padrão rítmico constante, trabalhando na região média do instrumento. O violão 3 também toca os acordes mas principalmente faz a condução de baixos (destacada na partitura) além de ornamentar com frases no grave, como nos compassos 13 e 15, equivalente às “baixarias” do violão 1 do exemplo anterior.

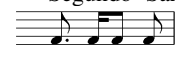
Em ambos os exemplos de toada, observamos que o andamento é de lento para médio e que a primeira possui compasso quaternário e a segunda binário, sendo estas algumas características importantes do gênero toada. No segundo LP instrumental de Tião Carreiro não encontramos este gênero, a não ser por canções como “Piracicaba” (Newton A. Mello), “Mourão da Porteira” (Raul Torres e João Pacífico) e “Boiadeiro Errante”(Teddy Vieira) que originalmente são toadas, mas que cujas melodias Tião Carreiro emprega no contexto de outros gêneros como pagode e polca, aplicações que comentaremos mais adiante no item 6.3.2 “Aspectos Rítmicos”.

¹⁰⁰ Encontramos células rítmicas semelhantes a essas do violão 1 como variações de toada em Corrêa (2000, p.177-180).

Muito difundida na música caipira e sertaneja, a toada apresenta temáticas semelhantes às das modas de viola, com o predomínio do uso de narrativas, e que, segundo apuramos, sofreu influências do meio urbano e da indústria fonográfica em formação nas décadas de vinte e trinta. De acordo com Alvarenga (1982, p.319)¹⁰¹, a toada é designação para um gênero amplo e diversificado, não sendo possível musicalmente reconhecer uma forma mais definida, de características particularizadas. Isso porque, a partir de sua existência em diversas regiões brasileiras, provavelmente a toada veio absorvendo influências musicais e particularidades de cada lugar onde foi sendo praticada. Assim, possui certa pluralidade musical por abranger certa gama de vertentes. Segundo Ikeda (2004, p.52) é complexo discutir a brasilidade de qualquer gênero brasileiro, já que “mesmo as tradicionais toadas caipiras são canções que na sua rítmica derivam quase sempre diretamente dos tangos ibéricos (ou das habaneras¹⁰², adaptação cubana do tango ibérico)”. Ao mesmo tempo, existe uma conotação mais genérica do termo “toada” empregado como sinônimo de “moda”, “música”, “melodia”, “letra”, e não como um gênero específico, definido apenas por toada. Talvez essa pluralidade da toada e sua conotação genérica seja o motivo do aparecimento de gêneros e termos derivados grafados em discos, inclusive de Tião Carreiro, como “toada canção”, “toada de cururu”, “toada ligeira” etc. Essas variantes provavelmente aparecem na medida em que tais particularidades e influências de outros gêneros foram sendo reconhecidas pelos músicos, artistas e profissionais das gravadoras, a ponto de ser necessário diferenciá-las do que eles consideravam uma toada “tradicional”.

¹⁰¹ “A toada se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da Moda [de viola] caipira. Talvez, abrangendo várias regiões, a toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata” (ALVARENGA, 1982, p. 319).

¹⁰² Segundo Sandroni(2001,p.30) a célula rítmica conhecida internacionalmente como “ritmo da habaneira” seria:



. No entanto, o autor aponta que esta mesma “fórmula de acompanhamento era associada ao tango até o início do século XX, e conhecida também como ‘ritmo de tango’”.

Sobre as influências urbanas, elas já são notadas nas primeiras gravações de toadas que localizamos como as várias versões de “Luar do Sertão”¹⁰³ (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco), “Tristezas de Jeca” (Angelino de Oliveira) gravada por Patrício Teixeira (Odeon, 1926), “Jangada do Norte” (João Pacífico e Raul Torres), gravada por Raul Torres (Victor, 1937), entre outras. Nelas, observa-se que a instrumentação é semelhante à das gravações de serestas e a dos regionais de choro, aparecendo violão, violão de sete cordas, cavaquinho, percussão, flauta, clarinete, etc. Ao mesmo tempo observa-se que os arranjos, as conduções rítmicas, as linhas de baixo, lembram muito ora os maxixes ora as canções de seresta, de forma que é difícil precisar quais seriam os elementos constitutivos do gênero toada. Essas influências devem-se provavelmente ao fato de que, no início das gravações fonográficas, havia tanto a escassez de intérpretes caipiras, como de músicos acompanhantes do segmento. Esse fato determinou a utilização dos músicos que atuavam nas rádios e gravadoras da época, e que eram, em geral, músicos urbanos e praticantes de choro, seresta e samba.¹⁰⁴ Isso talvez comece a explicar a presença dos elementos como “baixarias” e harmonias com acordes invertidos nas análises das toadas que vimos há pouco.

Além disso, a toada foi um gênero gravado muitas vezes por artistas não necessariamente ligados ao segmento sertanejo. Como consequência, é um dos gêneros sertanejos que mais conviveu com instrumentações diferentes, podendo ser encontradas desde gravações em que apenas existe a viola e o violão no acompanhamento, como em “Pé

¹⁰³ Ouvimos cinco versões de “Luar do Sertão”: duas grafadas como “seresta” e interpretadas por Eduardo das Neves entre 1912 e 1914 (Odeon); outra gravada por Paraguassú em 1936 (Columbia) também grafada como “seresta”; outra gravada por Antenógenes Silva e Morais Neto em 1942 (Odeon) grafada como “canção”; e outra gravada por Francisco Alves com arranjo orquestral em 1943 (Odeon) também grafada como “seresta”. Gravações disponíveis no acervo digital do Instituto Moreira Salles, www.ims.com.br. (consultado em 2006).

¹⁰⁴ De acordo com Ferrete, nos anos vinte e trinta na capital paulista, os músicos e instrumentistas, incluindo os praticantes do choro acabavam por virar acompanhantes de intérpretes: “Havia, ademais, inúmeros grupos de chorões atuando num tipo de criação melodicamente mais próximo de cançonetas italianas ou das cantigas portuguesas, diferenciando-se, assim, do choro de raízes negras carioca. Era a música cantada, porém, que predominava, reservando-se para os bons instrumentistas a secundária função de acompanhamento”. (FERRETE, 1985, p.44-45).

de Ipê” de Tonico e Tinoco¹⁰⁵, até outras em que ocorrem arranjos para orquestra como em “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) gravada por Francisco Alves em 1943 (Odeon). Na mesma direção aponta o pesquisador Ikeda (2004, p.154) quando afirma que a música sertaneja nas primeiras décadas do século XX não era apenas restrita a praticantes do interior, mas também era de interesse de artistas urbanos. Lembra de artistas como o pianista Marcelo Tupinambá, o cantor Paraguassu e o compositor Angelino de Oliveira que, apesar de ter vivido em Botucatu (SP), revelava predomínio de “repertório típico da música popular urbana” e “canções de sabor de seresteiro (modinhas)”.

Uma passagem importante sobre a toada no segmento sertanejo ocorreu no final da década de 30, quando compositor João Pacífico provavelmente inaugurou um novo gênero de toada, a “toada histórica”. Ao registrar “Chico Mulato”, de sua autoria, gravada em dueto com Raul Torres, a toada “tradicional” ganhava um diferencial: a letra cantada era precedida por uma narrativa em versos introdutórios, declamados pelo intérprete com ou sem acompanhamento musical. Em 1944, foi gravada por Raul Torres e Serrinha a toada histórica “Cabocla Teresa” (Raul Torres e João Pacífico), um dos maiores sucessos de João Pacífico, e que motivou diversas composições no estilo por várias décadas, algumas de autoria ou gravadas pelo próprio Tião Carreiro.

Do ponto de vista musical, em geral a toada é apresentada em andamentos que variam do lento ao médio, em fórmulas de compasso binário ou quaternário. Como se sabe, o universo harmônico dos gêneros caipiras é um tanto simples e rudimentar, com o predomínio de harmonias tonais em tonalidades maiores utilizando-se na maior parcela das canções de pouco mais dos três acordes básicos do campo harmônico (I, IV, V7) e com raras modulações (que ocorrem geralmente nas modas de viola). Diante deste contexto, a toada é um gênero mais sofisticado harmonicamente, ampliando as harmonias para

¹⁰⁵ Gravada em 1958 no primeiro LP da dupla, *Tonico e Tinoco* (Continental).

tonalidades menores, e utilizando de cadências que exploram mais as possibilidades do campo harmônico (ocorrendo às vezes o emprego de acordes invertidos e até diminutos) e eventualmente até modulações. Como vimos, essas práticas são mais próximas ao repertório das canções de serestas, choros e valsas urbanas das quais a toada provavelmente sofreu influências¹⁰⁶.

5.2. Cururu

Segundo a maior parte dos pesquisadores, tais como Andrade (1998), Araújo (1952), Cascudo (1999), Martins (2004), Vilela Pinto (2002) e Ikeda (2004), o cururu é gênero originário de uma dança de origem ameríndia, e que provavelmente foi utilizada da mesma forma que o cateretê pelos jesuítas no auxílio da catequese dos indígenas. Desta forma, surgiu como gênero religioso e foi gradativamente se tornando profano¹⁰⁷. Segundo alguns pesquisadores, o cururu era uma etapa de uma série de festas como a de São Benedito, Santo Antônio, São João etc. Segundo Araújo (1952, p. 23,24), o nome vem da “deturpação do vocábulo *cruz*, que o gentio pronunciava *curuce*, *curu*.” Outros pesquisadores observam que cururu significa sapo na língua tupi. É encontrado de diferentes formas em estados como São Paulo, principalmente na região denominada Vale do Médio Tietê (Piracicaba, Capivari, Tietê, Bofete, Botucatu, Tatuí, Porto Feliz, Sorocaba, Itu etc.), Goiás e Mato Grosso. Inicialmente era uma dança de roda, com sapateados e palmas, cantado a duas vozes, acompanhada de viola e eventualmente reco-reco, pandeiro ou tambu (espécie de tambor)¹⁰⁸. Segundo Alleoni (2006), atualmente no Vale do Médio

¹⁰⁶ Para mais exemplos de toadas, ouvir os registros fonográficos de: “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco) gravada por Eduardo das Neves (Odeon, entre 1912 e 1914); “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira) gravada por Paraguassú (Columbia, 1936); “Cabocla Tereza” (Raul Torres e João Pacífico) gravada por Raul Torres e Florêncio. (RCA Victor, 1944); “Pé de Ipê” (Tonico e Tinoco) gravada por Tonico e Tinoco (Continental, 1958); entre outros.

¹⁰⁷ “Tempos atrás, havia o Cururu religioso, quando os cantadores deviam versar sobre conteúdos da Bíblia” (IKEDA, 2004, p. 190). Vide também nota de rodapé nº 19 e informação de Martins (2004) na página 18.

¹⁰⁸ Em Allenoni (2006, p.19-33) relatos de antigos cantadores de cururu da região do Vale do Médio Tietê, como o do avô de Nhô Serra (Sebastião da Silva Bueno), nas palavras de seu bisneto Oscar Francisco Bueno, diziam que naquela época

Tietê encontra-se em forma de canto de desafio entre duas duplas de cururueiros que se alternam entoando versos improvisados seguindo uma rima pré-determinada pelo primeiro cantor, chamada de “carreira”: do divino (terminando em “ino”), do sagrado (terminando “ado”), de São João (terminando em “ão”), etc. No Mato Grosso, o cururu aparece ainda como dança de roda e com características devoção, tocado com instrumentos como adufe (espécie de pandeiro praticamente em desuso), cracaxá (espécie de reco-reco de madeira) e a viola de cocho, instrumento rudimentar típico desta região também utilizado na dança do Siriri, que é escavado em um tronco de madeira, o que lhe confere a forma semelhante a um cocho de alimentar animais, contendo cinco cordas simples atualmente feitas de linha de pesca e não mais de tripa de animais¹⁰⁹.

Assim como outros gêneros e ritmos caipiras, o cururu foi utilizado em gravações fonográficas pelas duplas, sofrendo alterações em sua forma de tocar, instrumentação utilizada, duração e temática dos versos etc. Segundo Vilela Pinto (1999, p.44), “de todos os ritmos da música caipira, o cururu é o que tem a batida mais primitiva, mais simples, mais ancestral.” Encontramos duas amostras de cururu no primeiro LP instrumental e que são corretamente indicadas na capa como tal. A primeira é o sucesso “O Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luizinho), no qual o solo da viola de Tião é acompanhado por dois violões, uma viola e uma percussão semelhante a um pequeno ganzá:

(provavelmente final do séc. XIX) cantava-se o cururu de outra forma, “cantava a batida antiga de viola com tambu junto, em uma levada bem mais simples. E era cantada muito a cana verde naquela época. Toda festa que ocorria reuniam-se, não vamos falar dois, três cantadores, todo mundo entrava e cantava. É por isto que se falava roda de cururu(...) O ritmo e verso eram colocados pelo pedestre, que servia para várias coisas, desde a continuidade da parte religiosa até a profana. Naquela época não existia cantador melhor ou pior, todo mundo era igual.” Destas palavras, concluímos que a competição presente no desafio das duplas de cantadores de cururu desta região é coisa mais recente, já que antigamente o cururu era mais coletivo, cantado em roda tanto na função religiosa como profana, onde o pedestre (pessoa de fora) sugeria o mote para os versos.

¹⁰⁹ Para mais informações sobre a viola de cocho e o cururu do Mato Grosso, consultar o minucioso trabalho de Anjos Filho (2002).

Figura 16: “O Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luizinho)

O violão 1 toca o tempo todo linhas de baixo, utilizando muitas vezes o *pizzicato* (técnica obtida com o abafar das cordas pela mão direita junto ao cavalete). Esse recurso de timbre e interpretação o diferencia do outro violão e o aproxima da sonoridade de um contrabaixo. Já o violão 2 é responsável pela condução harmônica e rítmica, utilizando-se de um padrão rítmico de acompanhamento fixo que representa uma batida bem comum do cururu e que normalmente também é utilizada na viola¹¹⁰. A viola 2 é utilizada como um complemento no acompanhamento harmônico e rítmico, em que toca pequenos arpejos dos acordes também utilizando-se de uma célula rítmica de uma batida muito comum do cururu¹¹¹. A percussão faz uma condução rítmica bem simples e sem variações, tocando sempre todas as semicolcheias dos compassos.

O gênero cururu também aparece de maneira semelhante na música “Canoeiro” (Zé Carreiro), um dos grandes clássicos do gênero que já recebeu inúmeras regravações, de onde retiramos o trecho representativo a partir do compasso 38:

¹¹⁰ Pode-se encontrar esse padrão além de outras variações do cururu em Corrêa (2000, p.174-176) e Vilela Pinto (1999, p.43, 44).

¹¹¹ Idem.

38

♩ = 89

viola

violão 1(L)

violão 2(R)

percussão

2/4

E7 pizz A E7 A E7

E7 A E7 A E7

Figura 17: “Canoeiro”(Zé Carreiro).

Aqui o violão 1 também faz apenas linhas de baixo em *pizzicato* com o predomínio da rítmica acima (que, como observamos na viola 1 do exemplo anterior, é uma célula bem comum do cururu) . O violão 2 realiza a condução harmônica com a mesma rítmica do violão 2 do exemplo anterior. No compasso 39, aparece uma mudança rítmica na sua batida que representa uma convenção muito comum nos finais das estrofes dos cururus, uma espécie de clichê rítmico para marcar a finalização de determinado trecho da música. Neste exemplo, além da percussão exatamente igual à música anterior, temos a presença da viola de Tião Carreiro que, além de realizar o solo da melodia, faz pequenos trechos de acompanhamento harmônico demonstrando algumas possibilidades de variações e ornamentos para toques e batidas do cururu. No compasso 39, o toque da viola possui a mesma célula rítmica do cururu tocada pelo violão 2.

A batida do cururu aparece ainda em outras músicas e trechos nos quais o gênero não é propriamente o cururu, revelando uma utilização desta matriz ao lado de outros gêneros. Isso ocorre no acompanhamento do violão 2 durante toda a música “Malandrinho” (Tião Carreiro e José Bettio), composição que é uma espécie de batuque como veremos mais adiante, e na viola de Tião Carreiro em trechos de alguns pagodes como no compasso 19 da Seleção de Pagode nº1:



Figura 18: “Malandrinho”(Tião Carreiro e José Bettio)

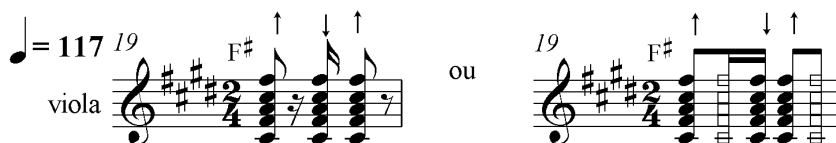


Figura 19: “Seleção de Pagodes nº 1”

Nestas variações do cururu, as pausas são geralmente obtidas pelo abafar das cordas com a mão direita fechada, encostando as costas dos dedos sobre elas. Às vezes, esta abafada produz algum ruído devido à batida das cordas contra os trastes do braço da viola, ocasião onde ao invés da pausa, representamos a abafada percussiva (▢) como na Figura 19.

É importante notar que todos os cururus analisados são de compasso binário (característica obrigatória do gênero) e de andamento médio.

5.3. Pagode, Catira e Recortado.

Pagode, pagode de viola ou pagode caipira, são denominações de um gênero novo que, como foi dito, tornou-se uma das características mais marcantes de Tião Carreiro, que passou a ser considerado o “Rei e Criador do Pagode”, atribuições que apareciam inclusive nas capas de diversos LPs. Pela importância deste novo ritmo na carreira do artista, antes de mostrarmos as variações encontradas nas análises dos LPs instrumentais, traremos informações detalhadas acerca das prováveis origens deste gênero, o que envolve a pesquisa das matrizes que possam ter contribuído para a sua formação.

O pagode caracteriza-se principalmente pela combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola com outra no violão. Abaixo, uma das variações da batida da viola no pagode mais utilizadas por Tião Carreiro (considerando afinação cebolão

em ré maior) e o respectivo acompanhamento rítmico do violão, também denominado de “cipó-preto” por alguns violeiros¹¹²:

The image shows a musical score for Viola and Violão. The top staff is for Viola, with a tempo marking of 96 a 120. It features a 'rasqueado' pattern with notes 'a', 'm', and 'i' indicated above. The bottom staff is for Violão, showing a 'cipó-preto' accompaniment with chords A7 and D. The score includes a table of fret positions for the Viola and Violão.

Viola	afinação	Cebolão	em Ré maior
T	D	0	0
A	A	0	0
B	F#	0	0
	D	0	0
	A	0	0

Figura 20: Batida da viola e do violão no pagode.

Existe um debate acerca da autoria e da própria origem deste gênero que até a década de sessenta não era identificado e reconhecido como tal no segmento sertanejo. Quanto à sua autoria, por exemplo, há alguns relatos recorrentes de que seria mesmo Tião Carreiro o criador deste gênero em 1960 na Rádio Cultura de Maringá (PR). “Primeiro gravei uns acordes de violão e depois os mesmos acordes de trás para frente na viola”, tentou explicar o violeiro. Ele teria então mostrado o novo ritmo aos compositores Lourival dos Santos e Teddy Vieira, que o batizaram de “pagode”, já que o caráter rítmico lembrava a ocasião das festas, bailes e cantorias caipiras do interior, também chamados de pagodes, fandangos, cateretês etc. (NEPOMUCENO, 1999, p.341; SANTANA, 2000, p. 99). Segundo Andrade (1998, p.378), além de “função, baileco, bailarico” e “festa constituída de danças e outros divertimentos como cantos ao desafio palavra”, o termo pagode também designa uma espécie de templo pagão entre alguns povos asiáticos.

¹¹² Essas células rítmicas aparecem da mesma forma identificadas como batidas do pagode em Corrêa (2000, p.213-217), Vilela Pinto (1999, p.53) e Deghi (2001, p.67-80).

Sobre as características do gênero, ao analisarmos as gravações de toda a carreira do violeiro, observamos que as temáticas das letras relacionam-se a assuntos variados, desde o cotidiano cultural do caipira e sua proximidade com a natureza até críticas políticas e sociais das questões ligadas ao processo de urbanização e da “modernidade”, muitas vezes com a presença do humor. Em Sant’Anna (2000) encontra-se um detalhado estudo literário sobre a música caipira e sertaneja, as quais o autor denomina genericamente de Moda Caipira de raízes, já que enfoca mais os gêneros “caipiras”. Neste estudo, o autor inclui análises poéticas de várias músicas gravadas pelas duplas, envolvendo os principais gêneros caipiras e sertanejos tais como modas de viola, cateretês, recortados, cururus, toadas, guarânias, além de pagodes. O autor revela elementos importantes presentes tanto nas antigas modas de viola como em alguns pagodes, tais como: a herança no “Romanceiro Tradicional Ibérico”, a estética da oralidade e o cunho narrativo, a presença de traços românticos, a construção através de fábulas, de paradoxos, a utilização de personagens ladinos como o “verdadeiro herói”, “o cantador-campeão”, dentre outros¹¹³.

Sob o recorte musical, o pagode revela-se como um gênero rico em detalhes. Sua origem e as matrizes, caipiras ou não, que possam ter vindo a colaborar para a sua formação, são temas bastante debatidos no meio dos violeiros e pesquisadores da viola caipira¹¹⁴. O primeiro registro que localizamos de um pagode com as características muito

¹¹³ Romildo Santana menciona: “Confabulando com motivos literários antigos que incursionam pelo mundo medieval, a Moda Caipira de raízes remoja metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz, a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mau, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições ou vaticínios, todas muito freqüentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no Romanceiro Tradicional.”(SANT’ANNA, 2000, P.34, 35).

¹¹⁴ Uma outra tentativa de explicar a origem encontra-se nas palavras do violeiro do norte de Minas, Téo Azevedo: “O Tião chegou com aquele batidão de viola, misturando o ritmo do coco com o do calango de roda, um tipo de calango que tem lá na nossa região. Aí fundiu os dois estilos. Botou o violão fazendo a batida do coco, e a viola, a do calango de roda. Isso é que virou o pagode, um dos ritmos mais tradicionais da cultura sertaneja-raiz, do sul do Brasil” (Nepomuceno, Rosa. 1999:341). Téo Azevedo aponta as matrizes musicais como os ritmos das batidas do coco no violão e do calango de roda na viola, as quais seriam formadoras do ritmo do Pagode. Para Ivan Vilela, o Pagode seria: “Uma mistura de outros ritmos caipiras como o Cururu e a Catira em um balanço realmente delicioso e de difícil execução” (VILELA PINTO, 2002).

próximas às mostradas na figura 20 foi a gravação do sucesso “Pagode em Brasília”. Esta música curiosamente não é de autoria de Tião Carreiro, ao menos pelo que consta em seu registro, que leva os nomes dos seus parceiros Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Ela foi gravada por Tião Carreiro e Pardinho no disco de 78 rpm lançado pela Chantecler em agosto de 1960 e, no ano seguinte, foi relançada no primeiro LP da dupla *Rei do Gado*, pela mesma gravadora. Além das vozes da dupla, esse registro conta apenas com a viola de Tião Carreiro e o violão de Pardinho, instrumentação bem ao modo tradicional das primeiras duplas caipiras do mercado fonográfico e que foi muito utilizada não só nos pagodes como nos outros gêneros mais “caipiras” registrados pelo violeiro¹¹⁵. Após fazermos uma pesquisa nos registros dos discos de 78rpm entre 1902 a 1964 catalogados no livro “Discografia Brasileira 78rpm (1902-1964)”¹¹⁶, percebemos que esta gravação foi de fato o primeiro registro fonográfico a incluir a indicação de gênero “pagode”, e identificamos ainda que, nos anos seguintes a 1960, outras duplas registraram canções com esta indicação de gênero, provavelmente movidas pela expectativa de sucesso devido à boa repercussão atingida por essa música.

Nesta gravação já se observa claramente a viola tocando o conteúdo rítmico exatamente como o da figura 20, no entanto com um conteúdo melódico semelhante:

¹¹⁵ Nessas gravações em discos de 78rpm de gêneros como modas de viola, cururus, cateretês, e depois pagodes era muito comum as duplas gravarem juntas no estúdio dividindo apenas um microfone e utilizando apenas a viola e o violão. Nestas condições técnicas, a economia na instrumentação acabava por facilitar a nitidez na audição do registro.

¹¹⁶ “Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964)” de Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo, 5 volumes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. Disponível para consulta no site da Fundação Joaquim Nabuco <http://www.fundaj.gov.br> (consultado em 2007).

Viola
afinação
Cebolão
em Ré
maior

rasqueado *a m i*

Tablature details:
 T: D 0 0 0 0 | 0 X 0 X 0 | 0 X 0 X 0 |
 A: A 0 0 0 0 | 0 X 0 X 0 | 0 X 0 X 0 |
 F#: F# 0 0 0 0 | 0 X 1 0 X 0 | 0 X 0 X 0 |
 D: D 0 0 0 0 | 0 X 2 0 X 0 | 0 X 0 X 0 |
 A: A 0 0 0 0 | 4 5 X 2 0 X 0 | 4 5 X 0 X 0 |

Figura 21: Batida da viola de Tião Carreiro em “Pagode em Brasília”(1960).

Na realidade, essa batida da viola e seu conteúdo melódico representam o que geralmente ocorre nos poucos compassos que separam os versos cantados dos pagodes, além de aparecer geralmente antes e/ou depois dos solos e introduções do violeiro. No primeiro compasso temos um rasqueado anacruse que é uma técnica de mão direita de tocar as cordas no sentido descendente, às vezes produzindo um ruído característico, um som “rasgado” normalmente conseguido com a sucessão veloz dos dedos anular, médio e indicador. A rítmica deste rasqueado apresentada na partitura acima é uma aproximação do que ocorre na prática¹¹⁷. Este rasqueado por vezes antecede a entrada da viola na batida do pagode. Após o rasqueado anacruse, o segundo e terceiro compassos seguem alternando batidas ascendentes e descendentes sem repetição do sentido, seguindo a rítmica colcheia/semicolcheia/semicolcheia x/ colcheia/semicolcheia x/semicolcheia, onde o “x” representa uma espécie de batida percussiva e descendente específica. Nesta batida, após os dedos da mão direita baterem contra as cordas num movimento veloz, abafa-se o som das

¹¹⁷ “Rasqueado”, “Rasqueio” ou “Arpejo Rasgado”(termo utilizado por Corrêa(2000)), aqui denominam uma técnica de mão direita (a que tange as cordas), que consiste geralmente no movimento de passar das unhas dos dedos sucessivamente, de maneira rápida, começando do dedo mínimo até o indicador, descendentemente do quinto ao primeiro par, que produz um efeito repicado, com ruído desejado. Aparentemente, possui certa semelhança com o “rasgueado” (utilizado por Deghi(2001)) encontrado no violão *flamenco*, mas no caso da viola caipira ocorre de maneira um pouco mais simplificada no que diz respeito à mecânica do movimento.

cordas utilizando, no caso de Tião Carreiro¹¹⁸, a lateral do polegar da mão direita, o que gera um ruído percussivo característico, batida que chamaremos assim como Corrêa (2000, p.87) de “matada”. Para melhor ilustrar essa técnica da matada, recorreremos ao desenho presente no livro do autor:

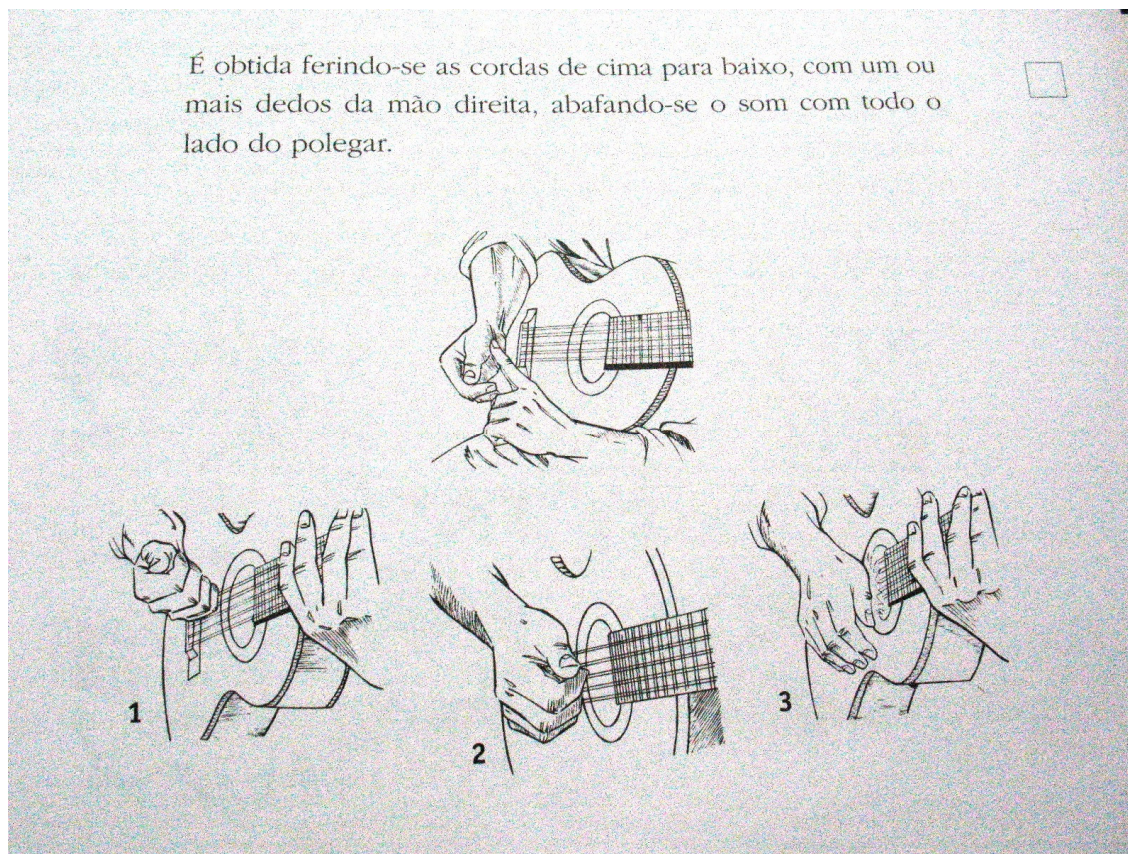


Figura 22: Ilustração da técnica da matada usada no pagode, extraída de Corrêa (2000, p.87).

Analisando um vídeo doméstico da apresentação de Tião Carreiro e Pardinho em Ituiutaba - MG em 1990, observamos importantes aspectos da batida do pagode não revelados anteriormente através da audição dos discos. Em “Pagode em Brasília”, por exemplo, ao tocar a batidas ascendentes e descendentes do pagode como na figura 20,

¹¹⁸ Como mencionamos, detalhes como a batida da viola no pagode de Tião Carreiro foram obtidos também através da observação de imagens e vídeos do violeiro tocando ao vivo.

muitas vezes, o violeiro usa apenas o polegar da mão direita, no qual sempre usa a chamada dedeira. A dedeira é uma espécie de palheta presa ao polegar substituindo o uso da unha, e que é bastante difundida entre os violeiros mais tradicionais por ser um recurso provavelmente herdado da impossibilidade do violeiro conciliar as unhas grandes com o trabalho rural¹¹⁹. Outras vezes, Tião realiza combinações entre o uso do polegar e dos outros dedos, principalmente o indicador.

Normalmente nos momentos onde ocorre o canto, a viola permanece com a mesma rítmica e movimento melódico do segundo e terceiro compassos, utilizando respectivamente o segundo quando ocorre o acorde dominante (V^7) e o terceiro quando ocorre o acorde tônica (I). Harmonicamente, os pagodes são bastante simples, sempre em tonalidades maiores, aparecendo além da tônica e dominante, o subdominante (IV) e o dominante da dominante (II^7 ou apenas II). Nestes acordes, a batida da mão direita mantém-se a mesma (colcheia/semicolcheia/semicolcheia x/ colcheia/semicolcheia x/semicolcheia), em geral suprimindo o movimento melódico ornamentado pelas ligaduras, tocando apenas as notas do acorde. É importante registrar que, em alguns pagodes, ocorre o uso do I^7 ou V^7 por alguns compassos aliado ao modo mixolídio, tanto na melodia da voz como nos solos e introduções do violeiro¹²⁰. Os andamentos vão do médio ao rápido, sendo que em toda a discografia do violeiro, variaram entre $\text{♩} = 96$ e 120. Neste primeiro registro de “Pagode em Brasília”, o violão também aparece como na figura 20 (variação 4 mostrada abaixo), acentuando os contratempos, mas também se utilizando das variações 1 e 2 dentre as quatro opções mais encontradas nos pagodes da discografia do violeiro¹²¹:

¹¹⁹ A dedeira é uma espécie de palheta (plectro) acoplada a um anel que é introduzido no polegar da mão direita (a que tange as cordas), simulando uma unha comprida só que formando um ângulo de noventa graus com o dedo, o que determina uma postura diferente do polegar na hora de tocar.

¹²⁰ No Capítulo 6 detalharemos o uso melódico e harmônico do modo mixolídio.

¹²¹ Assim como no cururu mostrado na Figura 19 (p.80), as pausas mostradas na Figura 23 às vezes podem produzir leve ruído ou som percussivo grave, devido ao bater das cordas ou da mão nos trastes e braço do violão. Assim, poderiam ser representadas pela abafada percussiva(⦿), mas adotamos a pausa pois é difícil notar tal diferença na audição das gravações.



Figura 23: Variações das batidas do violão no pagode.

A origem desta batida do violão no pagode, o cipó-preto, não é muito clara entre os violeiros e pesquisadores. Não por coincidência, entre todas as fontes bibliográficas consultadas, apenas em Torneze (2004) e Braz da Viola (1999 e 2004) foram encontradas referências a esta denominação, porém sem menção à sua origem. Identificamos algumas dessas batidas em alguns registros de catiras e cateretês da série pioneira de Cornélio Pires¹²². Entretanto, as informações são insuficientes para fazermos afirmações mais precisas.

Ao falarmos do cipó-preto, tocamos em uma das características mais importantes do gênero pagode, principalmente nas interpretações de Tião Carreiro: a presença quase obrigatória do violão realizando uma de suas variações rítmicas mostradas e acentuando os contratempos. Em geral, o violão toca o ritmo de maneira ininterrupta assumindo uma função de base na condução rítmica sobre a qual a viola irá “caminhar” e dialogar, ora fazendo melodias nas introduções e solos das canções, ora complementando de maneira rítmica, harmônica e melódica por meio da batida do pagode. A junção do violão com a viola, cada qual com sua batida, como mostramos, talvez seja uma das características mais importantes para diferenciar o gênero pagode de outros gêneros

¹²² “Cateretê na Roça” (Arlindo Santana/ Columbia, sem data) gravada pelo violeiro Arlindo Santana e Francisco Pedro, é uma registro apenas do sapateado e palmeado da dança do cateretê ou catira acompanhado pela viola. Ao final da música, a viola passa a tocar uma variação muito próxima a do cipó-preto. Essa mesma batida ocorre em pelo menos dois outros registros semelhantes de Arlindo Santana. Isso pode nos trazer uma primeira hipótese de que o cipó-preto possa ter alguma ligação com os gêneros da catira ou cateretê. O cipó-preto também aparece no violão de Raul Torres em “Minha Rosa Branca” (José Amâncio), gravada por ele e pelo violeiro Florêncio em 1941. Neste registro, a batida do cipó-preto fica bem mais próxima da feita no pagode, já que aparece no violão e acompanhando durante toda a música. No entanto, não traz mais elementos que pudéssemos associar a prováveis matrizes.

semelhantes como as batidas da viola no recortado e na catira, como veremos adiante. Desta forma, uma das principais inovações e contribuições do gênero pagode foi a criação bem sucedida da polirritmia entre os dois instrumentos de cordas característicos das duplas sertanejas, a viola e o violão, como podemos observar na partitura rítmica abaixo. Esta contraposição das duas células rítmicas complementares funciona musicalmente na medida em que o violão, com seu timbre mais aveludado e grave, toca fora das cabeças dos tempos fortes do compasso e acentua os contratempos. Assim, ele cria um pano de fundo que realça a viola, de timbre mais brilhante e que ora preenche e acentua os espaços deixados pelo violão (primeira, segunda e quarta semicólcheia do primeiro tempo e primeira e segunda semicólcheia do segundo tempo), ora dobra as suas acentuações (terceira semicólcheia do segundo tempo):



Figura 24: Rítmica viola e violão no pagode

Podemos observar que os acentos rítmicos da viola mostrados na figura acima correspondem às batidas no sentido descendente da mão direita, movimento que em comparação ao ascendente naturalmente confere mais força e destaque à batida. Além disso, o segundo e terceiro acentos correspondem ao som percussivo da matada, que destaca e se diferencia das outras batidas normais. Assim, se isolarmos apenas a posição rítmica representada pelos acentos, obtemos a seguinte resultante rítmica:



Figura 25: Acentos rítmicos da viola na batida do pagode

Segundo Sandroni (2001, p. 26-37), esta célula rítmica chamada pelos cubanos de *tresillo* (por possuir três articulações) é um padrão recorrente não só nos gêneros da música cubana mas também nos de vários outros países da América nos quais houve a

importação de escravos, sendo encontrada hoje em gêneros brasileiros de tradição oral, como nas palmas do samba-de-roda baiano, no coco nordestino e no partido-alto carioca, além de aparecer também na música escrita desde 1856 na introdução do lundu “Beijos de frade” (Henrique de Mesquita) e passando por peças populares impressas como as de Ernesto Nazareth. Assim como Sandroni afirmou em seu extenso estudo sobre as transformações do samba carioca entre 1917 a 1933, não é nosso objetivo tentar propor uma origem precisa de uma fórmula rítmica particular, tarefa que mesmo que fosse possível, fugiria aos limites deste trabalho. Mas não se pode descartar uma possível influência de matrizes afro-brasileiras, no que diz respeito à presença do *tresillo* na célula do pagode, principalmente na “contrametricidade¹²³” presente no acento da quarta semicolcheia do primeiro tempo. Sobre os ritmos caipiras o pesquisador e violeiro Ivan Vilela comentou:

Sob um recorte musical, podemos perceber a ausência de síncopas¹²⁴ nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao samba, ao batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da cultura africana. (VILELA PINTO, 2004, p.182).

Desta forma, apesar do ritmo do pagode poder ser subdividido por dois, sendo possível separar o primeiro do segundo tempo do compasso, observamos que a acentuação da última semicolcheia do primeiro tempo dá um caráter mais contramétrico ou sincopado a esse ritmo em relação aos outros originários das matrizes caipiras, como, por exemplo, o cururu ou a catira. Isso pode nos trazer a hipótese de que, em certa medida, o pagode não apenas possui relação com as matrizes caipiras, como veremos a seguir, mas também tem

¹²³ Baseado nos termos cunhados pelo etnomusicólogo A.M. Jones Kolinski na resenha do livro *Studies in African Music*, de A.M. Jones (1960), Sandroni adota os termos “cometricidade” e “contrametricidade” no lugar de “não sincopado” e “sincopado”, para assim exprimir a medida que um ritmo pode se aproximar ou se afastar de uma métrica subjacente, de um fundo métrico referencial. (SANDRONI, 2001, p. 19-37).

¹²⁴ Sobre a síncopa, o violeiro esclarece: “Musicalmente, entende-se por síncopa um som que é articulado sobre um tempo fraco ou parte fraca de um tempo e prolongado sobre o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte, dando assim a sensação de deslocamento do tempo forte.” (VILELA PINTO, 2004, p.182, nota de rodapé).

relação com outras matrizes musicais brasileiras mais “sincopadas”, as quais podem ter ligação com matrizes africanas. Nesta direção encontramos a informação de Ikeda (2004):

(...) o ritmo básico do pagode caipira é o mesmo do antigo gênero denominado lundu, relacionado como dança de negros desde o século XIX pelo menos, e cujo padrão rítmico se encontra também no catira (IKEDA, 2004, p.165).

Além dessa indicação de Ikeda, através de informações de violeiros e outros pesquisadores chegamos à hipótese de que gêneros caipiras como o recortado e a catira (também conhecida como cateretê¹²⁵ em algumas regiões) teriam influenciado na formação do pagode.

A catira ou o catira é um gênero caipira de origem indígena que envolve dança, canto e toque de viola e é encontrado nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Realizada por duas filas de dançadores e por uma dupla de cantadores, a catira alterna momentos de dança e de moda de viola. No momento da dança, os violeiros não cantam, apenas tocam a batida da catira na viola para acompanhar os sapateados e palmas dos dançadores. Enquanto estes descansam, os violeiros cantam modas de viola, gênero onde entoam versos narrativos a duas vozes duetadas em intervalos de terças e sextas, numa espécie de “cantoria recitativa” (IKEDA, 2004, P.190). Durante os versos, ou os violeiros não tocam, ou um deles dobra a melodia das vozes usando as antigas escalas duetadas¹²⁶. Entre os versos cantados, a viola faz um ritmo repicado, assim como a batida que utiliza para acompanhar a dança, composto, entretanto, de apenas dois a quatro compassos que preparam o próximo verso. Este trecho é chamado por alguns violeiros de repique¹²⁷,

¹²⁵ Mais adiante mostraremos um conjunto de batidas que ficaram conhecidas como cateretê nas gravações das duplas mas que, no entanto, são um tanto distantes do acompanhamento da viola na dança da catira.

¹²⁶ Mais adiante detalharemos as escalas duetadas.

¹²⁷ No livro autobiográfico "Tonico e Tinoco - Da beira da tua ao teatro municipal", os violeiros utilizam a denominação "repique da viola e batida da catira" entre os versos da moda de viola "Fandango Mineiro" (Zé Carreiro e Carreirinho) para sinalizar os momentos na música em que os catireiros dançam batendo os pés acompanhados do "repique" da viola.

repicado, recorte ou recortado de moda de viola. A catira segue alternando momentos de dança e de moda de viola; no final pode ocorrer o momento mais complexo chamado de recortado. Nele ocorre a junção da dança com o canto acompanhado da batida repicada das violas. Com o advento do disco, tanto a moda de viola quanto o recortado passaram a ser gêneros também executados separadamente da catira como um todo. Alguns violeiros diferenciam a batida do recortado na viola em variações como o recortado mineiro e o paulista, aparecendo tais diferenças também nos registros de gênero das gravações fonográficas desde os discos de 78rpm. Uma das duplas que mais ficou conhecida como praticantes da catira, recortado, cateretê e de suas variações foi a dos paulistas Vieira e Vieirinha.

No LP *Modas de Viola Classe A* (1974), Tião Carreiro gravou algumas modas de viola onde alguns versos aparecem intercalados com sapateados e palmeados acompanhados da batida repicada da viola que se prolonga por algum tempo, simulando o que ocorre nas catiras e recortados “tradicionais” como na música “Gato de três cores”. O mesmo aparece na regravação de “Pagode” (Tião Carreiro e Carreirinho) com ritmo de recortado, registrado em 1970 para a trilha do filme “Sertão em Festa”. Nestes registros, podemos observar uma das prováveis concepções de Tião para a batida da catira ou do recortado, a qual se assemelha muito ao pagode, e que aqui chamaremos de batida do recortado:

The musical notation for the batida da viola de Tião Carreiro no recortado is presented in a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic markings and fingerings. Above the staff, there are markings for 'rasqueado' (indicated by a horizontal line with upward arrows), 'am' (indicated by a horizontal line with upward arrows), 'il' (indicated by a horizontal line with downward arrows), and 'p' (indicated by a horizontal line with downward arrows). Below the staff, there are four staves labeled T, A, B, and A, each with a string name (D, A, F#, D) and a fret number (0, 2, 4). The notation includes various symbols like 'X' to indicate specific playing techniques and fingerings.

Figura 26: Batida da viola de Tião Carreiro no recortado.

localiza-se no contra-tempo (3ª semicolcheia) e no pagode passa para a quarta semicolcheia:

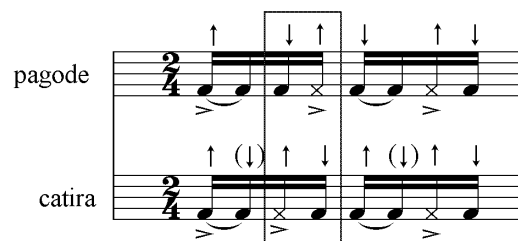


Figura 28: Diferenças na rítmica da viola na batida do pagode e da catira.

Essa diferença de acentuação rítmica entre o pagode e a catira é o que permite enxergarmos nele a célula *tresillo*. A segunda principal diferença relaciona-se com a mecânica de execução da mão direita, que no caso do pagode é sempre uma sucessão de batidas descendentes e ascendentes, sem ocorrer a repetição consecutiva de duas batidas descendentes como ocorre na catira. No entanto, se observarmos na catira a seqüência dos movimentos descendentes e ascendentes da mão direita incluindo os momentos onde a mão sobe sem tocar as cordas (↓), percebemos que estes movimentos obedecem a uma seqüência natural de subir e descer a mão em cada semicolcheia, mantendo a orientação consecutiva ascendente-descendente, como observamos na figura. Esse movimento consecutivo de subir e descer a mão sobre a pulsação das semicolcheias torna a execução da batida da catira mais natural e fácil em relação ao pagode, já que, neste, as subidas e descidas ocorrem respeitando a seqüência e a célula rítmica mostradas na figura.

Assim sendo, registros como “Pagode” (1959), “A Viola e o Violeiro” (1962) e “Adeus São Paulo” (1962), em que aparece a batida tradicional da catira da figura 27 sobre a batida do violão no pagode como na figura 20, são provavelmente pagodes iniciais ainda em fase de formação. Essa constatação talvez comece a responder a uma dúvida polêmica entre violeiros e pesquisadores acerca de qual foi o primeiro registro fonográfico de um pagode, “Pagode” (lançado junho de 1959 com a indicação “recortado”) ou “Pagode em Brasília” (lançado em agosto de 1960 com a indicação “pagode”). Apesar da música “Pagode” levar o nome do gênero em questão, de ter características importantes como a

presença do violão acentuando os contratempos e de ter sido lançada um ano antes, ela ainda não traz a diferença rítmica importante que está presente na batida da viola de “Pagode em Brasília”. Assim, não seria apropriado caracterizá-la definitivamente como um pagode, ao passo que “Pagode em Brasília” já traz todas as características rítmicas necessárias, no violão e na viola, para qualificá-la como um pagode tal qual este gênero se fixou e passou a ser reconhecido. Segundo nos relatou a filha do violeiro, Alex Marli Dias, Tião Carreiro classificava a música “Pagode” não como um pagode e sim como um recortado tal como veio registrada no rótulo do disco. Além disso, observando esta gravação de Tião Carreiro e Carreirinho reparamos que sua letra é uma coletânea de versos que às vezes não têm conexão entre si, sendo provavelmente um aglomerado de versos de tradição oral originários de recortados e catiras “tradicionais”, sem autoria específica, portanto, de domínio público. Podemos exemplificar isso com um dos versos de “Pagode” mostrado abaixo, que também foi encontrado de forma muito parecida em um recortado da dupla de catireiros Vieira e Vieirinha¹²⁸, gravado em 1976 no LP *Dançando Catira Com os Guaranis do Oeste* (Continental):

<i>“Eu com a minha muié fizemo combinação</i>	<i>“Eu mais a minha muié fizemo combinação</i>
<i>Eu vou no pagode ela não vai não</i>	<i>Eu vou no catira ela não vai não</i>
<i>No sábado passado fui ela ficou</i>	<i>Nesse eu fui e ela ficou</i>
<i>Sábado que vem ela fica eu vou”</i>	<i>Domingo que vem ela fica eu vou”</i>
“Pagode” (Tião Carreiro e Carreirinho)	“Quatro Coisas” (Vieira e Vieirinha)

Não por acaso, tanto “Pagode” quanto “A viola e o violeiro” e “Adeus São Paulo” foram gravações de Tião Carreiro ao lado de Carreirinho. Ao que tudo indica, nestes registros, Tião Carreiro na verdade tocava o violão e Carreirinho, a viola. Esse fato pode ser

¹²⁸ Violeiros e compositores nascidos em uma família de catireiros de Itajobi-SP, Vieira (Rubens Vieira, 1926-2001) e Vieirinha (Rubião Vieira, 1928-1990) também tinham uma pequena fábrica de instrumentos e atuavam em diversos programas de rádio. Primos das duplas caipiras dos irmãos Zico e Zeca e Zilo e Zalo, gravaram mais de quarenta discos somando LPs e 78rpm, sendo uma das duplas responsáveis pela divulgação e manutenção da catira no segmento sertanejo. (NEPOMUCENO, 1999, p.35,144,145,168)

reforçado pelas fotos da dupla tocando ao vivo em shows da viagem a Brasília em 1958, publicadas na matéria “Brasília aplaudiu Tião Carreiro e Carreirinho” da “Revista Sertaneja” nº 8, de novembro de 1958. Como “Pagode” foi gravado meses depois, muito provavelmente era essa a formação que a dupla utilizava nas gravações. Assim, no registro de “Pagode”, Carreirinho tocava a sua maneira uma batida muito próxima à do pagode, mas que, como vimos, ainda era igual à batida tradicional da catira, o que nos leva a concluir que esse registro, assim como os outros gravados por Carreirinho, eram na verdade pagodes em fase de formação. Registros estes nos quais ainda se podia visualizar claramente suas matrizes de origem, como a catira ou o recortado. Desta forma, batidas como essa de Carreirinho acabaram se tornando variações da batida do pagode. Ao mesmo tempo, isso revela a importância destes primeiros registros e de Carreirinho para a formação do gênero que, após essas gravações, foi ganhando corpo até atingir as variações subsequentes. A própria batida tradicional de catira utilizada por Carreirinho tornou-se uma variação bastante utilizada nos pagodes por Tião Carreiro e por outros violeiros.

Da mesma forma, em músicas como “Nove Nove” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira) gravada por Tião Carreiro e Pardinho em 1961, o primeiro pagode depois de “Pagode em Brasília”, o violeiro toca uma batida diferente da do pagode que acabou se tornando uma variação utilizada em vários outros pagodes gravados pelo artista tais como “Tem e não tem”, “Chora Viola”, entre outros¹²⁹. Essa batida é mais semelhante a uma das variações do cururu¹³⁰ só que com um rasqueado no meio (e às vezes também

¹²⁹ É interessante notar que esta variação ocorre predominantemente nos pagodes onde a harmonia e melodia utiliza os modos mixolídios.

¹³⁰ Em Corrêa (2000, p.175) encontramos esta célula com o rasqueado como exemplo de uma variação da batida do cururu.

aplicado na última colcheia do compasso), batida também chamada por alguns violeiros de corta-jaca¹³¹ ou lundu, e que poderia ser sintetizada na figura abaixo:



Figura 29: Variação da batida do pagode usada em “Nove Nove”, “Tem e não tem”, “Chora Viola”.

Através da análise dos LPs instrumentais, pudemos observar algumas outras variações do pagode além do padrão apresentado na figura 20. No primeiro LP ocorre o predomínio deste gênero que aparece em cinco das doze faixas, intituladas "Seleções de Pagode" n° 1, 2, 3, 4 e 5, e no segundo LP ele aparece em três das doze faixas, intituladas "Seleção de Pagodes" vol.1 e vol.2, e "O Mineiro no Pagode". Nessas músicas, os solos de viola do artista são acompanhados geralmente por dois ou três violões. Um violão faz as linhas de baixo normalmente utilizando o *pizzicato*, com execução melódica livre e improvisada, geralmente sobre as tríades dos acordes da harmonia. Um ou dois violões fazem a batida do “cipó-preto” utilizando-se das variações já mostradas acima na figura 23, sendo responsáveis pela condução harmônica e rítmica e eventualmente alguma ornamentação melódica. Além destes, aparece um ou dois instrumentos de percussão. No primeiro LP é usado apenas uma espécie de bongô; no segundo LP, aparecem, além deste, reco-reco de madeira e um ovinho ou caxixi. Abaixo, as variações rítmicas mais utilizadas pelo violão - que faz as linhas de baixo - e pela percussão:

¹³¹ Apesar desta denominação, não se pode estabelecer uma relação entre essa célula rítmica e a dança denominada “corta-jaca” que, segundo Cascudo (1999, p.164), era praticada no Rio de Janeiro e Bahia e que “denominou depois uma espécie de tanguinho [“Mariza Lira”], composto em 1987 por Chiquinha Gonzaga(1847-1935). (...) Esse ‘Corta-jaca’ de Francisca Gonzaga foi dançado em todo Brasil, por mais de uma dezena de anos.(...) Rossini Tavares de Lima informa: (...) ‘Dançada por tropeiros e campeiros do sul de São Paulo’. Em 1919-1922, no Rio de Janeiro, era popular, dançado como samba de salão(...).”

violão

percussão

The image shows a musical score for two instruments: violão (guitar) and percussão (percussion). The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The guitar part is marked 'pizz' (pizzicato) and consists of a series of eighth and quarter notes, mostly on the lower strings. The percussion part consists of a simple rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score is divided into four measures by double bar lines.

Figura 30: Variações das linhas de baixo.

Na transição entre “Tudo Serve” (Tião Carreiro/ Moacyr dos Santos) e “Baiano no Coco” (Moacyr dos Santos/ Vaqueirinho) contida na Seleção de Pagodes nº 01, Tião utiliza praticamente a mesma batida tradicional de catira usada por Carreirinho mostrada na figura 27, mas sem arrastes:

Figura 31: Elementos da batida tradicional de catira e do recortado na “Seleção de Pagodes nº 1”.

No compasso 18, Tião finaliza de modo igual à batida do recortado da figura 26, mostrando mais uma vez a relação entre tais gêneros e matrizes (nesta música o violeiro utiliza da afinação cebolão em Mi maior). Ainda neste exemplo, é interessante notar que, no último compasso - em que ocorre a modulação para fá sustenido -, o violeiro curiosamente utiliza uma batida muito comum de cururu, como já mostrado na figura 19, revelando sua boa desenvoltura no domínio, troca e aplicação dos gêneros. Essa qualidade do violeiro aparece também na passagem de “Faca que não corta” para “Rei sem coroa” na Seleção de Pagodes nº 02, que se inicia com uma batida tradicional de catira igual ao exemplo anterior e emenda na batida do pagode, arrematando no compasso 17, como no recortado:

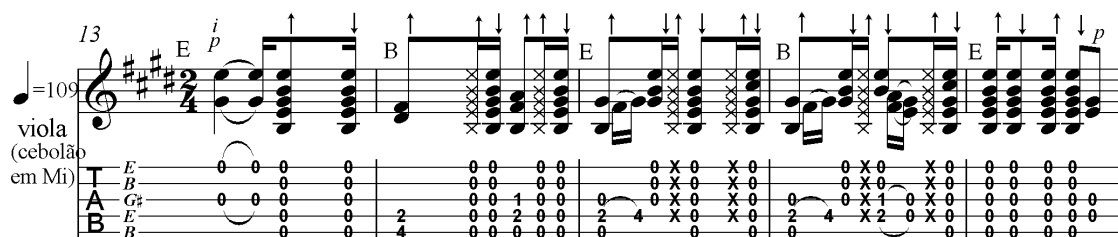


Figura 32: Variações de batidas na passagem do pagode “Faca que não corta” para o “Rei sem coroa”.

Apesar de ser difícil negar a importância e a relação entre Tião Carreiro e a criação do pagode, não podemos desconsiderar a participação ou contribuição, ao menos para a fixação deste gênero, tanto dos seus parceiros nas duplas que formou (Carreirinho e Pardinho), quanto dos letristas como Lourival dos Santos e Teddy Viera. Também não podemos esquecer a importância dos músicos envolvidos na carreira do artista, como, por exemplo, o próprio violeiro Bambico que, como vimos, mais tarde veio a participar de gravações de Tião Carreiro, inclusive tocando viola em seus discos. Se criadores ou não, Tião Carreiro e Pardinho certamente foram os maiores popularizadores e divulgadores do pagode que, após suas gravações de sucesso, acabou por ser incorporado definitivamente à diversidade de gêneros da música sertaneja. Segundo Ikeda (2004, p.165), Tião Carreiro seria o “fixador dessa forma de música virtuosística, assim como o fez Luís Gonzaga com o baião no Nordeste”. Além disso, o pagode passou a ser reconhecido e considerado como um gênero de “raiz”, mesmo sendo de criação mais recente, muito provavelmente por ter fortes ligações com as matrizes musicais caipiras, como vimos.

Além destes aspectos mostrados, entendemos que, para a compreensão de uma maneira mais abrangente do gênero pagode caipira na interpretação de Tião Carreiro, será necessário não só um estudo dos acompanhamentos e batidas da viola e do violão como foi parcialmente mostrado aqui, mas também uma análise complementar dos solos e introduções realizados pelo violeiro nestes pagodes, análise cujos resultados serão em parte relacionados a seguir.

5.3.1. Cateretê

Apesar deste gênero não vir grafado e não aparecer em nenhuma das músicas registradas nos dois LPs instrumentais de Tião Carreiro, o cateretê foi um gênero muito utilizado durante a carreira do artista, motivo pelo qual o incorporamos em nossa análise.

O cateretê do qual estamos falando é um gênero que, ao longo das gravações fonográficas das duplas, foi se transformando e se diferenciando do seu sinônimo, a catira, cujas características apontamos no item anterior. Desta forma, apesar de ter semelhanças com os toques de viola que acompanham as danças como a catira e o recortado, a batida do que ficou conhecido como cateretê corresponde ao modelo básico apresentado abaixo¹³²:

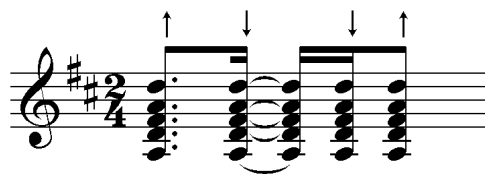


Figura 33: Batida básica do cateretê

Assim, duplas como Raul Torres e Florêncio, Tonico e Tinoco, Zé Pagão e Faustino, Serrinha e Caboclinho, Palmeira e Luizinho, Zé Carreiro e Carreirinho, Vieira e Vieirinha, Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Liu e Léu, Zilo e Zalo, dentre muitas outras, contribuíram para a fixação desta batida como sendo correspondente ao gênero cateretê. Apesar de não termos encontrado nenhum antigo registro fonográfico trazendo exatamente esta batida na viola acompanhando sapateados e palmeados, acreditamos que ela também era uma das variações possíveis para o acompanhamento da dança da catira ou cateretê.

Despreendendo-se da dança e ao longo dos registros fonográficos, o cateretê ganhou sua principal transformação: a gradativa mudança dos andamentos “originais” médio e rápido, para o lento. Assim duplas como Tião Carreiro e Pardinho chegaram a

¹³² Essa mesma célula é encontrada como variação do cateretê em Corrêa (2000, p.171).

gravar diversos cateretês mais lentos, os quais muitas vezes eram reservados a temáticas mais românticas, com por exemplo “Oi, paixão” (Tião Carreiro e Zé Paulo) gravado no LP *Estrela de Ouro* (1986). Abaixo ilustraremos algumas das variações utilizadas por Tião Carreiro para a batida do cateretê recolhidas a partir de uma filmagem de uma apresentação do violeiro ao lado de Pardinho em Ituiutaba (MG), em 1990:

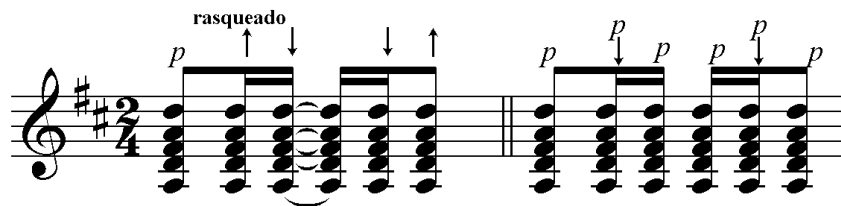


Figura 34: Variações de Tião Carreiro para a batida do cateretê.

5.4. Guarânia, Rasqueado e Polca Paraguaia

Segundo pesquisadores como Ferrete (1985), Cascudo (1999), Freire (1996), Vilela Pinto (1999), Corrêa (2000) e Ikeda (2004), entre outros, gêneros como o rasqueado, a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé¹³³, ou são originários de lugares como o Paraguai e suas regiões de fronteira com o Pantanal, ou são gêneros brasileiros formados a partir de matrizes e influências dos ritmos destas regiões. As semelhanças entre todos estes gêneros são evidentes, o que torna a tarefa de distingui-los mais complicada. Segundo o violeiro Rui Torneze, a guarânia ainda se confunde com outro gênero muito semelhante, a chamada “moda campeira”¹³⁴ - a principal diferença estaria na temática das letras, que nas guarânias seriam mais dirigidas às paisagens da região do Mato Grosso e Paraguai, e nas

¹³³ De acordo com Ikeda (2004, p.166): “Alguns autores dizem que o chamamé é ritmo surgido na cidade argentina de Corrientes, próxima da divisa com o Paraguai.

¹³⁴ Como referência da moda campeira ouvir os registros: “Gaúcho Guapo”(Paraguassú), com Paraguassú (1949); “Ponta-Porã” (Arlindo Pinto), com Palmeira e Luizinho (Continental, 1950); “Chão de Minas” (Palmeira e Luizinho), com Palmeira e Luizinho (RCA Victor, 1951); “Chofer de Estrada” (Ado Bematti e Luizinho), com Palmeira e Luizinho (RCA Victor, 1951); “Rio Grande do Sul” (Arlindo Pinto e Luizinho), com Luizinho e Limeira (RCA Victor, 1952); e “Professora do Interior” (Arlindo Pinto e Priminho), com Palmeira e Luizinho (RCA Victor, 1952). (Gravações encontradas no acervo do Instituto Moreira Sales, disponível no site <<http://www.ims.com.br>>, consultado em 2007).

modas campeiras, às cenas interioranas mais gerais (TORNEZE, 2003, p. 67). No segundo LP instrumental de Tião Carreiro encontramos a música “Cavalo Zaino”(Raul Torres), a qual poderíamos considerar a princípio como sendo ou um rasqueado, ou uma guarânia, ou ainda, uma moda campeira¹³⁵.

The musical score for "Cavalo Zaino" is written for four instruments: Violão 1 (L), Violão 2 (R), Baixo, and Percussão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 111. The Violão parts feature a rasqueado pattern with chords D and A7, and a dynamic marking of p. The Baixo part has a pizzicato line. The Percussão part shows a rhythmic pattern with eighth notes.

Figura 35: “Cavalo Zaino”(Raul Torres)

Observamos que o violão 1 e o violão 2 fazem a mesma célula rítmica, que corresponde a uma das variações mais comuns do rasqueado, também utilizada na guarânia¹³⁶ e na moda campeira, nesta menos freqüente¹³⁷. Nota-se que, na primeira batida descendente, ocorre a técnica do rasqueado, sendo seu uso mais comum no

¹³⁵ Em Torneze(2003, p.67), encontramos inclusive a música “Cavalo Zaino” da fig. 35 classificada como moda campeira. No entanto, a versão original gravada em 1939 por Torres e Serrinha para a RCA Victor, que vinha grafada como “toada”, é claramente um valseado ou uma valsa de andamento rápido (Gravação encontrada no acervo do Instituto Moreira Sales, disponível no site <<http://www.ims.com.br>>, consultado em 2007).

¹³⁶ Essa mesma célula aparece como exemplo de batida de rasqueado em Corrêa (2000, p. 198, 200).

¹³⁷ Na moda campeira a célula rítmica mais comum seria: colcheia-colcheia, semínima, semínima (TORNEZE, 2003, p.67).

acompanhamento das guarânias e rasqueados. Os sentidos das batidas e o uso do polegar no terceiro tempo correspondem a uma das variações possíveis desses gêneros, detalhes estes que apenas pela audição da gravação são difíceis de precisar. O baixo toca basicamente as tríades dos acordes, marcando os três tempos do compasso com exceção do primeiro tempo, em que toca na segunda colcheia. A percussão consiste em dois *blocks* de madeira, em que um ornamenta enquanto outro faz uma marcação fixa nos acentos característicos do primeiro tempo e do contratempo do segundo tempo. Neste registro, ainda aparecem mais dois violões que entram em alguns momentos fazendo frases em terça, além de um órgão que, na segunda na vez do tema, substitui a viola na melodia principal.

Considerando as grandes semelhanças entre o rasqueado e suas batidas e a guarânia¹³⁸, talvez uma das principais diferenças entre esses dois gêneros resida nos andamentos, que nos rasqueados normalmente são de médios a rápidos, e nas guarânias, mais lentos. Observando alguns vídeos de apresentações ao vivo de Tião Carreiro¹³⁹, notamos que seu toque nas guarânias era exatamente como a batida mostrada na figura acima, só que Tião não usava o polegar na última nota do compasso, e sim uma batida descendente. Assim como a guarânia, o rasqueado e a moda campeira normalmente são de compasso ternário (CORRÊA, 2000, p.198-200, TORNEZE, 2003, p.67,51). No entanto, em algumas gravações de duplas sertanejas e para alguns violeiros e pesquisadores, a denominação “rasqueado” também pode se referir a batidas e padrões de acompanhamento semelhantes ao gênero da polca paraguaia¹⁴⁰, fato que o levaria a se enquadrar na fórmula de compasso binário composto, como veremos a seguir.

¹³⁸ A mesma célula mostrada na figura 35 é encontrada como uma das variações da batida da guarânia em Corrêa (2000, p. 195-197) e Vilela Pinto (1999, p. 49).

¹³⁹ A relação do vídeos está no item “Referências Audiovisuais” no final do trabalho.

¹⁴⁰ Para um panorama geral dessas semelhanças e diferenças ouvir as gravações: “No meu Pingo Montado” (Nhô Pai) – “rasqueado paraguaio” – com Raul Torres e Florêncio (RCA Victor, 1946); “Chinita Mia” (Raul Torres, Roberto Valez) – “rasqueado estilo paraguaio” – com Raul Torres e Florêncio (Odeon, 1943); “Paraguayta” (Margarida Padilla) – “rasqueado” - com Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia, 1940); “Depois que a Rosa Mudou” (Serrinha) – “rasqueado” –

O pesquisador Ikeda (2004, p.155, 163) afirma que a polca paraguaia é “comumente identificada como rasqueado no Sul, Centro-Oeste e Sudeste brasileiros”, e que o “rasqueado cuiabano” é “gênero musical (ritmo) em compasso ternário (ou binário composto), derivado da polca paraguaia”, e “muitas vezes identificado como rancheira e valseado”. Segundo depoimento da dupla Irmãs Galvão¹⁴¹ no DVD “Música em São Paulo – uma breve história da música caipira”¹⁴², o rasqueado teria sido o nome dado à maneira com que Nhô Pai¹⁴³ tentara reproduzir, a seu modo, a batida da polca paraguaia, após retornar de uma viagem ao país vizinho. No entanto, outros artistas como Raul Torres, Mário Zan e o Capitão Furtado também contribuíram para a introdução desses gêneros no Brasil, pois, do mesmo modo, também teriam viajado para regiões fronteiriças com o Paraguai (Nepomuceno, 1999, p.125-130). Segundo o violeiro Paulo Freire:

(...) os músicos paraguaios tocando suas guarânias e polcas, usavam o seguinte termo: “Rasqueia aí”, que era um modo de ferir as cordas do violão com as costas da mão. Torres e Nhô Pai viram a nova possibilidade que esse modo de tocar podia dar à música que faziam

com Serrinha e Caboclinho (Continental, 1955); “Viola Fandanguera” (Raul Torres) – “guarânia”- com Raul Torres e Florêncio (RCA Victor, 1945); “Meu Primeiro Amor (Iejania)” (Gimenez) – “canção paraguaia”- com Cascatinha e Inhana (Todamérica, 1952); “Casinha de Carandá” (Bolinha e Nhô Pai) – “rasqueado”- com Cascatinha e Inhana (Todamérica, 1959); “Índia” (J. Assunción, M. Ortiz Guerrero, José Fortuna) – “guarânia” – com Cascatinha e Inhana (Todamérica, 1952); “Índia Rendapé (1ª parte)”(J. Assunción, M. Ortiz Guerrero) – “guarânia” – com Antonio Cardoso (Continental, 1944). (Gravações encontradas no acervo do Instituto Moreira Sales, disponível no site <<http://www.ims.com.br>>, consultado em 2007).

¹⁴¹ Irmãs Galvão (Mary e Marilene Galvão), atualmente utilizando o nome artístico “As Galvão”, foram uma das duplas femininas pioneiras no segmento sertanejo, tendo iniciado a carreira em 1949. Após atuarem em circos e rádios desde os anos cinquenta, seguiram carreira até os dias atuais somando dezenas de gravações entre discos de 78rpm, LPs, CDs e coletâneas que abrangem gêneros como toadas, guarânias, valsas, rasqueados, corridos, pagodes, entre outros. (NEPOMUCENO 1999, p. 151-153).

¹⁴² Documentário sobre a trajetória da música caipira e sertaneja produzido pela Guanabara Records com patrocínio da Comgás em 2006, trazendo depoimentos e participações de pesquisadores e artistas como: Zica Bergami, Inezita Barroso, Tinoco, Irmãs Galvão, Ivan Vilela, Paulo Freire, Conversa Ribeira, José Ramos Tinhorão e Zuza Homem de Mello, dentre outros.

¹⁴³ Nhô Pai (João Alves dos Santos 1912-1988, Paraguassu Paulista) violonista e compositor, a partir de 1930 fez duplas com seu amigo Nhô Fio e com sua prima Nhá Fia. Em 1943, excursionou em direção à fronteira paraguaia juntamente com o sanfoneiro Mario Zan, Capitão Furtado e Nhá Fia. Após o retorno, ambos os artistas produziram gravações e composições inspiradas nos gêneros paraguaios. Raul Torres também viajara até a fronteira em 1935. (NEPOMUCENO, 1999, p.129,130).

e os dois, cada um com seu conjunto, lançaram a nova invenção: o “rasqueado.” (FREIRE, 1996, p.83).

Provavelmente o primeiro registro em disco com a denominação “rasqueado” foi a canção “Paraguayta” (Cunha Jr.) interpretada por Nhô Nardo e Cunha Jr., em 1940, para a gravadora Columbia. A denominação “polca paraguaia”, ou apenas “polca”, aparece em discos sertanejos principalmente a partir dos anos cinquenta. Por essas e outras razões, é um tanto complicado identificar de modo preciso as origens de cada um desses gêneros.

A polca paraguaia, também chamada apenas de polca ou de polca mato-grossense, aparece em duas faixas do segundo LP como “Cidade Morena” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Alberto Calçada), e na “Seleção de Polcas”, da qual extraímos o trecho inicial a partir do compasso 16:

16

$\text{♩} = 170$

violão 1(L)

violão 2(R)

baixo

percussão

Figura 36: “Seleção de Polcas”: “Gercina” (Carreirinho), “Mourão da Porteira” (Raul Torres e João Pacífico) e “Boiadeiro Errante” (Teddy Vieira)

Podemos observar que uma das característica mais marcantes da polca é a sua idéia polirrítmica. Esta idéia está presente no contraste entre a células rítmicas feitas pelo violão 2 e a célula rítmica do baixo. Assim, enquanto o violão 2 define ritmicamente a pulsação do compasso composto (6/8) e acentua sua metade (representada pela quarta colcheia), o baixo traz a noção rítmica ternária, na medida em que divide o compasso em

três pulsações iguais, como se tocassem em 3/4. As duas batidas do violão 2, mostradas na Figura 36 (compasso 16 e 17), são algumas das variações mais difundidas da polca¹⁴⁴. Já o violão 1, ao contrário de outros momentos da música em que toca mais próximo às batidas do violão 2, a partir do compasso 17 passa a fazer uma outra variação rítmica. Esta variação é mais reservada para trechos diferenciados e de destaque, já que passa a acentuar um outro ponto do compasso. Essa soma de células traz um contraste rítmico sofisticado e movimentado.

Ainda é interessante notar nesta Seleção que músicas como "Mourão da Porteira" e "Boiadeiro Errante", são originalmente toadas e não polcas. Desta forma, Tião Carreiro transporta essas melodias de seus contextos originais de compassos binários ou quaternários, e as adapta na nova fórmula binária composta do compasso 6/8. Isso revela as qualidades de musicalidade e capacidade rítmica que o violeiro possuía.

Os andamentos das polcas normalmente variam de médio a rápido, com predomínio dos rápidos. Outros instrumentos muito utilizados nos registros tanto de rasqueados, guarânias como de polcas foram o acordeom e a harpa paraguaia.

Estes gêneros de origem paraguaia tiveram penetração no segmento sertanejo a partir da década de quarenta, como mencionamos anteriormente. Impulsionados pela difusão do rádio, estes gêneros passaram a fazer parte do segmento tanto por meio de versões de sucessos paraguaios quanto de composições no estilo que atingem seu auge na década de cinquenta. Desta forma, várias são as duplas artistas e compositores responsáveis pela popularização destes gêneros tais como: Raul Torres, Capitão Furtado, Mário Zan, Nhô Pai, José Fortuna, Palmeira e Biá, Irmãs Castro, Cascatinha e Inhana e Irmãs Galvão, entre outros. (NEPOMUCENO, P.126-134; FERRETE, 1985, p.121-123).

¹⁴⁴ Essas mesmas variações são encontradas como exemplos de batidas de "polca mato-grossense" em Corrêa (2000, p.201, 203). Em Vilela Pinto (1999, p.53) também temos a célula polirrítmica semelhante à mostrada acima correspondendo ao gênero polca paraguaia, no entanto, diferentemente de Corrêa (2000), o autor considera este gênero equivalente às denominações rasqueado e chamamé.

Após os anos cinquenta, esses ritmos passaram definitivamente a fazer parte dos gêneros do segmento sertanejo, sendo utilizados tanto pelas duplas românticas que surgiriam posteriormente, quanto pelas duplas de raiz.

5.5. Arrasta-pé e Corrido.

O gênero arrasta-pé não aparece grafado em nenhum dos LPs instrumentais. No entanto, aparece claramente na segunda metade de “Ferreirinha na Viola” (Francisco Nepomuceno de Oliveira), momento em que o ritmo deixa de ser toada e se transforma em arrasta-pé¹⁴⁵ (escrito em 4/4 apenas para manter a fórmula de compasso anterior da toada):

The musical score is for the piece "Ferreirinha na Viola" by Francisco Nepomuceno de Oliveira. It is written in 4/4 time with a tempo of 127 bpm. The score consists of three staves: Violão 1 (L) in treble clef, Violão 2 (R) in treble clef, and Percussão. The key signature has two flats (B-flat major). The Violão 2 part includes chords C7 and F. The Percussão part shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 37: Trecho de arrasta-pé em “Ferreirinha na Viola”(Francisco Nepomuceno de Oliveira).

Já o gênero corrido aparece grafado apenas na música “Cabelo Loiro” (Tião Carreiro e Zé Bonito). A gravação original desta música nas vozes de Tião Carreiro e Pardinho foi lançada em 1964 no LP *Repertório de Ouro*, em que foi grafada como sendo um “arrasta-pé”. Esta mesma gravação foi relançada em 1979 no LP *Golpe de Mestre*, só que grafada como “corrido”. Esta troca, não por acaso, revela uma proximidade musical entre tais gêneros. Abaixo, a transcrição de um trecho de “Cabelo Loiro” (Tião Carreiro e Zé Bonito), extraído do primeiro LP instrumental:

¹⁴⁵ Essa mesma batida do violão 2 aparece como arrasta-pé em Corrêa (2000, p.181,182).

Figura 38: “Cabelo Loiro”(Tião Carreiro e Zé Bonito)

Observando estas gravações e outras de corridos e arrasta-pés, percebemos que, musicalmente, a semelhança principal está na presença do compasso binário, em que instrumentos como o violão e a percussão pulsam basicamente nas colcheias e acentuam os contratempos do primeiro e segundo tempo do compasso. Ressalta-se que, em outros trechos de “Cabelo Loiro”, os violões 2 e 3 fazem a mesma batida do violão 2 de “Ferreirinha na viola”. Normalmente, em ambos os gêneros, o instrumento que faz as linhas de baixo (violão ou baixo) marca simplesmente as cabeças dos tempos, como em “Ferreirinha na Viola”. Entretanto, variações nas linhas de baixo mais ornamentadas nas semicolcheias, tais como as de “Cabelo Loiro” observadas acima, ocorrem com mais frequência nos corridos. Outra característica marcante de ambos os gêneros são os andamentos que variam de médio a rápido. Nos dois exemplos, a percussão é feita provavelmente com um afoxé.

Além destes registros do primeiro LP, no segundo ocorre uma espécie de corrido¹⁴⁶ mais modificado devido a presença do violão 1 tocando a respectiva batida rítmica apenas no primeiro tempo, gravação que une em uma faixa as músicas “Faz Um

¹⁴⁶ Encontramos a mesma célula da batida do violão 2 deste exemplo como uma das variações rítmicas de arrasta-pés apontados por Corrêa (2000, p. 181,182). Essa célula e outras semelhantes também foram encontradas em algumas das gravações relacionadas na próxima nota de rodapé.

Ano (Hace un Año)” (F. Valdez Leal e Nhô Pai) e “Beijnho Doce” (Nhô Pai), numa espécie de homenagem do violeiro ao artista, compositor e empresário do segmento, Nhô Pai:

Figura 39: “Faz Um Ano (Hace um Año)/ Beijnho Doce” (Valdez Leal, Nhô Pai/ Nhô Pai)

O corrido é um gênero de origem mexicana que, assim como a guarânia, a polca paraguaia e o bolero, foi introduzido no Brasil com o auxílio do rádio e acabou sendo adotado pelo segmento sertanejo. Não encontramos quase nenhuma referência bibliográfica que incluísse caracterizações históricas ou dados musicais sobre este ritmo, restando-nos principalmente a audição de gravações das duplas e artistas com a indicação deste gênero para auxílio em nossas análises¹⁴⁷. O interesse das duplas e de outros segmentos da música brasileira por este gênero mexicano ocorreu principalmente a partir de 1943, ano de lançamento da gravação de “Sou um tropeiro” na voz de Mariano Gouvêa, uma versão de Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) para o corrido mexicano “El bandolero”, de Jesus Ramos. O sucesso deste disco lançado pela Continental motivou outros registros do

¹⁴⁷ Poucos autores, como Ferrete (1985, p.122), mencionam alguns detalhes sobre o corrido. Identificamos e ouvimos gravações de prováveis corridos como “Adelita” (Carlos Américo, Jack Harris, Kirk Patrik) interpretada pelo Duo Guarujá, lançada pela Columbia em 1959; “Don Pedrito” (Célio Monteiro e Djalma Esteves), interpretado por Trigêmeos Vocalistas (Odeon, 1949); “Tropeiro do sol” (Antônio Aguiar e Graça Batista), interpretado pelo Trio Nagô (Discos Rádio, 1956); “Tchim-tchim (avanti e indré)” interpretado por Alberto Lezama (Alberto Lezama/ Larici/ Ravasini) e acompanhado pelo Conjunto Melódico Coro (Odeon, 1955). Registros disponíveis no site do Instituto Moreira Sales www.ims.com.br (consultado em 2007).

gênero¹⁴⁸ (FERRETE, 1985, p.122). Na década de setenta, provavelmente este gênero mexicano voltou a ser foco de interesse de algumas duplas, devido a sucessos como o corrido “Apartamento 37” (Léo Canhoto), gravado por Léo Canhoto e Robertinho, e as canções rancheiras de Milionário e José Ricos como “Estrada da Vida” (José Rico). Em 1970, Tião gravou o corrido “Minha Mágoa” (Letinho). As rancheiras e corridos mexicanos muitas vezes incluíam o uso de trompetes e outros instrumentos próprios dos grupos mexicanos denominados *Mariachis*, instrumentação que também passou a ser utilizada nas gravações das duplas sertanejas.

O arrasta-pé é um gênero que se assemelha a outros gêneros e danças caipiras como a quadrilha¹⁴⁹, a cana-verde¹⁵⁰ e a polca caipira¹⁵¹. Segundo Ikeda (2004), arrasta-pé é:

Nome genérico que se dá aos bailes populares em várias regiões do Brasil. Como gênero específico, é a designação popular dada principalmente à polca, que é dança de pares surgida na região da Boêmia, Tchecoslováquia, e que começou a ser conhecida no Rio de Janeiro em meados do século XIX, trazida por companhias de teatro. Também é conhecido como limpa-banco. É o ritmo mais

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ “No Brasil, em todo lugar se dançou a quadrilha, em cinco partes, com introdução vibrante, movimentos vivos em 6/8 e 2/4, terminando sempre em um galope. Apareceu no começo do século XIX, e na época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de danças francesas (...). Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro, a começar por Calado. Hoje é dança desaparecida em quase toda parte (...). A quadrilha não só se popularizou como também dela derivaram várias no interior: a ‘quadrilha caipira’, no interior paulista (...).(CASCUDO, 1999, p.547, 548).

¹⁵⁰ Cana-verde é um gênero caipira que originalmente incluía a dança e versos improvisados. Segundo Cascudo (1999), “Não se sabe ao certo quando foi trazida de Portugal” e encontra-se em estados como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo, sendo dançada ao som de instrumentos como viola, sanfona, pandeiro e reco-reco (CASCUDO, 1999, p.102). O violeiro Rui Torneze nos relatou em conversa que alguns dos arrasta-pés gravados por Tonico e Tinoco, antes eram tocadas como cana-verde pela própria dupla.

¹⁵¹ O violeiro Roberto Corrêa em CORRÊA (2000, p.202) descreve algumas variações do que seria a polca caipira as quais são praticamente as mesmas utilizadas pelo arrasta-pé, e um dentre os dois exemplos citados deste gênero seria o registro de Tião Carreiro e Pardinho da música “Cabelo Preto” (Tião Carreiro e Nízio), gravada em 1967 no LP *Pagode na Praça*. Esta gravação vinha grafada apenas como “polca” e traz basicamente a mesma idéia musical do gênero arrasta-pé.

comum utilizado para se dançar quadrilha caipira, nas festas juninas (IKEDA, 2004, p.164).

Sobre a polca, Cascudo (1999, p.523) acrescenta que é dança “em compasso de 2/4 e movimento de *allegretto*”, características estas também pertencentes ao arrasta-pé. Entre as duplas, uma das que mais gravou arrasta-pés foi Tonico e Tinoco. Além de “Cabelo Loiro”, Tião Carreiro registrou ao longo da carreira alguns outros arrasta-pés, tais como “Mineirada Boa” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos), “Maria Bonita” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado).

5.6. Samba Caipira

O samba caipira aparece grafado em duas faixas do primeiro LP instrumental. A primeira é “Viola Chic Chic” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Zelão), da qual destacamos o trecho:

12

♩ = 96

violão 1 (C)
afinado 1/2
tom abaixo

violão 2 (R)
afinado 1/2
tom abaixo

percussão

16

The musical score is for the song "Viola Chic Chic" in 2/4 time, with a tempo of 96 beats per minute. It features three staves: Violão 1 (C), Violão 2 (R), and Percussão. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two systems, starting at measure 12 and 16. The Violão 1 part consists of a single melodic line. The Violão 2 part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Percussão part provides a steady 2/4 rhythm. Chord markings include Ab, Bb7, Gm, C7, Fm, Bb7, Eb, and C7. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'p' with arrows indicating fingerings.

Figura 40: O samba caipira “Viola Chic Chic” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Zelão).

Figura 42: trecho do samba “Malandro da Barra Funda”(Raul Torres e Carreirinho).

Neste samba já vemos o violão 1 acompanhando mais ao estilo dos choros e “sambas tradicionais”, fazendo algumas linhas simples de “baixaria” em terças com a viola. Esta toca a harmonia com um acompanhamento ritmicamente mais livre e sincopado que o violão, como faria o cavaquinho no choro ou samba. Aparece curiosamente uma guitarra com som limpo, que durante toda a música toca basicamente estas células rítmicas mais “picotadas”, mostradas no trecho acima. As linhas mais graves ficam por conta do baixo elétrico, que toca sempre nesta idéia rítmica e melódica, não chegando a evoluir para “baixarias” tais quais os violões fazem no choro. A progressão harmônica também é mais comum aos choros e sambas, ocorrendo no fim da música o acorde E7M tocado inclusive pela viola, acorde este que sem dúvida alguma vem da influência destes gêneros. A percussão desta vez é feita por uma pandeiro como no choro e no samba.

Assim como este exemplo de “Malandro da Barra Funda”, durante sua carreira Tião Carreiro registrou outros sambas como “Falsa ilusão” (Pimentel) e “Falsidade” (Sebastião Victor e Tião Carreiro), além dos denominados sambinhas como “Vai Saudade” (Pinguinha e Orlando Gomes), “Meu Amor Chorou” (Tião Carreiro e Barrinha), entre

outros. Nas gravações destes sambas o acompanhamento é feito normalmente com a instrumentação dos regionais de choro “tradicionais” como pandeiro, violões fazendo “baixarias”, cavaquinho e acordeom, diferenciando-se muito pouco do samba “tradicional” a não ser pelas vozes em dueto da dupla. Já nos sambinhas, a instrumentação passa a ser baixo elétrico marcando basicamente as semínimas além de pandeiro, cavaquinho e acordeom. Os sambinhas aproximam-se bastante do gênero balanço que veremos a seguir, a não ser pelos seus andamentos mais rápidos.

Ao gravar esses gêneros de samba ao longo da sua discografia, o violeiro demonstra que, em certa medida, cultivou uma prática do início de sua carreira, quando cantava serestas e sambas populares do rádio da década de quarenta e cinquenta. Vale mencionar, ainda, que esta prática de gravar sambas já era comum desde as primeiras duplas como Raul Torres e Florêncio¹⁵². Ao mesmo tempo, notamos que, excluindo-se os dois registros mencionados do primeiro LP instrumental, não aparece mais nenhuma vez a indicação “samba caipira” em toda a discografia do artista. Desta forma, fica mais difícil determinar as características do gênero denominado samba caipira na concepção de Tião Carreiro sem uma amostragem maior de possibilidades deste ritmo.

Diante deste quadro, podemos levantar a hipótese de que este samba caipira utilizado pelo artista nestas gravações que analisamos, muito provavelmente não tenha sido uma releitura nem muito menos uma tentativa de reproduzir rigorosamente o gênero de origens rurais remotas, algumas vezes registrado por antigas duplas caipiras e grafado como “samba caipira” nos primeiros discos de 78rpm, como por exemplo: “Depois da coieita” (Sorocabinha/ 1934, Victor), “Samba de Pirapora” (Lourenço, M. R/ 1934, Victor) e “Morena linda” (Lourenço, M. R/ 1935, Victor) gravados por Lourenço e Olegário

¹⁵² Localizamos algumas gravações de sambas com Raul Torres como “Trepe na roseira” (Joaquim Vermelho e Raul Torres/ Odeon, 1934), “A cuíca tá roncando”(Raul Torres/ Odeon, 1934), entre outros. (Instituto Moreira Sales, disponível no site <<http://www.ims.com.br>>, consultado em 2007).

acompanhados apenas de uma viola e, às vezes, de uma espécie de bumbo¹⁵³. Esses sambas caipiras mais antigos, designados também por “samba-de-bumbo” e “samba-lenço”, segundo Ikeda (2004, p.164), são “tipos de samba paulista, que tinham no bumbo o seu instrumento mais destacado”, tendo sido “praticado por membros de comunidades negras em várias localidades, como Santana do Parnaíba, Campinas, Itu, Pirapora do Bom Jesus, Atibaia, Franco da Rocha e outras”. Ao contrário de buscar reproduzir essas manifestações tradicionais, acreditamos que o samba caipira registrado por Tião Carreiro foi resultado da maneira natural com que o violeiro, os músicos de estúdio e até mesmo outras duplas caipiras encontraram para descrever e denominar o tipo de samba que faziam basicamente com violões, não necessariamente tocando as batidas do samba “tradicional” nem as suas “baixarias”, percussão leve semelhante às do choro, e com a viola como instrumento solista, instrumento inevitavelmente “caipira”. Portanto, este samba caipira pode ser entendido como uma leitura do violeiro sobre o gênero que ele reconhecia como samba. Samba ao qual ele adicionava matrizes e linguagens caipiras a ponto de resultar em um gênero diferente do samba “tradicional”, portanto um samba caipira. No entanto, não podemos excluir a possibilidade de haver possíveis relações com essas manifestações do antigo samba caipira paulista, bem como a presença de algumas de suas matrizes musicais nas gravações de Tião Carreiro.

Outro gênero que se confunde com o samba caipira na discografia do violeiro é o chamado balanço.

5.7. Balanço

Esse gênero, praticamente o mesmo de outro denominado balanceado, não é largamente reconhecido entre os violeiros como sendo correspondente a um padrão de batida na viola. Tudo indica que balanço ou balanceado são denominações utilizadas pelas duplas e indústria fonográfica para adaptações, variações e combinações de outros gêneros

¹⁵³ Esses registros estão disponíveis para consulta no acervo do Instituto Moreira Sales pelo site <<http://www.ims.com.br>> (consultado em 2006 e 2007).

e matrizes já existentes como o batuque¹⁵⁴, o batidão, e o próprio samba caipira mostrado acima. Batuque, batidão, balanço e balanceado, são ritmos ou gêneros que Roberto Corrêa classifica como pertencentes à “família do batuque”. (CORRÊA, 2000, p.186-191). Outras duplas anteriores a Tião Carreiro e seus parceiros já utilizavam de denominações como “balanceado” para gêneros praticamente iguais aos balanços gravados pelo artista. Encontramos um registro da dupla Serrinha e Caboclinho, “Festa Brava” (Serrinha) gravado em 1954 para a Continental, e que veio grafado como “balanceado” e continha basicamente a mesma concepção rítmica dos balanços de Tião Carreiro.

No entanto, apesar de ter sido gravado por outras duplas, provavelmente a maior parte dos registros fonográficos ao menos os grafados como “balanço” foram gravados por Tião Carreiro e seus parceiros. Não por acaso, em Corrêa (2000, p.186-189), quase a totalidade dos exemplos fonográficos para as variações de batidas de balanço e balanceado são das duplas do violeiro.

Como mencionamos, o balanço foi um gênero bastante utilizado na carreira do artista principalmente após o sucesso de “Rio de Lágrimas”. Este gênero aparece em uma das faixas do primeiro LP instrumental: “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos), música que, além de ser o balanço mais popular do violeiro, representa seu maior sucesso em toda a carreira¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Segundo Ikeda (2004, p.189) “Batuque é termo genérico no Brasil, referente a qualquer música percussiva ou simples ato de percutir. Em geral relacionado a populações negras.(...) No caso específico de São Paulo, batuque refere-se a uma modalidade [de dança e música] preservada por membros de comunidades afro-brasileiras das regiões de Piracicaba, Tietê e Capivari, que tem na umbigada (batida dos ventres dos dançarinos) o seu elemento coreográfico principal.” Afirma ainda que a dança é acompanhada do ritmo de tambores (“tambu” e “quinjengue”), da “matraca” e dos “guaiás” (espécie de chocalho de metal). O canto pode ser improvisado ou tradicional.

¹⁵⁵ Em entrevista concedida a Revista Moda de Viola , Ano I, nº 5, p. 37 (1990).

Musical score for "Rio de Lágrimas" (Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos). The score is in 2/4 time with a tempo of 89 bpm. It features three staves: Violão 1 (L) (afinado 1/2 tom abaixo), Violão 2 (R) (afinado 1/2 tom abaixo), and Percussão. Violão 1 plays a harmonic pattern with chords E^b , A^{b7} , and E^b . Violão 2 plays a pizzicato line. Percussão plays a rhythmic pattern with 'x' marks indicating matadas.

Figura 18: “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos)

Após a introdução solo da viola de Tião tocando em *ad libitum*, entra o violão 2 fazendo uma frase de “baixaria” em *pizzicato* para dar início ao acompanhamento formado pelo violão 1 e uma percussão idêntica ao exemplo anterior. O violão 2 novamente segue fazendo apenas linhas de baixo em *pizzicato* e ornamentando com algumas frases de “baixaria”. O violão 1 conduz a harmonia alternado entre os padrões rítmicos do compasso 9 e 11, batidas e variações que poderiam ser identificadas como batidão, batuque ou mesmo balanço e balanceado. Nestes padrões também ocorre o uso das matadas produzindo ruído (x) como a batida da viola no pagode. As posições das matadas no compasso são as mesmas do pagode, mas a mecânica da mão direita é bem diferente. Isso não impede, no entanto, que se use estas batidas como variações no acompanhamento pagode, obviamente considerando que ocorrerão diferenças no resultado obtido.

Não só nesse registro, mas na maioria dos balanços da carreira do artista, a percussão toca todas as semicolcheias do compasso, de modo semelhante ao ganzá no samba. Neste registro de “Rio de Lágrimas” é usado um ovinho, mas em outros aparecem também caxixis, reco-recos e ganzás. Além de violão, viola e percussão, a instrumentação dos balanços do violeiro muitas vezes incluem acordeom, cavaquinho e baixo elétrico, como nas gravações de “Hoje eu não posso ir” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos) e do próprio “Rio de Lágrimas” em sua versão original. O compasso é sempre binário e os andamento variam de médio a lento.

À exceção da presença das batidas como as do violão 1, o balanço é muito semelhante aos sambas caipiras e sambinhas quando tocados em andamentos de médio a lento, sendo possível em alguns casos classificar uma mesma música como pertencente a ambos os gêneros.

Essas batidas do violão 1 mostradas acima, aparecem também em outras duas músicas do segundo LP: “Casinha Branca da Serra” (Itapuã) e “Malandrinho” (José Bettio e Tião Carreiro). No entanto, nessas músicas os andamentos são mais rápidos do que os dos balanços mais comuns e a percussão inclui, além do ovinho, um block tocado na terceira e quarta semicólcheia de cada tempo. Além disso, em “Malandrinho” ocorre a presença de mais um outro violão tocando uma célula do cururu:

$\text{♩} = 107$ ⁵
 violão 1(L) E^b E^b B^b7 B^b7
 violão 2(R) E^b E^b B^b7 B^b7
 baixo pizz
 percussão

Figura 43: “Malandrinho”(José Bettio e Tião Carreiro)

Desta forma, estas duas músicas, apesar de possuírem características pertencentes aos balanços, já soam um tanto diferentes dos balanços mais comuns, já que agrupam outros elementos e matrizes musicais.

CAPÍTULO 6. Aspectos e elementos musicais encontrados nas análises dos LPs instrumentais.

Ao longo das análises dos LPs instrumentais, identificamos uma série de elementos musicais utilizados pelo violeiro os quais foram distribuídos nos itens a seguir. É importante observar que, dentro dos inúmeros aspectos musicais que identificamos, muitos deles recorrentes em várias músicas analisadas, mostraremos aqueles que julgamos importantes para a identificação e diferenciação do estilo de Tião Carreiro em relação ao referencial dos outros violeiros da música sertaneja e instrumental sertaneja. Ao mesmo tempo, se os elementos que identificamos às vezes não constituem individualmente características exclusivas do toque de Tião Carreiro, o que podemos afirmar é que a ocorrência, recorrência e a convivência em conjunto de todos os aspectos levantados trarão à tona o que seria o estilo musical que é marca do violeiro.

Também é importante destacar que no caso dos instrumentos de cordas dedilhadas em geral, o conjunto de elementos que mostraremos a seguir, tais como ornamentos, articulações, recursos técnicos, timbre e qualidade de som, formas de interpretação, expressão musical e abordagem do instrumento, aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos predominantes, entre outros, é essencial para a identificação da personalidade musical de cada instrumentista. No caso da viola caipira, estes aspectos são indispensáveis para determinar o toque de cada violeiro, dado que as maneiras e possibilidades de se tocar este instrumento são muito diversificadas. Uma simples nota, por exemplo, pode ser produzida de diversas maneiras, em diferentes regiões o braço do instrumento, em diferentes pares de cordas, com diferentes articulações, ornamentações, com diferentes qualidades de som e timbre, dependendo de quais técnicas e posturas das mãos são utilizadas.

Como os exemplos musicais são todos pertencentes aos dois LPs instrumentais, tomaremos a liberdade de omitir os autores das músicas, uma vez que estes já estão relacionados no Capítulo 4.

6.1. Som, Timbre e Pegada

Sobre o toque, o timbre, a qualidade sonora, a pegada e a técnica de Tião Carreiro, o violeiro Almir Sater comenta:

Fantástico! Ele era roqueiro (risos), o toque da viola dele era pesado, os trinados da viola dele... Tanto mão esquerda quanto mão direita. O *swing* da mão direita dele era muito bom, tocava de dedeira. Eu sempre achei que a dedeira dificulta um pouco e ele tirava um som maravilhoso! É mais cristalina a viola tocada com dedeira do que com unha. E ele tinha um molejo na mão esquerda também, que acompanha o toque da viola, o rasqueio da viola. O ponteio da viola dele era muito bonito e o rasqueado também era muito dele. É a personalidade! O que mandava muito no trabalho do Tião era a personalidade dele. (Revista Viola Caipira nº3, Set/Out/2003, p.33).

Quando Almir refere-se a Tião como sendo “roqueiro”, tendo o toque da viola “pesado”, refere-se mais precisamente ao que chamamos de “pegada” do instrumentista. A pegada também é um parâmetro de qualidade sonora e expressiva importante para determinarmos o estilo de um músico de cordas. É uma característica musical que predomina de maneira geral nas interpretações, sendo um traço que deve ser possível de ser constatado em mais de uma gravação. Consiste basicamente no resultado obtido pelo tipo de abordagem, intenção, intensidade e vigor com que o músico faz soar o instrumento, resultado que depende da forma como tange as cordas com a mão direita somada à intensidade e maneira como articula, ataca e pressiona as cordas com os dedos da mão esquerda contra o braço do instrumento. Dentre outras classificações possíveis, *grosso modo* a pegada pode variar desde as mais leves e delicadas até as mais pesadas e vigorosas; desde as menos expressivas e mais lineares até as mais expressivas, torneadas e angulares.

A pegada relaciona-se também com outro parâmetro interpretativo que é a dinâmica de execução do músico, na medida em que, por exemplo, instrumentistas de pegada forte, pesada, tendem a fazer uso de dinâmicas do médio em direção ao forte. Porém, estes dois parâmetros não se equivalem. São relacionados, mas podem ocorrer de maneira independente. Por exemplo: apesar de dinâmica não ser um parâmetro muito explorado por Tião nas gravações analisadas e do violeiro ter em geral uma pegada forte,

pesada, encorpada, isso não impede que ele trabalhe em dinâmicas mais próximas ao *piano* como nos primeiros compassos de “Rio de Lágrimas” em que sua viola começa sozinha (sem acompanhamento) e em cujo fraseado podemos perceber a intenção do músico de utilizar dinâmicas variadas, sem que, no entanto, sua pegada forte seja abandonada neste trecho e ao longo da música.

Após as análises realizadas, observamos que as características predominantes da pegada de Tião são: grande vigor, densidade, precisão, firmeza, segurança, expressão, peso e força, e podem ser observadas principalmente em exemplos como: Seleção de Pagodes nº1, 2, 3 e 4; “O Menino da Porteira”; “Viola Chic Chic”; “Viola que Vale Ouro”, “Canoeiro”, “Cavalo Zaino”, Seleção de Pagodes Vol.1”, “Cidade Morena”, “Seleção de Pagodes Vol.2”, “Faz um Ano/ Beijinho Doce”, “Seleção de Polcas”, entre outras.

Almir Sater ainda comenta um pouco sobre o timbre, a qualidade sonora do violeiro quando menciona o uso da dedeira, recurso utilizado pelo violeiro que acaba auxiliando no destaque e volume de solos e ponteados feitos com o polegar e que produz uma sonoridade brilhante e cristalina, diferente do som das unhas naturais¹⁵⁶. A sonoridade geral de Tião Carreiro ao mesmo tempo em que é cheia, consistente, volumosa, brilhante e por vezes até um tanto estridente (como quando por exemplo usa o indicador e polegar para beliscar as cordas como em “Viola Divina” na “Seleção de Pagodes Vol.1”), poderia também ser classificada como um pouco áspera, rústica, não totalmente polida, transparente ou limpa, não delicada e nem sutil.

6.2. Ornamentos e Recursos Técnicos

6.2.1. Ligados

Percebemos o uso de muitos ligados ascendentes e descendentes nos solos analisados. Tião Carreiro muitas vezes os utiliza em direção às cordas soltas as quais

¹⁵⁶ A dedeira também é bastante utilizada pelos violonistas de choro, principalmente os de violão de sete cordas, para auxiliar nas “baixarias” ou linhas de baixo. Apesar de ser um recurso que auxilia na falta das unhas, existem violeiros que mesmo sem usar unhas longas dispensam seu uso.

funcionam como notas de preenchimento do fraseado melódico. Isso ocorre no exemplo abaixo de “Tudo Certo”:

The image displays a musical score for the piece "Tudo Certo". The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody begins at measure 48. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E-flat4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The notes are marked with *p* (piano) and *i* (accidental). Below the staff is a fretboard diagram with four strings shown. The fret numbers are: 0, 8, 0, 7, 0, 11, 4, 9, 14, 7, 0. The diagram shows the fretting for the melody and the natural harmonics (indicated by 0) that occur at the same time.

Figura 44: “Tudo Certo”.

Reparamos que, em casos como esse, a corda solta gerada pelo ligado descendente produzido pela mão esquerda, representa uma nota complementar ao arpejo fixo da mão direita. Esse uso dos ligados ocorre predominantemente nas introduções dos pagodes, aparecendo em músicas como: “Pagode em Brasília”, “Bandeira Branca”, “Tudo Certo”, “A Grande Cilada” e “Gercyna”.

O ligado também aparece em alguns pontos específicos no meio de segmentos melódicos, algumas vezes também em direção à corda solta:

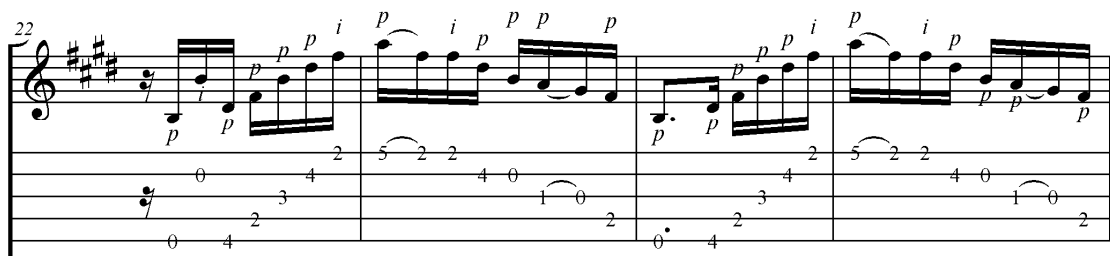


Figura 45: “Baiano no Côco”.

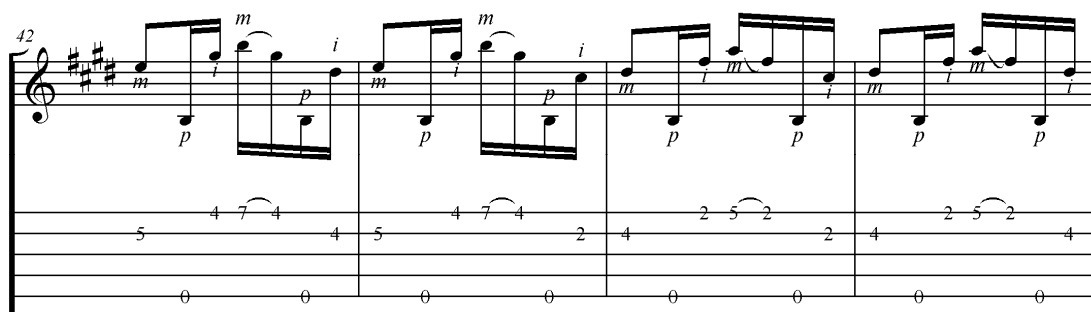


Figura 46: “Pagode na Praça”

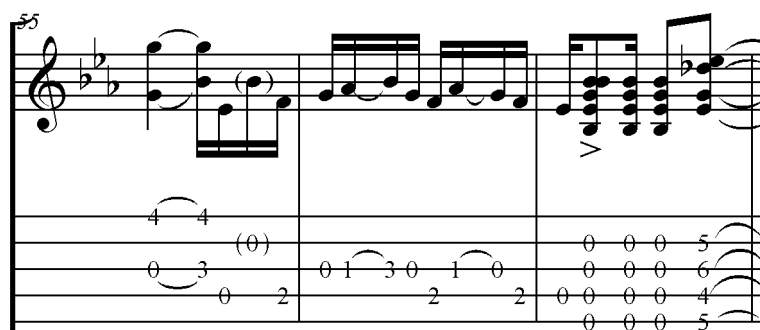


Figura 47: “Riquezas do Brasil”

Estes ligados localizados nestes pontos colaboram para uma mecânica inteligente da mão direita. Sem eles a execução ficaria mais complicada, muitas vezes exigindo a repetição ou dos polegares descendentes sucessivos na mão direita ou da alternância rápida e sucessiva de indicar e médio. Esse uso do ligado ocorre desta mesma maneira nas músicas: “Linha de Frente”, “Tem e não tem”, “Chora Viola”; “Fim da

Picada”, “Sete Flexas”, “Malandrinho”, “A Grande Cilada”, “Cerne de Aroeira”, “Viola Barulhenta” e “Em Tempo de Avanço”. Além disso, esses ligados colaboram na interpretação, articulação e fluência melódica, além de acrescentar balanço e acentuação ao fraseado rítmico. O ligado também aparece em conjunto com os arrastes, mordentes e apojaturas.

6.2.2. Arrastes: Portamentos e Glissandos

Outra característica muito recorrente nos solos analisados são os chamados arrastes. Como se sabe, os arrastes nos instrumentos de cordas com trastes como a viola, podem resultar musicalmente em portamentos ou glissandos, dependendo do quanto se faz ouvir as notas entre a nota de partida e a de chegada. Este recurso do arraste traz um pequeno ruído característico nas cordas, característica sonora que muitas vezes é responsável por “fazer a viola chorar”, no dizer dos violeiros. Assim, o arraste é uma característica muito tradicional deste instrumento:

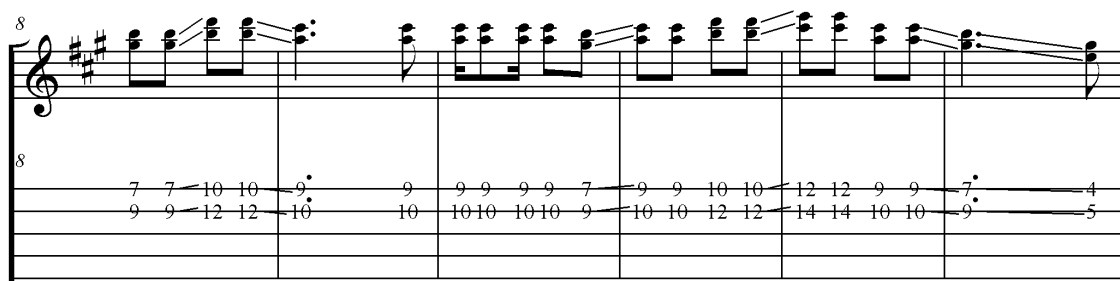


Figura 48: Arrastes em “O Menino da Porteira”.

Estes arrastes deixam os trechos melódicos mais contínuos, mais legatos, menos segmentados. Além de usar esta técnica idiomática do instrumento de forma tradicional, mais diatônica, Tião Carreiro também utiliza frequentemente na composição de seus ponteados arrastes de extensos, angulares. Esses arrastes longos aparecem tanto em forma de glissandos como de portamentos, ascendentes e descendentes, de velozes a lentos, em um ou dois pares de cordas. Esses arrastes mais longos quando são descendentes,

normalmente não chegam em uma nota definida e resultam em um efeito sonoro diferenciado destacando a nota de partida atacada:

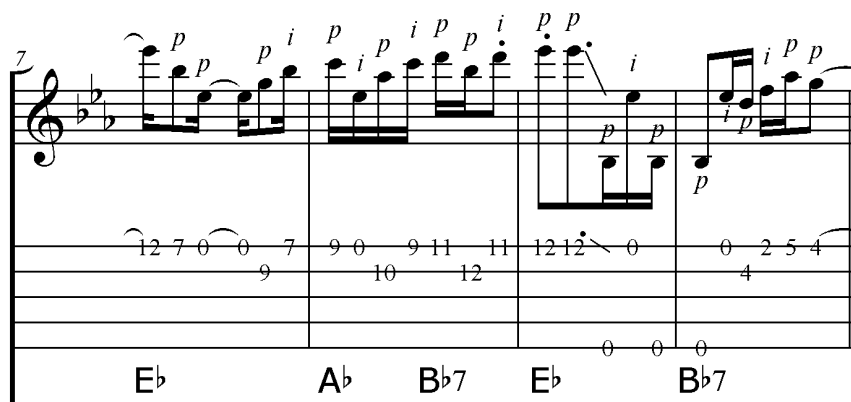


Figura 49: Arraste em “Viola que Vale Ouro”.

Inclusive, na mixagem deste trecho é colocado uma adição do efeito de ambiência (*reverb*) somente no momento desta nota do arraste, destacando ainda mais o arraste. Este mesmo tipo de arraste também é utilizado como efeito em pequenos trechos de improvisação em músicas como “O Menino da Porteira” e “Seleção de Polcas”.

Quando o arraste longo é ascendente, geralmente ornamenta e destaca sua nota de chegada, chamando a atenção para o trecho melódico subsequente, quando houver:

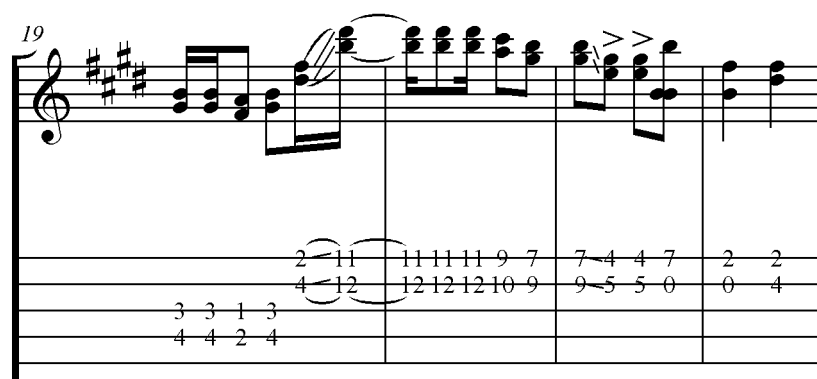


Figura 50: Arrastes em “Rei sem Coroa”.

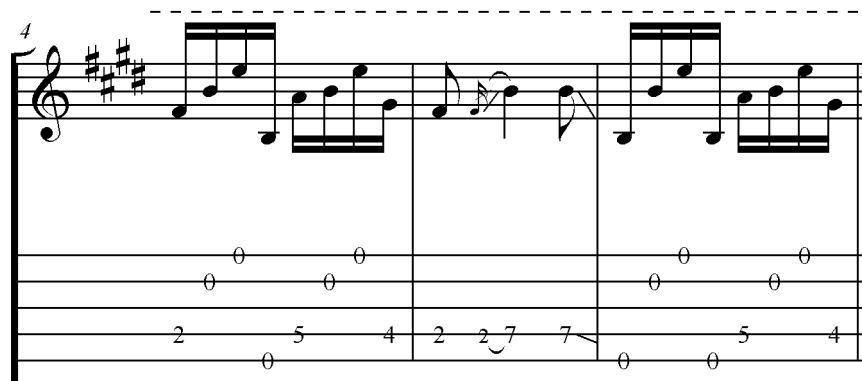


Figura 51: Arrastes em “Faca que Não Corta”.

Como visto, os arrastes podem vir acompanhados ou não de ligaduras, o que determina o ataque ou não da nota de destino. Variando entre as formas que apresentamos acima, os arrastes aparecem praticamente em todas as músicas de ambos os discos instrumentais. O uso freqüente do arraste longo, no entanto, é uma das características diferenciais do violeiro, embora não seja prática exclusiva de Tião Carreiro.

6.2.3. Apojaturas

A apojatura também é um ornamento bastante utilizado pelo violeiro. Aparecendo geralmente acompanhada de ligadura, pode vir acompanhada ou não de arraste.



Figura 52: Apojatura com arraste e ligadura em “Ferreirinha na Viola”.

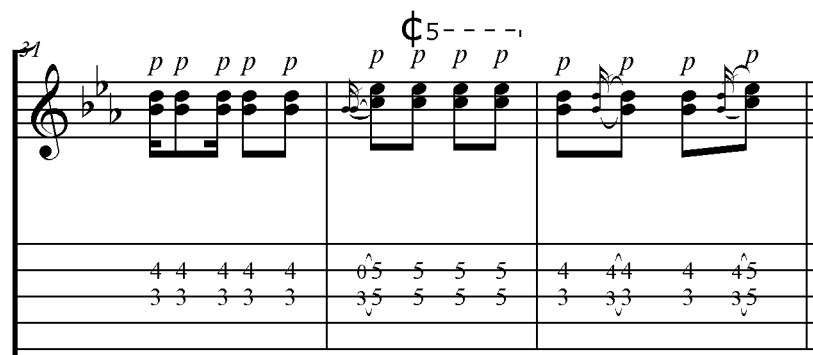


Figura 53: Arrastes com ligado na música “Empreitada Perigosa”.

A apoiatura aparece em praticamente todas as músicas de ambos os discos instrumentais, com exceção de “Viola Chic Chic” e “Malandro da Barra Funda”. Assim como o exemplo de “Ferreirinha na Viola”, muitas vezes a apoiatura aparece na interpretação do violeiro pelo seu próprio costume de tocar intencionalmente com arrastes, o que como vimos, produz a sonoridade “chorada” da viola. Assim, antes de atingir uma nota desejada, a nota de destino, ao invés de simplesmente saltar com a mão esquerda para esta nota e atacá-la, para produzir o efeito “chorado”, o violeiro toca uma nota de partida e usa o arraste para atingir a nota de destino, o que acaba gerando as apoiaturas quando é feito de maneira veloz.

6.2.4. Mordentes

O mordente é também uma ornamentação comumente utilizada na viola. No caso de Tião Carreiro ele é sempre acompanhado de ligadura, o que facilita a execução da mão direita dada a velocidade do movimento da mão esquerda que normalmente é alta. Ele normalmente é ascendente e ocorre em um ou dois pares de corda.

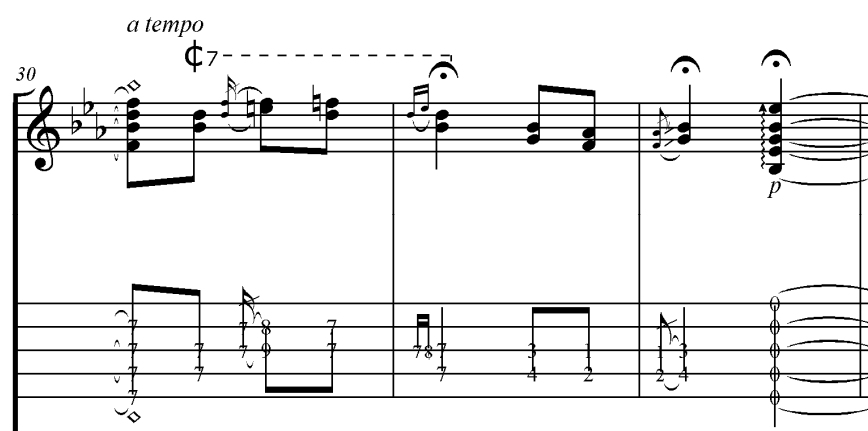


Figura 54: Mordentes no pagode “Em Tempo de Avanço”.

Esse mordente utilizado no trecho de “Em Tempo de Avanço” é o mesmo tipo de mordente empregado normalmente nas finalizações dos recortes de moda de viola. Nestas finalizações, os violeiros tocam o acorde maior final após a seqüência e inserem o mordente de uma ou duas notas para então iniciar o canto. No exemplo acima, o acorde final seria o Bb, funcionando o mordente como um ornamento que sairia da terça maior para a quarta justa e retornaria à terça maior. Assim como ocorre nos recortes de moda de viola, neste exemplo Tião Carreiro finaliza um trecho musical em fermata para entrar em outro, o que revela mais uma semelhança entre os dois contextos musicais.

No exemplo abaixo, o mordente é utilizado para ornamentar o fraseado melódico:

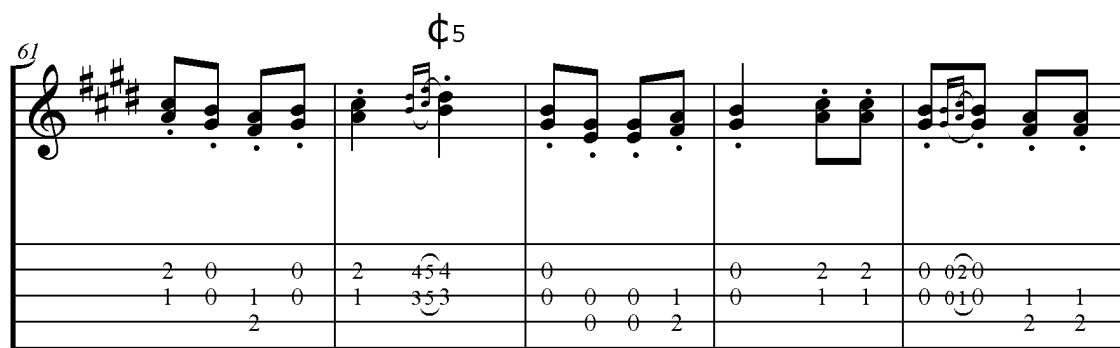


Figura 55: Mordentes no corrido “Cabelo Loiro”.

Observamos que Tião Carreiro de maneira geral utiliza os mordentes de maneira mais econômica, sendo que este ornamento aparece em outras músicas como: “Pagode em Brasília”, “Casinha Branca da Serra”, “Mineiro no Pagode” e “Seleção de Polcas”.

6.2.5. Staccatos

Os *staccatos*, normalmente produzidos ao se retirar os dedos da mão esquerda das cordas, abafando-as, instantaneamente após a nota ser percutida pela mão direita, também são utilizados pelo violeiro. Como se sabe, o *staccato* reduz a duração da nota promovendo um certo destaque a ela. Este recurso é fundamental para interpretação e acentuação no fraseado rítmico e melódico do violeiro, e aparece em praticamente todas as músicas dos LPs instrumentais,

The image shows a musical score for a piece titled "Canoeiro". The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked "♩ 5 - - - -". The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning. The notation includes staccato marks (vertical lines) above certain notes. Below the staff, there are fingerings for the left hand, indicated by numbers 1-5. The score is labeled "Figura 56: Sataccatos em 'Canoeiro'".

Figura 56: Sataccatos em “Canoeiro”.

Como no exemplo acima, o *staccato* aparece por vezes intercalado com fraseado legato, ligado, com arraste ou normal, gerando contrastes e contornos expressivos na interpretação. Outras vezes o violeiro utiliza o *staccato* em várias notas de um determinado trecho, como no trecho de improviso do samba caipira “Viola que Vale Ouro”:

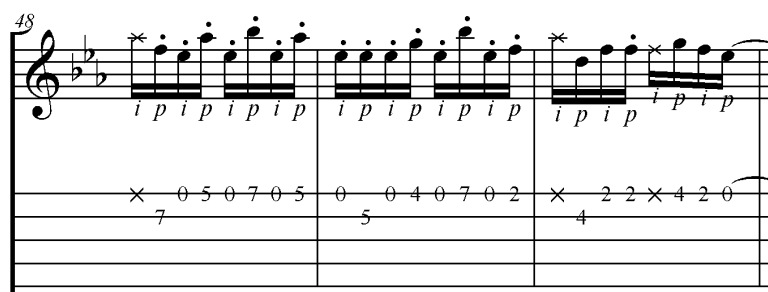


Figura 57: *Staccatos* em “Viola que Vale Ouro”.

Essa aplicação dá um caráter mais rítmico e percussivo a melodia, e é utilizado mais nos sambas caipiras. Além deste exemplo, aparece nos sambas caipiras “Viola Chic Chic”, “Viola Barulhenta” e no pagode “É isso que o povo quer”.

Além desta forma convencional de se produzir o *staccato*, Tião Carreiro obtém o mesmo efeito do *staccato* de outra maneira. Quando toca dois pares de cordas simultaneamente com os dedos indicador e médio, dedos nos quais utiliza unhas curtas, estas produzem uma sonoridade beliscada e súbita:

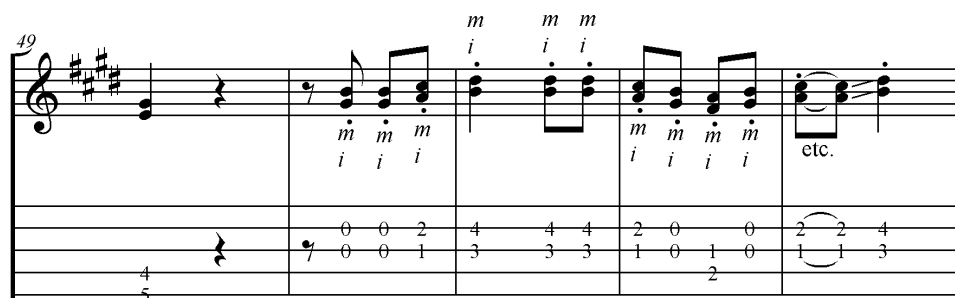


Figura 58: *Staccatos* com indicador e médio em “Cabelo Loiro”.

Esse tipo de *staccato* também aparece em “Viola Divina” e “O Menino da Porteira”. É importante acrescentar que esses toques, com o indicador e médio simultâneos, normalmente são realizados posicionando-se a mão direita mais próxima ao rastilho da viola, local onde além de ter as cordas mais tensas, produz um timbre mais estridente no toque. Desta forma, Tião Carreiro usa estes *staccatos* muitas vezes como variação proposital de timbre e articulação quando vai re-expor um trecho da música. Além do exemplo de “Cabelo Loiro”, isso ocorre em “O Menino da Porteira”.

6.2.6. Pizzicatos

Em diversas de suas gravações, Tião Carreiro utiliza-se do recurso sonoro do *pizzicato*, que nos seus solos assume tanto uma função de timbre como de interpretação e variação. Através da audição de diversas gravações de duplas sertanejas e de violeiros, percebemos que Tião Carreiro foi provavelmente o primeiro violeiro a utilizar o *pizzicato* de maneira mais sistemática e com as funções que mostraremos aqui. Assim como no violão, este recurso é produzido na viola com a mão direita, a qual realiza um leve abafamento das cordas com a região lateral da palma oposta ao polegar. O *pizzicato* também produz um efeito de acento rítmico semelhante ao da técnica do *staccato*, já que também reduz a duração das notas devido ao abafamento. Além disso, o timbre mais grave e abafado do *pizzicato*, tem um sonoridade percussiva, o que torna curiosamente parecido ao som da espécie de bongô que foi utilizado nas Seleção de Pagodes do primeiro LP instrumental.

Tião Carreiro utiliza o recurso do *pizzicato* principalmente com o polegar desenhando as melodias, em geral no quinto, quarto ou terceiro par, às vezes inserindo uma nota pedal no segundo par solto (notas si aguda):

The musical score for 'Pagode do Alá' illustrates the pizzicato technique. It begins at measure 84 in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is primarily played on the fifth, fourth, and third strings using the thumb (p). The second string is used for a pedal point (si aguda) in the second measure of each four-measure phrase. The score includes fingerings (0, 2, 5, 4, 7, 5, 9) and dynamics (p). The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with the thumb (p) indicating the pizzicato technique. The second string is used for a pedal point (si aguda) in the second measure of each four-measure phrase.

Figura 59: técnica do *pizzicato* em “Pagode do Alá”

Neste trecho de “Pagode do Alá”, o violeiro demonstra o domínio e uso desta técnica. Toca a melodia em *pizzicato* com o polegar no quinto e quarto par, e as notas de preenchimento no segundo par com o indicador. Assim como neste exemplo, a utilização do *pizzicato* ocorre em outras músicas como: “Seleções de Pagodes nº 01, nº 02 e nº 03”,

“Viola Chic Chic”, “Cidade Morena”, “Faz Um Ano (Hace Un Año)/Beijinho Doce” e “O Mineiro no Pagode”.

Em boa parte dessas gravações o violeiro utiliza o *pizzicato* também como recurso de variação timbrística, muitas vezes no momento em que vai re-expor um segmento melódico. Essa variação de timbre é um dos recursos importantes para criar contrastes e evitar um efeito monótono indesejado. O *pizzicato* não só é realizado em melodias a uma voz, forma predominante, mas também a duas vozes como em “Nove e Nove”:

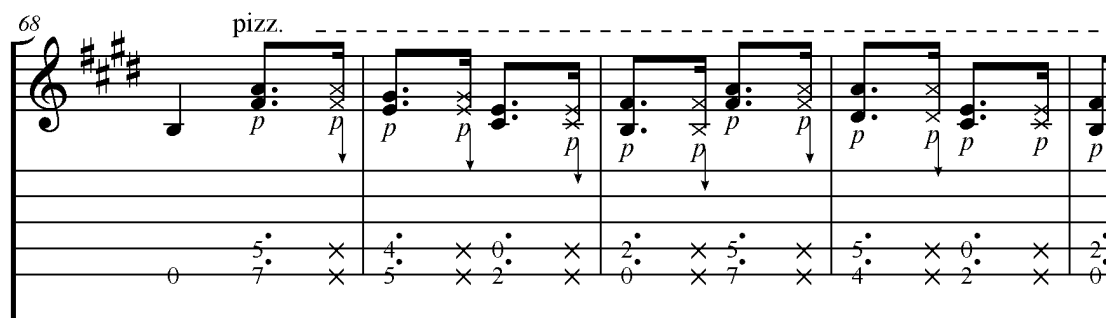


Figura 60: Técnica do *pizzicato* em duas vozes em “Nove e Nove”.

6.2.7. Notas Percussivas

Notas percussivas são os sons produzidos quando a mão direita toca as cordas abafadas pela mão esquerda, sem pressioná-las contra o braço do instrumento. Essa técnica produz um som percutido, próximo ao timbre do *pizzicato* mas sem uma definição da altura da nota, portanto uma nota percussiva.

Esse recurso é utilizado algumas vezes pelo violeiro como uma forma de ornamentar a melodia que está sendo tocada. Ou seja, enquanto o violeiro toca uma melodia, intercala suas notas com outras, percussivas, adicionando assim um preenchimento rítmico com timbre percussivo a estas frases:

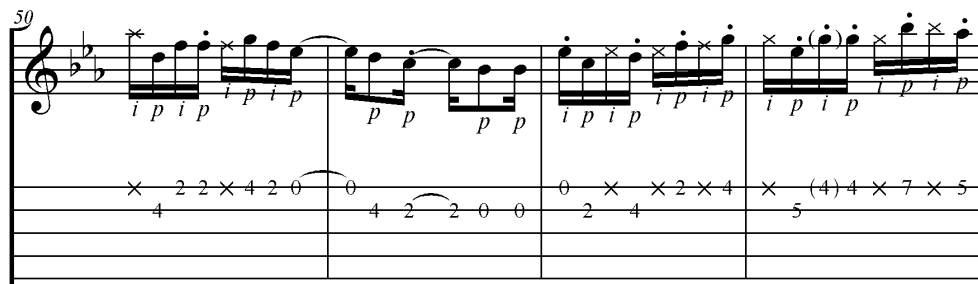


Figura 61: Notas percussivas em “Viola que Vale Ouro”

Assim como no exemplo acima, às vezes as notas normais destas melodias são tocadas em *staccato* para torná-las também mais percussivas.

Além de ocorrer em vários trechos de “Viola que Vale Ouro”, as notas percussivas aparecem também em músicas como “Nove Nove”, “Viola barulhenta”, “Futura Família”, “Empreitada Perigosa”, “Sete Flexas” e “Pagode na Praça”.

Além destes exemplos do uso de notas percussivas nas melodias dos solos, vale lembrar que essas notas também aparecem contidas nos pequenos acompanhamentos feitos pelo violeiro principalmente nas “Seleções de Pagode”. Isso porque, como vimos, as notas percussivas fazem parte das matadas incluídas nas batidas de pagode, catira e variações que o violeiro utiliza em várias das faixas.

6.2.8. Vibratos

Outro ornamento muito marcante no toque de Tião Carreiro são os vibratos de mão esquerda. No caso do violeiro, são produzidos pelo movimento oscilatório de puxar as cordas no sentido perpendicular ao braço da viola enquanto as pressiona. Tião Carreiro normalmente produz vibratos expressivos, largos (angulares) em sua amplitude de altura e com oscilações de lentas a médias. Assim como o *pizzicato*, este tipo de vibrato largo e expressivo não foi percebido como uma característica muito presente e recorrente nos registros de violeiros anteriores a Tião Carreiro.

Os vibratos são utilizados tanto nas notas de repouso nos finais das frases como em notas internas aos segmentos melódicos normalmente quando estes são de andamento de médio a lento:

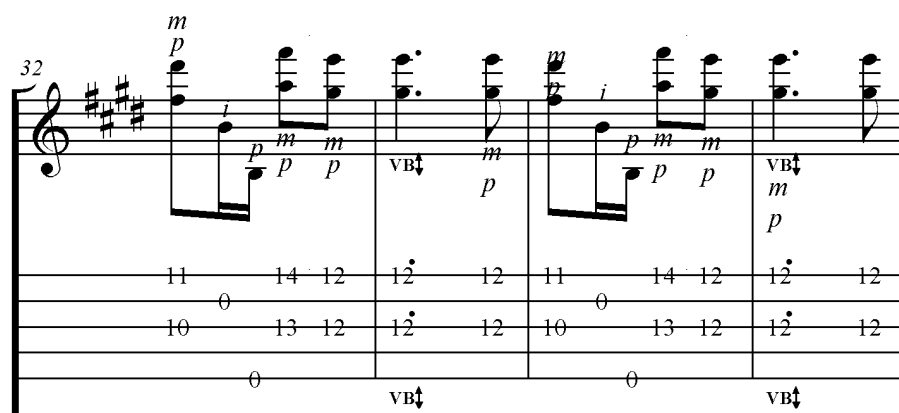


Figura 62: Vibratos em “Rancho dos Ipês”.

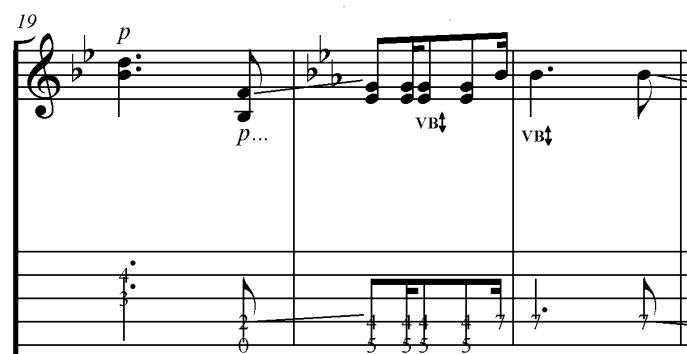


Figura 63: Vibratos na música “Em Tempo de Avanço”.

Como vimos acima, os vibratos podem ocorrer tanto em um como em dois pares de corda. Além desses exemplos, os vibratos estão presentes na maioria das músicas dos LPs instrumentais como: “Seleção de Pagodes nº1, 2, 3, 4 e 5”, “Ferreirinha”, “O Menino da Porteira”, “Canoeiro”, “Rio de Lágrimas”, “Cabelo Loiro”, “Seleção de pagodes Vol. 1 e 2”, “Casinha Branca da Serra”, “Faz um Ano (Hace um Año)/Beijinho Doce”, entre outros.

6.2.9. Harmônicos

Os harmônicos utilizados pelo violeiro são os naturais localizados na sétima e principalmente no décimo segundo traste da viola. Tião Carreiro utiliza esses harmônicos tanto como parte das melodias, quanto como função também de acorde:

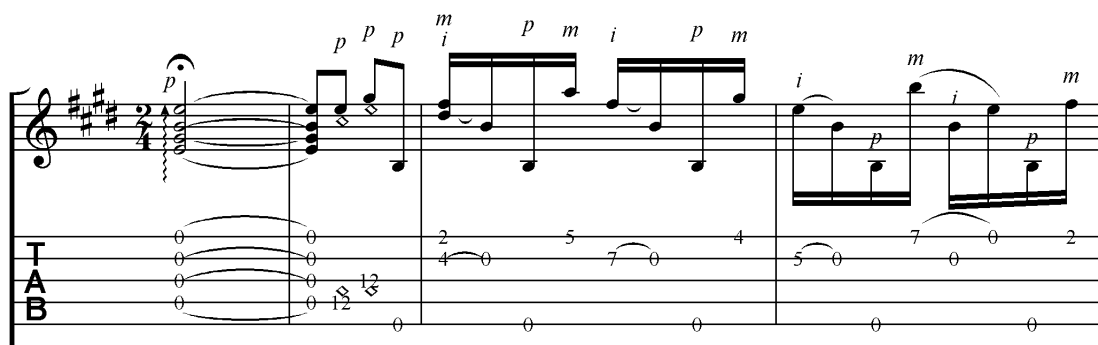


Figura 64: Harmônicos no pagode “Tudo Serve”.

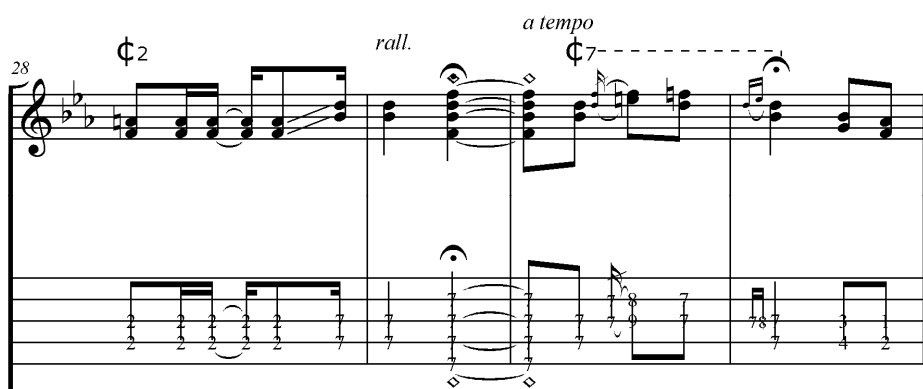


Figura 65: Harmônicos na música “Em Tempo de Avanço”.

Esse uso como acorde é possível devido à afinação da viola. Ou seja, se tocarmos os harmônicos naturais de todos os pares, tanto no décimo segundo quanto sétimo traste, forma-se tríades maiores respectivamente de Ré e Lá (no caso da afinação da viola ser cebolão em Ré maior). No pagode “Tem e não Tem” eles aparecem em acordes arpejados acompanhando a progressão harmônica:

6.3. Elementos de composição, outros recursos e técnicas da viola caipira.

6.3.1. Aspectos Melódicos

Uma das principais características do toque de viola caipira no Brasil é a utilização de cordas soltas (*campanelas*) e de terças e sextas paralelas. Muitas vezes esses paralelismos são executados com arrastes entre as notas. (AVERSARI MARTINS, 2004, p.162).

A utilização de terças e sextas paralelas na composição dos solos e ponteados dos violeiros envolve a utilização da chamadas escalas duetadas, um dos recursos mais idiomáticos e tradicionais da viola caipira, como vimos acima. Elas consistem nas escalas diatônicas normalmente do modo maior¹⁵⁷, executadas em duas vozes com intervalos de terças ou sextas paralelas, obtidos sempre com o uso de dois pares de cordas. Recebem a denominação “duetadas” pois se comportam como as vozes duetadas das duplas caipiras que cantam também nos mesmos intervalos.

Estas escalas configuram-se em diferentes digitações ao longo do braço do instrumento, de acordo com os pares em que são executadas. As cinco digitações das escalas duetadas mais utilizados por Tião Carreiro, considerando a afinação Cebolão em Mi Maior são:

¹⁵⁷ A escala menor aparece com menos frequência já que na música caipira e sertaneja predominam as tonalidades maiores.

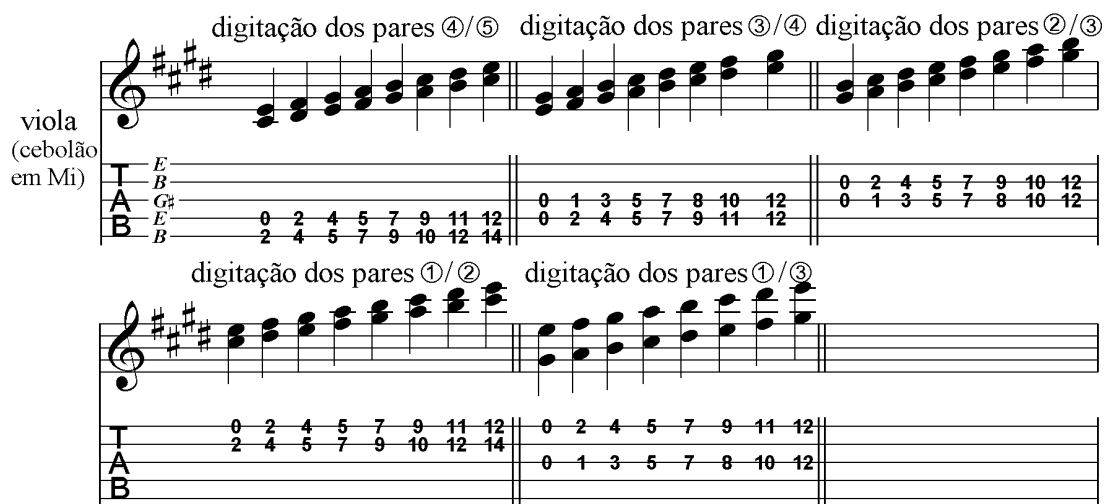


Figura 68: Digitações das escalas duetadas.

Tião Carreiro utiliza dessas escalas de várias formas. A primeira é a mais tradicional, quando busca naturalmente reproduzir a melodia das vozes da dupla com as escalas nas versões instrumentais de canções como “Rio de Lágrimas”. No trecho transcrito abaixo, o violeiro utiliza-se das digitações da escala de mi maior no pares ①/②, ②/③ e ③/④ para tocar a melodia principal:



Figura 69: Escalas duetas em “Rio de Lágrimas”.

Esse tipo de aplicação também ocorre em diversas outras músicas como “Ferreirinha na Viola”, “O Menino da Porteira”, “Canoeiro”, “Cabelo Loiro”, “Cavalo Zaino”, entre outras.

No entanto, além desta forma mais “tradicional” de uso das escalas duetadas, Tião Carreiro as utiliza de uma maneira mais interessante e diferenciada. Em boa parte dos solos e introduções do violeiro, verificamos a presença de motivos melódicos que se

desenvolvem de diferentes maneiras sobre o “esqueleto” das posições e digitações destas escalas, mas não necessariamente utilizando-as na forma tradicional, tocando as duas vozes juntas e paralelas. Em exemplos como “Pagode do Alá” observamos o desenvolvimento do motivo melódico de pequenos arpejos de tríades (- - -) extraídos das posições diatônicas da escala duetada (□) dos pares ④/⑤:

72

p

T E
B B
A G#
B E

0 0 0 0 0 0

4 0 4 2 5 5 4 0 5 4 7 7 5 0 7 5 9 9

Figura 70: “Pagode do Alá”.

Essa aplicação diferenciada das escalas duetadas ocorre em diversas outras músicas dos LPs instrumentais como “Viola que vale ouro”, “Tudo Serve”, “Pagode na Praça”, “É isso que o povo quer”, “Bandeira Branca”, “Tudo Certo”, “Tem e não tem”, “Futura família”, “Chora Viola”, “Malandrinho”, “Viola Barulhenta”, “Cidade Morena”, entre outras. Desta forma, podemos afirmar com segurança que provavelmente a maior parte das introduções e solos criados pelo violeiro são melodias moldadas, apoiadas e baseadas nos desenhos e esqueletos das posições das escalas duetadas. No seu processo criativo, Tião Carreiro provavelmente iniciava um motivo melódico, em geral curto como no exemplo acima, e depois evoluía com ele sobre as digitações conhecidas das escalas duetadas - ao mesmo tempo em que criava arpejos de mão direita, preenchimentos com cordas soltas (nota si aguda no exemplo acima) e notas pedais, entre outros que veremos mais adiante.

No entanto, o violeiro também se utiliza das escalas maiores em pares simples como material para compor seus segmentos melódicos. Estas aparecem tanto no modo jônio como no mixolídio:

The musical score for 'Linha de Frente' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It begins at measure 62 with a piano (p) dynamic. The melody is characterized by descending and ascending diatonic lines. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats, showing fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a 12-fret marker. The bottom staff is a treble clef with a key signature of two flats, showing chord changes: Eb, Bb, Eb, Bb, and Eb.

Figura 71: “Linha de Frente”

The musical score for 'Nove Nove' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins at measure 52 with a piano (p) dynamic. The melody features ascending and descending diatonic lines. The middle staff is a bass clef with a key signature of three sharps, showing fret numbers (2, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 2) and a 12-fret marker. The bottom staff is a treble clef with a key signature of three sharps, showing a B7 chord and a repeat sign (Z).

Figura 72: “Nove Nove”

Como podemos observar no exemplo do pagode “Linha de Frente”, Tião Carreiro desenha melodias diatônicas descendentes (compasso 64) e ascendentes (compasso 65) sobre a escala de Eb maior. O uso destas escalas do modo jônio para compor melodias mais diatônicas aparecem em várias outras músicas como em “Viola Chic Chic”, “Sete Flexas”, “Empreitada Perigosa”, “Riquezas do Brasil”, etc. No final do compasso 65 identificamos um pequeno cromatismo de passagem, uso que também ocorre em outras músicas, normalmente desta maneira econômica.

No exemplo acima do pagode “Nove Nove”, notamos que a melodia se desenvolve sobre o modo mixolídio (B7). Este modo é pouco freqüente nas músicas do

segmento caipira e sertanejo ao menos até a década de cinquenta e, como se sabe, é mais comum na música regional nordestina, além de ocorrer em manifestações populares da região do norte de Minas Gerais¹⁵⁸. Segundo o que o violeiro e pesquisador Ivan Vilela nos relatou, a utilização do modo mixolídio por Tião Carreiro em suas composições, colaborou decisivamente para a inserção deste estilo de melodia e harmonia no segmento sertanejo¹⁵⁹. Podemos observar que após a gravação em 1961 do pagode “Nove Nove” exemplificado acima (o primeiro pagode a incluir o mixolídio), Tião Carreiro iria compor uma série de outros pagodes, introduções e músicas com esse modo.

O mixolídio aparece tanto nas melodias a uma voz como em “Nove Nove”, quanto também nas escalas duetadas. Nos LPs instrumentais, esse modo também ocorre em outras músicas como: “Baiano no Côco”, “Faca que não corta”, “Riquezas do Brasil”, “Chora Viola”, “Viola que vale Ouro”, “Tem e não Tem”, “Em Tempo de Avanço” e “Cerne de Aroeira”.

Por estas razões, acreditamos que o modo mixolídio é mais uma das características marcantes do estilo do violeiro.

¹⁵⁸ O violeiro e pesquisador Ivan Vilela, em conversa conosco, observou que na região do norte de Minas Gerais aparece o modo mixolídio nas melodias das manifestações populares Acrescentou que ele é diferente do mixolídio usado na música regional do Nordeste, já que nesta última, ele aparece também com a quarta aumentada, o que não ocorre na região mineira. No caso de Tião Carreiro, além dessas prováveis matrizes do norte de Minas Gerais, devemos considerar a possibilidade do uso do mixolídio em suas composições ter tido influência da música nordestina e de nomes como Luiz Gonzaga. Isso porque, desde antes do início de sua carreira na região de Araçatuba, esse tipo de música já figurava com destaque nas rádios e na indústria fonográfica brasileira. Sobre a possibilidade de uma influência de Luiza Gonzaga e o interesse no trabalho do “Rei do Baião”, encontramos a informação de que “Tião Carreiro faleceu em 1993, sem conseguir gravar nenhuma música de Luiz Gonzaga, conforme pretendia”. (verbete “Tião Carreiro e Pardinho” do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira disponível para consulta em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acessado em 2007).

¹⁵⁹ Observamos que uns dos primeiros registros importantes do segmento sertanejo contendo a presença do mixolídio foi o cururu “Canoeiro” (Zé Carreiro), gravado por Zé Carreiro e Carreirinho em 1950 pela Continental. Devido ao sucesso desta composição, surgiram outras na mesma linha, uma delas a parceria de Tião Carreiro e Carreirinho em “Jangadeiro Cearense”, gravada em 1959. Tião viria a registrar em 1961, ao lado de Pardinho, “Nove Nove” (Tião Carreiro, Lourival do Santos e Teddy Vieira), o primeiro de uma série de pagodes mixolídios do artista. Assim, Tião Carreiro representa um dos principais responsáveis por essa nova linguagem no segmento sertanejo.

Tião Carreiro, assim como ocorre muitas vezes no repertório principalmente das modas de viola “tradicionais”, algumas vezes utiliza nas melodias o modo jônio ao invés do lídio sobre o IV grau do campo harmônico, como se ocorresse uma modulação para o IV grau. Assim, utiliza a quarta justa do IV grau em músicas como “Viola que Vale Ouro” e “Malandrinho”:

The image shows a musical score for the piece "Viola que Vale Ouro". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It contains a melody with various ornaments (x) and fingerings (i, p, i, p). The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, showing a harmonic accompaniment with chords labeled E^b, B^b7, E^b, E^b7, and A^b. The score is marked with measure numbers 53 and 54.

Figura 73: “Viola que Vale Ouro”.

Outro elemento melódico que aparece nos solos do violeiro são os arpejos verticais ascendentes e descendentes, geralmente sobre as notas do acorde correspondente na harmonia. Abaixo, o exemplo do pagode “Baiano no Côco” onde o violeiro faz um arpejo de B7:

The image shows a musical score for the piece "Baiano no Côco". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melody with various ornaments (x) and fingerings (i, p, i, p). The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps, showing a harmonic accompaniment with chords labeled B7, B7, B7, and B7. The score is marked with measure numbers 22 and 23.

Figura 74: “Baiano no Côco”.

Além desse exemplo do pagode “Baiano no Côco”, esse tipo de arpejo ocorre também em músicas como “Malandrinho”, no improviso ao final de “Cavalo Zaino”, entre outras.

Ainda sobre aspectos melódicos, Tião Carreiro muitas vezes usa escalas duetadas ou acordes de duas notas, arpejados ou não, para fazer pequenos acompanhamentos comentando a harmonia, como na passagem do pagode “Futura Família” para “Empreitada Perigosa”:

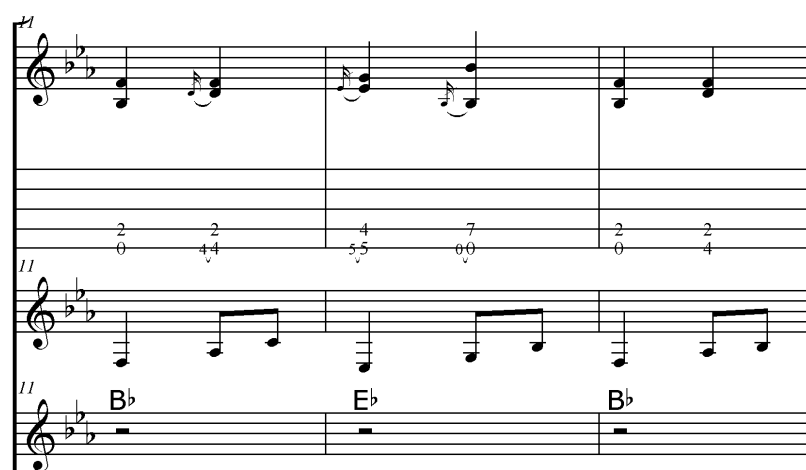


Figura 75: “Futura Família”

Esses comentários podem ocorrer tanto nos pares mais graves quanto nos agudos, com o predomínio dos graves, e ocorre em várias outras passagens de músicas como em “Seleção de Pagodes nº 1, 2, 3, 4 e 5”, “Viola que Vale Ouro”, “Faz Um Ano (Hace um Año)/ Beijinho Doce”, “Seleção de Polcas”, entre outras.

6.3.2. Aspectos Rítmicos

Como vimos no capítulo 5, em suas gravações o violeiro trabalhou com uma relativa quantidade de gêneros e matrizes, mostrando inclusive considerável fluência e desenvoltura rítmica ao alternar e misturar, às vezes num mesmo compasso, batidas como a do cururu, catira, recortado, pagode entre outros.

Além destas características, observamos que, nos solos e ponteados de Tião Carreiro, principalmente nas introduções de pagodes, muitas vezes identifica-se motivos rítmicos, geralmente curtos e que se repetem várias vezes. Na maioria das vezes, quando isso acontece, ele está vinculado a um motivo melódico, e vice-versa:

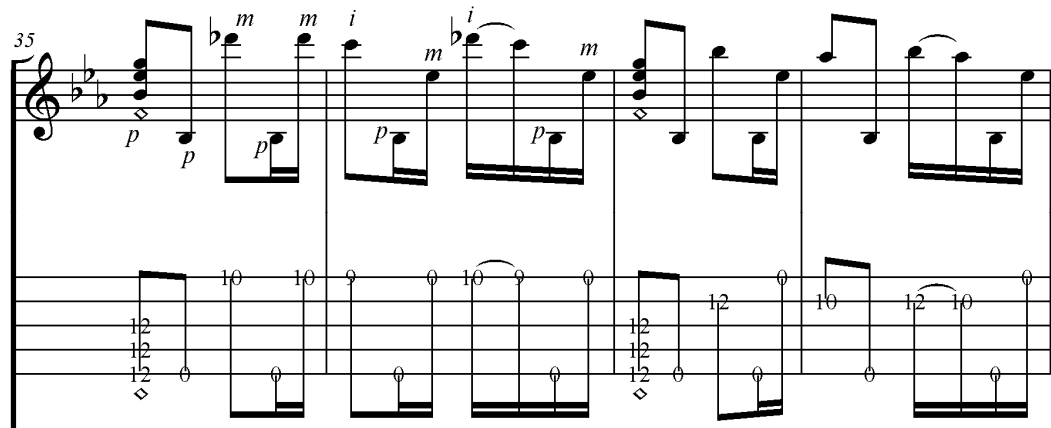


Figura 76: “Em Tempo de Avanço”.

Essa simetria rítmica muitas vezes ocorre porque freqüentemente o violeiro criava seus solos, como veremos, a partir de padrões rítmicos de arpejos fixos da mão direita, padrões esses a partir dos quais ele desenvolvia seus motivos melódicos.

No entanto, percebemos a musicalidade, interpretação, e criatividade rítmica do violeiro nas acentuações dos seus solos e principalmente nas variações sobre o tema e pequenos improvisos dos sambas caipiras. Neles, Tião Carreiro explora recursos rítmicos como antecipações, “atrasos”, inserção de notas e pequenos cromatismos para preencher espaços, acentuações variadas, *staccatos* e notas percussivas com grande desenvoltura e musicalidade. Abaixo, uma pequena amostra de um trecho do improviso sobre o tema de “Viola que Vale Ouro” na qual aparecem algumas destas características:

134

0 x 5 0 9 x 7 0 x 7 0 12 x 9 0 x 9 x 10 x 9 x 7 x 7 7 9 7 5 5 7 5 x 4

7 9 10 9 9 7

E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ 7 A $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

Neste exemplo, além dos *staccatos*, e notas percussivas, observamos que o motivo melódico (um tanto camuflado pelas notas percussivas e cordas soltas), assim como no tema desta música, antecipa sempre o próximo acorde na quarta semicolcheia de cada tempo. Na última nota do compasso 136, o violleiro quebra esta lógica e não toca a nota do próximo acorde, defasando a resolução para a segunda semicolcheia do compasso 137. Essa defasagem (de uma colcheia) ele vai recuperando em seguida, quando cria uma nova célula no segundo tempo do compasso 137 que resolve na cabeça do próximo compasso. Em seguida aproveita essa mesma célula rítmica para recolocar o motivo rítmico no lugar anterior, retornando a resolução na última semicolcheia do compasso 138. Assim como nesta música, essas variações, antecipações, acentuações e recursos rítmicos aparecem principalmente nos outros sambas caipiras como “Viola Chic Chic” e “Viola Barulhenta”.

Outro elemento importante que identificamos, foram algumas adaptações de fórmulas de compasso presentes no segundo LP instrumental. Observamos que, na gravação de alguns clássicos do segmento sertanejo como “Beijinho Doce”, “Mourão da Porteira” e “Boiadeiro Errante”, Tião Carreiro intencionalmente mudou o gênero musical original na suas versões instrumentais. Assim, no valseado “Beijinho Doce”, o compasso ternário original foi adaptado para o compasso binário de um espécie de corrido:

♩ = 175

viola

E^b A^b B^b7

Que bei ji nho do ce foi e le quem trou xe de lon ge pra mim —

8

A^b E^b B^b7 E^b

— se mea bra ça a per ta do sus pi ra do bra do que a mor sem fim

Figura 77: Transcrição de “Beijinho Doce” no compasso original ternário transposta para E^b ¹⁶⁰.

♩ = 124

viola

E^b A^b B^b7

58

66

A^b E^b B^b7 E^b

Figura 78: “Beijinho Doce” adaptado para compasso binário por Tião Carreiro.

Já as toadas “Mourão da Porteira” e “Boiadeiro Errante”, do compasso binário original adaptaram-se ao binário composto (6/8) da polca. Além desses exemplos, aparece a toada “Piracicaba” inserida dentro da “Seleção de Pagodes Vol.2”. Desta forma, verificamos que o violeiro demonstra desenvoltura e criatividade rítmica em ambos os LPs instrumentais.

¹⁶⁰ Utilizamos como gravação de referência, a versão de “Beijinho Doce” interpretada pela dupla Irmãs Castro na coletânea “História da Música Popular Brasileira – Música Sertaneja”, lançada pela editora Abril em 1982. Vale lembrar que as Irmãs Castros foram as primeiras a gravar esse clássico de Nhô Pai em 1945, pela Continental, sendo o maior sucesso da carreira da dupla.

6.3.3. Aspectos Harmônicos

Como já foi mencionado, os gêneros caipiras e sertanejos de maneira geral, costumam ser relativamente simples em suas progressões de acordes, bem como em sua forma. O violeiro e pesquisador Roberto Corrêa observa:

A estrutura musical das canções das duplas é, basicamente, a mesma: introdução e parte A, que se repetem de acordo com o tamanho da poesia. Em alguns casos, é acrescentado um refrão. (...) A harmonia é simples, e grande parte das músicas utiliza-se de uma tonalidade maior, centrada nos acordes de Tônica, Sétima da Dominante, e Subdominante.(...) com o tempo alguns músicos e compositores foram acrescentando inovações: na estrutura musical, com o acréscimo de uma parte B (...). (CORRÊA, 2000, p.70)

Essa simplicidade, presente na harmonia e na estrutura da música caipira e sertaneja, também ocorre na maioria das gravações analisadas do violeiro. Desta forma, nos dois LPs todas as tonalidades são maiores, as harmonias são tonais em que predominam as tríades e os seguintes graus do campo harmônico maior: I (tônica), IV(subdominate) e V, V7 (dominante). Aparecem também as dominantes secundárias V7/IV e V7/II (ou simplesmente a tríade V/II).

Como mencionamos, ocorre também o emprego em alguns de seus pagodes do modo mixolídio, o que gera harmonias mais modais utilizando tanto o V7 como o I7. Isso ocorre em “Nove Nove”, “Baiano no Côco”, “Faca que não corta”, “Riquezas do Brasil”, “Chora Viola”, “Viola que vale Ouro”, “Tem e não Tem”, “Em Tempo de Avanço” e “Cerne de Aroeira”.

No entanto, em algumas composições do artista, como o samba caipira “Viola Chic Chic”, os pagodes “Sete Flexas” e “Pagode do Alá”, aparecem progressões que usam acordes como: IIm, IIIIm, além da dominante secundária V7/II. No balanço “Rio de Lágrimas” aparece o emprego da tétrade IV7 no lugar do IV, assim como ocorre na sua versão original.

Além dessas composições do violeiro, nas gravações das músicas de outros autores como “Casinha Branca da Serra” e o samba “Malandro da Barra Funda” já ocorrem

progressões um pouco mais elaboradas, as quais, além dos acordes já mencionados, utilizam outros como: a dominante secundária V7/VI, a subdominante secundária II^m/IV, a subdominante menor IV^m e bVII(7), o bIII^m na passagem cromática do III^m para o II^m, além do #IV^o na progressão tradicional IV - #IV^o - I, na qual o acorde diminuto representa o dominante secundário V7b9/III.

Na sua composição “Em tempo de avanço”, a forma e a harmonia apresentam-se um pouco mais complexas. Nela, aparecem algumas das poucas modulações presentes nas músicas dos discos instrumentais, além do emprego do acorde bIII como empréstimo modal do campo harmônico menor natural¹⁶¹. A música inicia-se na tonalidade de Eb com três compassos de introdução, nos quais três violões tocam uma frase descendente a três vozes que resolvem no segundo compasso nos acordes Gb(bIII), Bb(V) e Eb(I) no terceiro compasso:

The musical score is written for four staves. The first staff is for Viola Caipira, with a treble clef and a key signature of three flats. The second staff is for Eb, Bb, G, Eb, Bb, with a bass clef and a key signature of three flats. The third staff is for Violão (L), with a treble clef and a key signature of three flats. The fourth staff is for Violão (R), with a treble clef and a key signature of three flats. The fifth staff is for Violão 3 (R), with a treble clef and a key signature of three flats. The first measure is an introduction. The second measure shows the descending phrase. The third measure shows the resolution to the chords Gb(bIII), Bb(V), and Eb(I).

¹⁶¹ O acorde bIII, na tonalidade de Eb maior da música “Em tempo de Avanço”, seria o acorde Gb. Esse acorde representa o terceiro grau do campo harmônico de Eb^m natural, campo no qual tem a função Tônica. Assim, sua utilização na tonalidade de Eb maior, corresponde a um empréstimo modal do campo harmônico de Eb^m natural, com função de Tônica. (FREITAS, 1995, p. 128 - 131).

Após a parte “A” em *ad libitum* no qual a viola toca o tema e os violões respondem com frases arranjadas a três vozes, ocorre novamente esta progressão Gb Bb e Eb para dar entrada na parte “B” modulando para Bb. Nessa segunda parte, a música entra numa batida de toada em andamento médio-lento e depois de alguns compassos retorna a tonalidade de Eb até chegar a uma fermata para iniciar a próxima parte. A parte “C” então inicia-se com um ponteador de viola em andamento rápido (mostrado na Figura 76), no ritmo do pagode e na tonalidade de Eb mixolídio e que acaba com o trecho mostrado abaixo onde vemos, novamente, o acorde Gb. Depois deste trecho, a música segue na tonalidade de Eb.

The image displays a musical score for Viola and Violão (Guitar) in Eb mixolydian mode. The top system shows a 4/3 measure with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff containing a bass line. The bottom system shows a 4/3 measure with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff containing a bass line. The bottom system is labeled with the notes Eb, Gb, Eb, Eb, Gb, Eb, Eb.

Figura 79: Viola e violão no trecho de pagode de “Em tempo de avanço”.

Este emprego do Gb (bIII) nas progressões que vimos acima, acorde pouco comum na música “caipira”, a forma com dois andamentos, somados ao ponteador da viola em Eb mixolídio com andamento rápido, remete-nos à canção “Disparada” (Geraldo Vandré e Théo de Barros). Como mencionamos, esta canção foi lançada em 1966, três anos antes da gravação original deste pagode, e fez muito sucesso, sendo mesmo regravaada por duplas sertanejas. Se nos lembrarmos da introdução de “Disparada”, veremos que também contém um motivo em mixolídio tocado na viola semelhante ao mostrado acima, além do acorde bIII na sua finalização. Além disso, a própria forma de “Disparada” consistia de uma primeira parte mais lenta que depois é repetida em andamento mais rápido, o que ocorre também na música do violeiro. Assim, acreditamos que esta canção possa ter

influenciado a composição de “Em tempo de avanço”, assim como algumas outras da carreira do artista, nas quais ocorre o emprego de alguns desses recursos.

6.3.4. Cordas soltas, notas pedais e apoio nas quatro semicolcheias

Assim como é comum na viola caipira, Tião Carreiro utiliza frequentemente das cordas soltas, também chamadas de campanelas. Estas cordas soltas são responsáveis por trazer uma sonoridade ampla, cheia, com *sustain* e harmônicos que caracterizam a qualidade sonora e timbrística da viola caipira.

Estas cordas soltas na maioria das vezes têm um caráter de preenchimento rítmico e melódico. Observe no exemplo abaixo que as notas si agudas tocadas pelo dedo indicador, são correspondentes ao segundo par solto, as quais recheiam a melodia principal, que por sua vez é tocada com mais destaque pelo polegar:

Figura 80: cordas soltas em “Pagode do Ala”.

Esse tipo de construção ocorre principalmente nas introduções dos pagodes do violeiro. Podem ocorrer tanto no segundo par como no primeiro e no terceiro, formando muitas vezes uma espécie de pedal no agudo. Assim como no exemplo acima, em muitas outras músicas essas notas pedais acabam contribuindo para a acentuação rítmica do fraseado, acentuando no caso acima o contratempo. Retirando essa nota solta de preenchimento rítmico, observamos que a melodia principal na verdade ocorre sempre na primeira, segunda e quarta semicolcheia.

Também é muito freqüente o uso dos pares mais graves soltos, como o quarto e quinto par. Assim como as outras cordas soltas, eles funcionam muitas vezes como preenchimento da melodia, formando por vezes baixos pedais, devido ao padrão rítmico fixo determinado pelo arpejo da mão direita:

The musical score is for the piece "Pagode em Brasília". It features three staves: Viola Caipira (top), Eb/Bb/G/Eb/Bb strings (middle), and Violão (R) (bottom). The key signature is Bb (two flats) and the time signature is 2/4. The Viola Caipira staff shows a melodic line with various articulations (p, m, i) and dynamics. The Eb/Bb/G/Eb/Bb strings staff shows a rhythmic pattern with fingerings (11, 12, 2, 4, 5, 7, 0, 4, 5, 0, (5), 5, 0, 2, 4, 5, 7, 0, 5) and a consistent rhythmic value of 0. The Violão (R) staff shows a simple harmonic accompaniment with notes Bb, Eb, and Bb.

Figura 81: “Pagode em Brasília”.

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

Além disso, como vemos nos exemplos acima, muitas vezes essas cordas soltas acabam por desenhar melodias angulares, com saltos, ao mesmo tempo em que possuem pequenos trechos mais diatônicos formados pela melodia principal.

Ainda sobre estas cordas soltas, percebemos uma tendência, na composição dos solos do violeiro e em alguns pequenos improvisos, de buscar preencher o grupo de quatro semicolcheias de cada tempo. Para isso, muitas vezes ele lança mão das cordas soltas para preencher os espaços deixados pela melodia principal, numa espécie de apoio rítmico:

Tião Carreiro provavelmente criava muito dos seus solos e introduções de pagodes a partir da pesquisa de arpejos e padrões fixos de mão direita. No caso do violeiro, esses padrões são arpejos resultantes das combinações definidas principalmente dos dedos polegar, indicador e médio da mão direita. Esses padrões, somados aos motivos melódicos construídos a partir das escalas maiores, escalas duetadas, uso de ligados e arrastes, resultam em boa parte dos seus solos.

Assim, ilustraremos alguns dos solos que contém padrões fixos de arpejos na mão direita. Além das variações de arpejos presentes nos exemplos já mencionados como “Tudo Certo” (Figura 44), “Pagode na Praça” (Figura 46), “Pagode do Alá” (Figura 59), “Rancho dos Ipês” (Figura 62), “Tudo Serve” (Figura 64), “Em tempo de Avanço” (Figura 76)” e “Pagode em Brasília” (Figura 81), poderíamos citar as músicas abaixo:

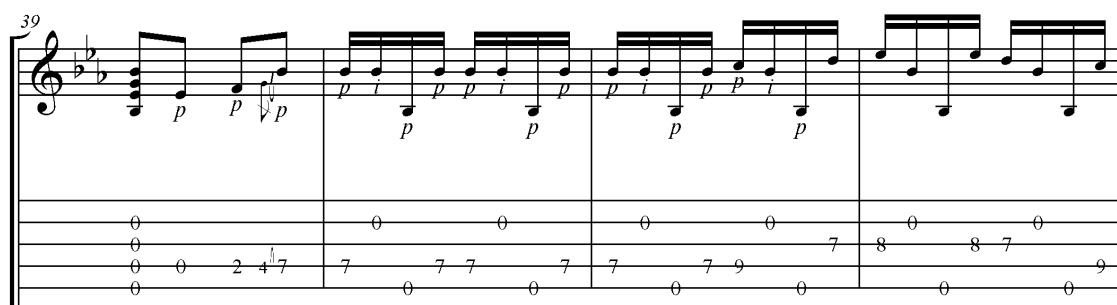


Figura 83: “Bandeira Branca”

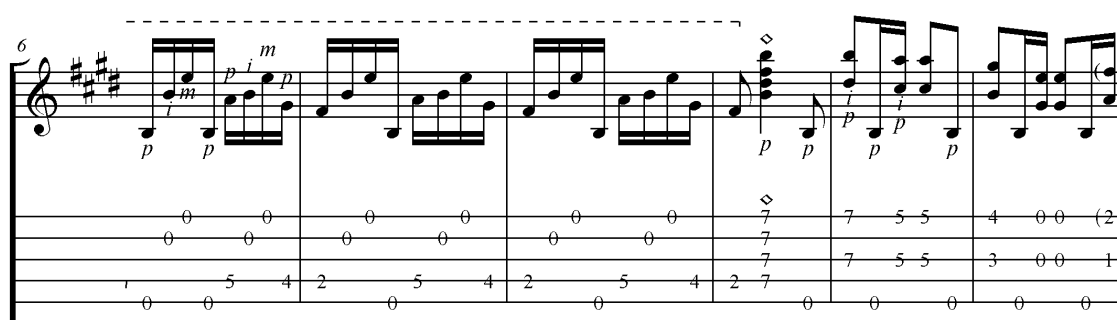


Figura 84: “Faca que não corta”

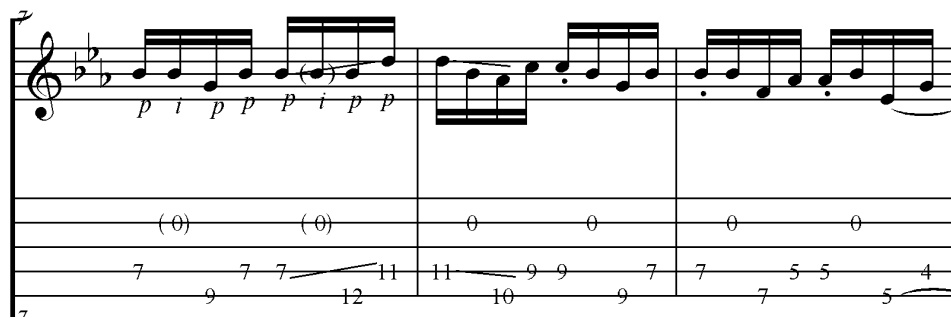


Figura 85: “Futura Família”.

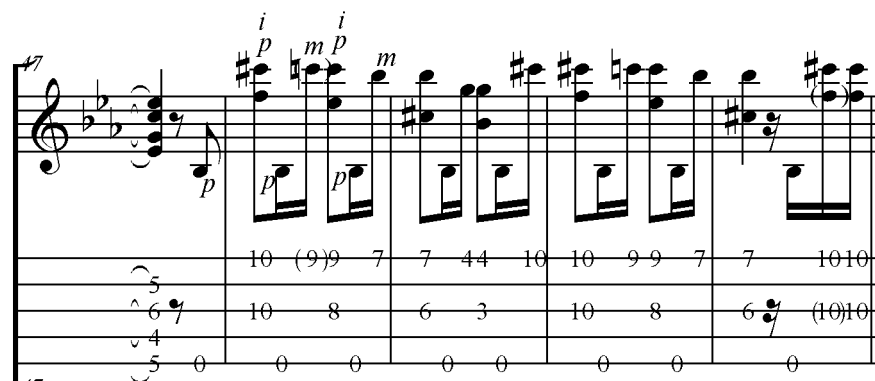


Figura 86: “Riquezas do Brasil”.

6.3.6. Alternância entre polegar e indicador e outras técnicas

Outro ponto muito característico é a utilização da técnica de mão direita de alternância entre os dedos polegar e indicador para solar melodias em um ou dois pares adjacentes de cordas. Esta alternância permite uma maior velocidade nos toques da mão esquerda:

Figura 87: Alternância entre polegar e indicador em “Viola que vale ouro”.

Ao que tudo indica, esta técnica vem desde os violeiros mais antigos das zonas rurais que, além disso, utilizavam somente o polegar e o indicador para fazer a maioria dos ponteados.¹⁶² Assim como a falta de unhas, esta técnica provavelmente ocorria pela rigidez do trabalho pesado da roça. No livro “Viola Instrumental Brasileira” (SOUZA, 2005), aparecem várias transcrições de gravações realizadas com antigos violeiros de várias regiões brasileiras, nas quais podemos observar a utilização da alternância entre polegar e indicador. No entanto, na maioria dos casos, eles utilizam esta técnica mais para tocar melodias juntamente com cordas soltas e acompanhamentos, usando inclusive o indicador no sentido descendente. Já no exemplo de Tião Carreiro, esta técnica já aparece mais concentrada na tarefa de solar linhas melódicas a uma voz, principalmente nos primeiro e segundo par de cordas, às vezes de andamentos rápidos, com rítmicas, acentuações e mecânicas mais elaboradas, como podemos observar no exemplo abaixo:

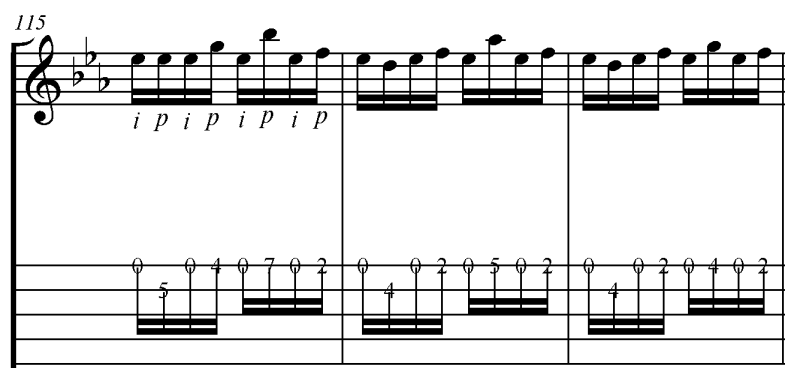


Figura 88: “É isso que o povo quer”.

Neste segmento, fora o andamento rápido, outra dificuldade na execução é a seqüência da mão esquerda, que inicia o compasso com o dedo indicador ao invés do polegar e assim segue alternando durante toda a melodia. Não por acaso, neste trecho as notas do polegar são as da melodia, as quais recebem o destaque natural deste dedo, já que normalmente tem o toque mais forte que o indicador no sentido ascendente, tanto pela presença da dedeira como pelo sentido descendente do seu movimento. As notas do indicador neste primeiro trecho correspondem sempre ao primeiro par solto, funcionando como um preenchimento que às vezes sai um pouco abafado pelo leve encostar da mão esquerda. Desta forma, o violleiro usa esta técnica sempre de uma maneira inteligente e musical, mostrando controlar as acentuações rítmicas quando escolhe o polegar para ressaltar as notas desejadas. Ao mesmo tempo, deixa o indicador para os preenchimentos ou para auxiliar nas passagens mais rápidas quando executadas num mesmo par, como uma espécie de “pedalada”:

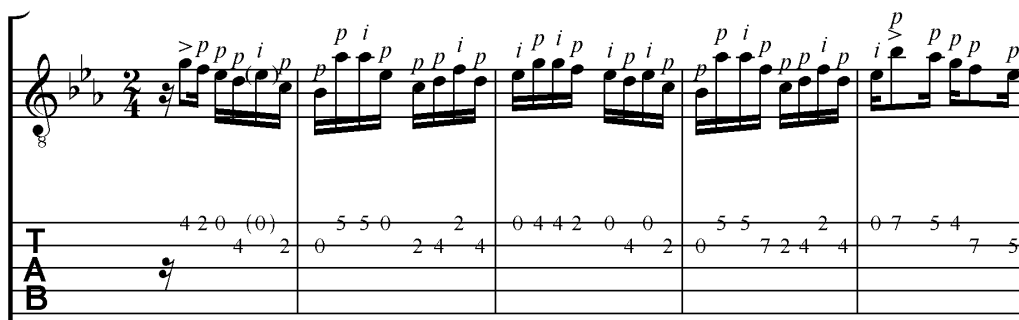


Figura 89: “Viola Chic Chic”.

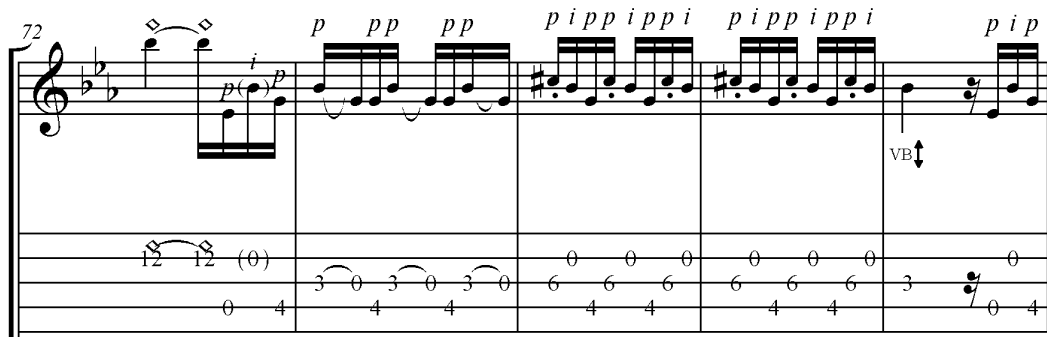


Figura 90: “Tem e não Tem”

Além desta técnica, observamos que o violeiro utiliza o polegar descendente repetidamente em frases de difícil execução, tanto em pares adjacentes como descendo em arpejos:

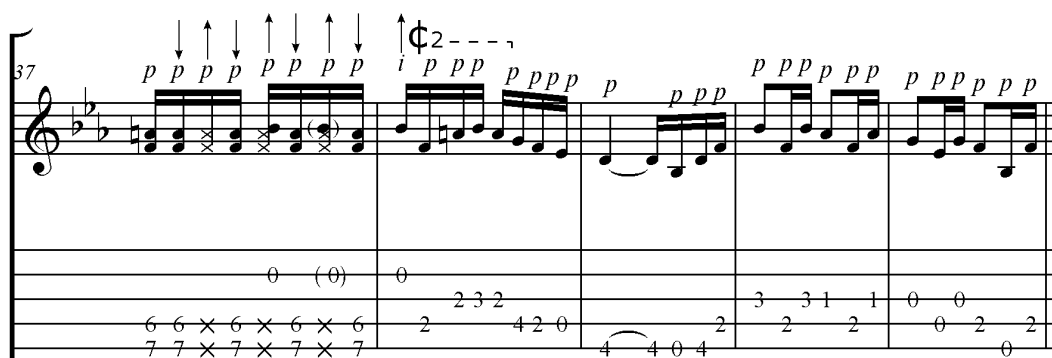


Figura 91: “Empreitada Perigosa”

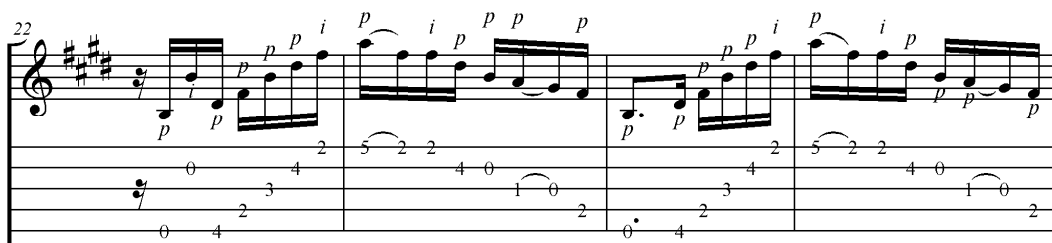


Figura 92: “Baiano no Côco”

Essas uso repetido do polegar em frases rápidas ocorre também em músicas como “Sete Flexas” e “Nove Nove”. Além disso, o violeiro em alguns momentos utiliza a dedeira em movimento ascendente como no exemplo (Figura 91) de “Empreitada

Perigosa”. Mas isso ocorre apenas em pequenos acompanhamentos e em batidas como a do pagode, e não para solar melodias.

6.4. Variações e improvisações.

Como já mencionamos rapidamente, Tião Carreiro, em algumas das músicas dos LPs, além das melodias e solos das músicas inclui pequenos trechos de improviso e variações sobre os temas. Assim, o violeiro cria melodias em geral sobre dois acordes ou sobre a progressão principal da música, muitas vezes sem respeitar uma forma rígida. Nestes improvisos utiliza-se de vários dos elementos musicais e das técnicas que mencionamos nos itens anteriores. Isso ocorre mais expressivamente em “Viola Chic Chic”, “Viola que Vale Ouro”, “Canoeiro”, “Cavalo Zaino”, “Viola Barulhenta”, “Vou Tomá um Pingão”, “Faz um Ano (Hace um Año)/Beijinho Doce” e “Seleção de Polcas”. Às vezes, o improviso começa no meio ou final da música e segue até o seu final, geralmente em *fade out*, sem que haja retorno ao tema, como é o caso do samba caipira “Viola Chic Chic”:

[illegible]

Figura 93: Improviso em “Viola Chic Chic”.

Neste trecho, observamos que Tião Carreiro utiliza as escalas duetadas para improvisar. Além disso, como é um samba caipira, Tião procura soluções mais rítmicas que melódicas no fraseado, utilizando também os *staccatos* para ajudar na acentuação e interpretação. Nos sambas caipiras em geral, além destes elementos, o violeiro também utiliza de notas repetidas e percussivas como recursos para seus improvisos e variações.

Além destes improvisos mais expressivos, ao expor os temas de quase todas as músicas analisadas, Tião Carreiro sempre faz pequenas variações na sua interpretação quando vai re-expor as melodias. Assim, utiliza a mudança de oitava e dos pares de cordas nos quais toca a melodia, mudança da digitação da escala duetada utilizada, além de variar ou incluir os ornamentos e técnicas como ligados, arrastes, apojaturas, mordentes, *staccatos*, *pizzicatos*, notas percussivas, vibratos, harmônicos, cordas soltas de preenchimento, pequenos cromatismos etc., como já vimos anteriormente.

Desta forma, além de todos os outros elementos musicais e técnicas que mostramos, os improvisos também são uma qualidade importante no estilo do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das informações levantadas, percebemos que o estilo de Tião Carreiro como violeiro corresponde a um conjunto de fatores e elementos que abrangem desde matrizes caipiras “tradicionais”, até fusões de gêneros diversos criados por artistas populares e o próprio músico, no contexto do mercado fonográfico e do meio artístico da música sertaneja.

Seu estilo de tocar, sua formação musical e sua trajetória como instrumentista, permitiram-nos identificá-lo como pertencente ao que chamamos de vertente popular do segmento instrumental sertanejo. Seu percurso histórico e sua discografia mostraram que o artista conseguiu conciliar linguagens e gêneros de massa mais relacionados aos interesses do mercado e da indústria fonográfica, com matrizes e ritmos “caipiras”. Ao mesmo tempo, observamos que, no contexto massificado do mercado sertanejo pós anos noventa, o artista passou definitivamente a ser reconhecido como pertencente ao segmento sertanejo de “raiz”. Como vimos, esse reconhecimento deve-se principalmente à constante presença de linguagens e matrizes “caipiras” nas diversas fases do artista. Ao mesmo tempo, a recente valorização da obra de Tião Carreiro responde, de certo modo, a uma demanda do público por artistas do segmento sertanejo “de raiz”, que, provavelmente, apareceu na medida em que este segmento passou a ser identificado como uma alternativa diferenciada diante do panorama massificado, homogeneizado e “desenraizado” da música sertaneja romântica que se configurou nas últimas décadas, momento no qual as indústrias fonográfica e de entretenimento investiram nos padrões pop e *country* do segmento, difundido na mídia e nos mega-shows dos rodeios por todo o país.

Assim, a obra de Tião Carreiro, juntamente com a de outras duplas do século XX, agora reconhecidas como “de raiz”, passou a representar uma espécie de reserva de tradições, símbolos às vezes idealizados do que seria a “autêntica música caipira”. A partir deste enfoque, tais trabalhos passaram a servir de referência musical e objeto de pesquisa não só para novos trabalhos do segmento sertanejo de raiz, mas também para uma crescente leva de instrumentistas-pesquisadores, muitos deles violeiros de formação universitária, que

buscam incluir elementos, gêneros e matrizes provenientes destas obras em suas composições ou releituras.

Sobre os gêneros e matrizes que contribuíram na formação do estilo de Tião Carreiro, identificamos, a partir das análises musicais, a toada, o cururu, a catira, o recortado, o cateretê, a guarânia, o rasqueado, a polca paraguaia, o arrasta-pé, o corrido, o samba caipira, o balanço e, principalmente, o pagode, que se tornou o maior símbolo do violeiro. Surgido no final da década de cinquenta, o pagode é resultante da combinação principalmente de matrizes como a catira e o recortado, nas batidas da viola e do violão. Sua criação envolveu, além do próprio Tião Carreiro, músicos, compositores e parceiros do artista, mas teve na figura deste violeiro seu maior popularizador e divulgador.

Seus toques de viola e seu estilo interpretativo relacionam-se com elementos musicais e técnicas como: ligados, arrastes, apojaturas, mordentes, *staccatos*, *pizzicatos*, notas percussivas, vibratos extensos, harmônicos, padrões, motivos e arpejos sobre as escalas duetadas, uso do modo mixolídio, cordas soltas de preenchimento, pedais, apoio no grupo de quatro semicolcheias, padrões de arpejos, alternância entre polegar e indicador, variações e improvisos. Na utilização de alguns destes recursos como o *pizzicato* e o mixolídio, observamos também que o artista provavelmente representou um dos pioneiros no segmento sertanejo.

Por fim, acreditamos que a somatória destas informações apresentadas traga à tona os principais elementos constitutivos e as características do estilo de Tião Carreiro como violeiro, ou em poucas palavras, qual é “A Viola Caipira de Tião Carreiro”.

REFERÊNCIAS¹⁶³

ALEM, João Marcos. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-*country*. **Revista USP**, São Paulo, n.64, p.94-121, dezembro/fevereiro 2004-2005.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira** (2º Edição). São Paulo, Editora Duas Cidades, 1982.

ALLEONI, Olívio Nazareno. **Cururu em Piracicaba**. Piracicaba: O.N.Alleoni, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo, Editora Ática, 1989

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. 3 vol. São Paulo, Livraria Martins, 1959.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

ANJOS FILHO, Abel Santos. **Uma melodia histórica: eco, cocho, cocho-viola, viola de cocho**. Cuiabá: A. S. Anjos Filho, 2002.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Documentário Folclórico Paulista**. São Paulo, Prefeitura Municipal. 1952.

_____. **Viola Cabocla**. In Revista Sertaneja números 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13 e 14, de julho de 1958 a maio de 1959.

AVESSARI MARTINS, Eric. A viola caipira e as modinhas e lundus luso-brasileiros. In: PAIS, José Machado(dir.);CABRAL, Carla(coord.).**Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Edição: Imprensa de Ciências Sócias, Instituto de Ciências Sócias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. p.155-170.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

BRAZ DA VIOLA. **Manual do Violeiro**. Editora Ricordi Brasileira S.A, 1999.

_____. **Pagode de cabo a rabo**. Braz da Viola, 2004.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

¹⁶³ Baseado na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11 ed. São Paulo, Global, 2002.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp, 1984.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa, 1997.

_____. **A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina**. Tradução Maria Helena R. Cunha; Maria Cecília Q. M. Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CHAVES, Luís. **Portugal além**. Gaia (Portugal), Edições Pátria, 1932.

CHIARINI, João. 1947. Cururu. **Revista do Arquivo**, nº CXV. São Paulo, Departamento de Cultura.

CORRÊA, Roberto N. **Viola Caipira**. 2 ed. Brasília: Editora Viola Corrêa, 1989.

_____. **A arte de pontear a viola**. Brasília, Curitiba: Editora Viola Corrêa, 2000.

CORTES, Almir. Côrtes, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

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

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres: two applications**. In: HORN, David e TAGG, Philip (Ed.) *Popular Music Perspectives 1981*, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81). r, delivered at the First International Conference on Popular Music Studies (Amsterdam, 1980)

FERRETE, J.L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1985.

FREITAS, Paulo Sérgio de. **Teoria da Harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 1995.

GIFFONI, Maria Amália Correia. **Danças miúdas do folclore paulista**. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1980.

HALL, Stuart – **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP& A Editora, 3ª edição, 1999.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto T. Música da terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria Alice(coord.). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo/** Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte e costumes; V.3). p. 141-167.

_____; PELLEGRINI FILHO, Américo. Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, Maria Alice(coord.). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo/** Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte e costumes; V.3). p. 169-223.

KOSHIBA, Camila Gonçalves. GONÇALVES. **Música em 78 rotações**: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LACERDA, Osvaldo. **Compendio de Teoria Elementar da Música**. 9 ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1961.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1989.

LIMA, Rossini Tavares. **Abecê do Folclore**. São Paulo, Ricordi, 1972.

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

MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. **O Perfil de Baden Powell através de sua discografia**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MAGALHÃES, Alexandre Caldi. **Contracantos de Pixinguinha**: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

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

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

MUGNAINI, Ayrton Mugnaini Jr. Texto do encarte do CD Zé do Rancho (Violas), Série Luar do Sertão da gravadora BMG, lançado em 1997.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil**: a experiência do selo Som da Gente. 2005. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005.

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

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

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v.44, n.1, 2001. Disponível no site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=em&nrm=iso>. Acesso em: 30 Jan 2008.

PAGOTTI, Giordano Godoy. **Catálogo Bibliográfico das Obras para Violão de Compositores Brasileiros de Música Erudita do Século XX**. Trabalho de Iniciação Científica apresentado no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

PASCHOAL, Guto. **Sua Majestade a Viola**: Rainha do Sertão. Mimeo, 1999.

PASCALL, Robert. In: Sadie, Stanley; Tyrrel, John (Eds). **The New Grove**: Dictionary of Music and MusiciansTM. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 9, p.638-642.

POLICENO, Mário. Os 70 anos do Pelé da viola. In: **Folha da Região**. Araçatuba (SP): 12/12/2004.

PORTO, Guilherme. **As Folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro, Funarte/INF, 1982.

PUJOL, Emílio. **Escola Razonada de la Guitarra**. 5 vol. Buenos Aires: Ricordi Americana, Sociedad Anônima Editorial y Comercial, 1933.

RABAÇAL, Alfredo João. **As Congadas no Brasil**. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SAMSON, Jim. In: Sadie, Stanley; Tyrrel, John (Eds). **The New Grove: Dictionary of Music and Musicians**TM. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v.24, p.638-642.

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

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo AZEVEDO, M. A. **Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964)**. 5 vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. Disponível para consulta no site da Fundação Joaquim Nabuco <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso 2007.

SARDINHA, José Alberto. **Viola campaniça**: o outro alentejo. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica, 2001.

SCHÖENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SILVA, Francisco Pereira. **O Desafio Calangueado**. São José dos Campos, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas. 1976.

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

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

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

TAGG, Philip. **Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia**. (Tradução Henrique Wesley). Universidade de Montreal. Conferência do V Congresso da IASPM-LA, Rio de Janeiro, 22 de junho de 2004.

_____. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. (Tradução Martha Ulhôa - UNIRIO). Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.14, n.23 - dezembro de 2003. Texto original do autor: 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Lisboa, Editorial Caminho. 1990

_____. **As Origens da Canção Urbana**. Lisboa, Editorial Caminho. 1997.

_____. Surpresa é o som da viola de Tião Carreiro. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 21/07/1976.

TONICO; TINOCO. **Tonico e Tinoco**: Da beira da tuia ao teatro municipal. São Paulo: Ática, 1984.

TORNEZE, Rui. Cancioneiro de viola caipira, vol.1. São Paulo: Irmão Vitale, 2003.

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

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. **Música Híbrida – Matrizes** Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. Comunicação do XIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **A análise da Música Brasileira Popular**. Cadernos do Colóquio. pp. 61-68. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1998.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: A trajetória da indústria fonográfica nas décadas de 80 e 90. Dissertação (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001.

VILELA PINTO, Ivan. **Viola de pinho ou laqueada**. Campinas: Mímeo, 2002.

_____. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado(dir.);CABRAL, Carla(coord.).**Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Edição: Imprensa de Ciências Súcias, Instituto de Ciências Súcias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. p.171-188.

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

_____. **Pela porta da frente**. Entrevista concedida em fevereiro de 2005 a Eduardo Geraue para Agência Fapesp, disponível no site <<http://www.fapesp.br/agencia>>. Acessado em novembro 2005.

_____. Na toada da viola. **Revista USP**, São Paulo, n.64, p.76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

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

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

_____. Do êxodo rural a indústria cultural. **Jornal da Unicamp**, nº219, Campinas, julho de 2003.

- **Outras Publicações:**

Tião Carreiro na intimidade. In: Revista **Moda e Viola**, Ano I, nº 5, p. 37. Ed. Motivo Editorial 1990.

“Tião Carreiro - É Ouvir e se Converter”. Revista **Moda e Viola**, Ano II, nº 14, pag 10,11. Ed. Motivo Editorial 1991.

Revista **Viola Caipira**. Números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9. Belo Horizonte: Editora São Gonçalo, 2003 a 2005.

Revista **Modinhas Sertanejas** nº 1, 2, 3 e 4. Editora Prelúdio, São Paulo, sem data.

Revista **Melodias Sertanejas** nº 1. Editora Prelúdio, São Paulo, sem data.

Revista **Tião Carreiro e Pardinho** nº 6 - A História dos Reis do Pagode. Editora Prelúdio, São Paulo, ano provável 1973.

Revista Sertaneja – A Revista do Rádio e Disco Sertanejo, Ano I, nº 8, Novembro de 1958. Editora Prelúdio Limitada, São Paulo.

Apostila da Oficina de Viola Caipira – editada por AMARAL PINTO, João Paulo do; ALVES, Vinícius; KOPCAK, Elias; VILELA PINTO, Ivan. Campinas: Núcleo da Cultura Caipira (Mímeo), 2002.

- **Sites consultados:**

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acessado de 2005 a 2007.

Acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acessado de 2004 a 2007.

Banco de dados do Instituto Memória Musical Brasileira, disponível no site <<http://www.memoriamusical.com.br>>. Acessado em dezembro 2007.

Fundação Joaquim Nabuco, disponível em <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acessado em 2007.

Site Oficial de Tião Carreiro. Disponível no endereço <<http://www.tiaocarreiro.com.br>>

Acessado de 2005 a 2007.

Site do Violeiro João Vilarim <<http://www.ponteiocaipira.com.br>> . Acessado em 2007.

“Viola Tropeira”, disponível no endereço <<http://www.violatropeira.com.br>> . Acessado em 2007.

- **Referências Audiovisuais:**

NUNES, José Dias. Vídeo da Apresentação na Churrascaria Assis. Tião Carreiro e Pardinho. Ituiutaba(MG) em 26/05/1990, (aprox. 60min): mímeo.

_____. Vídeo da Apresentação Tião Carreiro e Pardinho em Jarnaúba(GO) em 31/03/1990, (aprox. 60min): mímeo.

_____. Vídeo Apresentações de Tião Carreiro e Pardinho em Brodósqui(SP) 07/11/1990 e Cidade do Prata (MG) s.d.(aprox. 120min): mímeo.

“Música em São Paulo – uma breve história da música caipira”. DVD documentário produzido pela Guanabara Records com patrocínio da Comgás, com a participar de pesquisadores e artistas como: Zica Bergami, Inezita Barroso, Tinoco, Irmãs Galvão, Ivan Vilela, Paulo Freire, Conversa Ribeira, José Ramos Tinhorão, Zuza Homem de Mello, dentre outros. São Paulo: Guanabara, 2006. (aprox. 60min.)

PORTO, Ciro. Out/2003. Chora Viola. Documentário sobre a viola caipira com diversos artistas. Campinas: EPTV Campinas.

“Mosaicos”: Tião Carreiro. Programa exibido em 19/10/2007. TV Cultura, São Paulo.

- **Referências Discográficas:**

Diversos registros em 78rpm do acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acesso 2006 e 2007.

Trechos do LP *Viola Brasileira* (Chantecler, 1963) de Antônio Carlos Barbosa Lima tocados no programa "Violão com Fábio Zanon" sobre Theodoro Nogueira e José Vieira Brandão, exibido Rádio Cultura de São Paulo em 19 de Julho de 2006. Disponível para consulta no site <<http://vcfz.blogspot.com>>. Acessado em junho de 2007.

Diversos músicas, discos, CDs, coletâneas de duplas, compositores e violeiros como Raul Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, João Pacífico, Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Cascatinha e Inhana, Jacó e Jacozinho, Zé Pagão e Faustino,

Serrinha e Caboclinho, Palmeira e Luizinho, Vieira e Vieirinha, Zico e Zeca, Liu e Léo, Zilo e Zalo, Pedro Bento e Zé da Estrada, Cacique e Pajé, João Mulato e Douradinho, Zé Mulato e Cassiano, Poly, Zé do Rancho, Bambico, Gedeão da Viola, Téo Azevedo, Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, Renato Teixeira, Rolando Boldrin, Tião do Carro e Odilon, Heraldo do Monte, Quarteto Novo, Renato Andrade, Almir Sater, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Paulo Freire, Fernando Deghi, Levi Ramiro, Helena Meireles, Zé Côco do Riachão, Oliveira e Olivaldo, Os Favoritos da Catira, dentre outros.

Cópias em CD de todos os discos de 78rpm de Tião Carreiro e Carreirinho não relançados em LPs cedidos pelo colecionador Antônio Mortarelli (vide discografia em anexo para maiores detalhes): Continental disco nº 17.544; RCA Victor discos nº 802016, 802.072, 802.108, 802016; RCA – CAMDEM disco nº CAM 1089.

Toda a discografia referente aos LPs gravados por Tião Carreiro e relançados em CD pela Warner do Brasil em 2000:

Tião Carreiro e Pardinho. 1961/2000. LP relançado em CD. *Rei do Gado*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Carreirinho. 1962/2000. LP relançado em CD. *Meu Carro é Minha Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1963/2000. LP relançado em CD. *Casinha da Serra*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. *Linha de Frente*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. *Repertório de Ouro*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1965/2000. LP relançado em CD. *Os Reis do Pagode*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1966/2000. LP relançado em CD. *Boi Soberano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Pagode na Praça*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Rancho dos Ipês*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1968/2000. LP relançado em CD. *Encantos da Natureza*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1969/2000. LP relançado em CD. *Em Tempo de Avanço*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Sertão em Festa*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Show*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *A Força do Perdão*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1971/2000. LP relançado em CD. *Abrindo Caminho*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1972/2000. LP relançado em CD. *Hoje eu Não Posso Ir*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *Viola Cabocla*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *A Caminho do Sol*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Esquina da Saudade*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol. 2*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Duelo de Amor*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1976/2000. LP relançado em CD. *É Isto que o Povo Quer - Tião Carreiro em Solos de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1976/2000. LP relançado em CD. *Rio de Pranto*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1977/2000. LP relançado em CD. *Rancho do Vale*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1978/2000. LP relançado em CD. *Terra Rocha*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1978/2000. LP relançado em CD. *Viola Divina*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1979/2000. LP relançado em CD. *Seleção de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Golpe de Mestre*. Continental / Warner Music Brasil.

São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Pagodes vol. 02*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1979/2000. LP relançado em CD. *Tião Carreiro em Solo de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1980/2000. LP relançado em CD. *Homem até Debaixo d'água*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1981/2000. LP relançado em CD. *Prato do Dia*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1981/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 3*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1982/2000. LP relançado em CD. *Navalha na Carne*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1983/2000. LP relançado em CD. *No Som da Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1984/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 4*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1985/2000. LP relançado em CD. *Felicidade*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1986/2000. LP relançado em CD. *Estrela de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1988/2000. LP relançado em CD. *A Majestade do Pagode*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Praiano. 1992/2000. LP relançado em CD. *O Fogo e a Brasa - Tião Carreiro e Praiano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

ANEXOS

ANEXO 1

Transcrição do LP “*É isso que o povo quer*”(Chantecler-Continental, 1976).

01- SELEÇÃO DE PAGODES nº 01

- a) Tudo Serve (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos)
- b) Baiano no Côco (Moacyr dos Santos – Vaqueirinho)
- c) Nove e Nove (Tião Carreiro – Teddy Vieira – Lourival dos Santos)
- d) Pagode do Alá (Carreirinho – O. Tirola)

02- FERREIRINHA NA VIOLA – Toada

(Francisco Nepomuceno de Oliveira)

03- O MENINO DA PORTEIRA – Cururu

(Teddy Vieira - Luizinho)

04- SELEÇÃO DE PAGODES nº 02

- a) Faca que não Corta (Tião Carreiro – Lourival dos Santos - Moacyr dos Santos)
- b) Rei sem Corôa (Tião Carreiro – Sebastião Victor)
- c) Rancho dos Ipês (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- d) Pagode na Praça (Moacyr dos Santos – Jorge Paulo)
- e) Sete Flexas (Zé Mineiro – Lourival dos Santos – Tião Carreiro)

05- VIOLA CHIC CHIC - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Zelão)

06- SELEÇÃO DE PAGODES nº 03

- a) Em Tempo de Avanço (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- b) Fim da Picada (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- c) É Isto que o Povo Quer (Tião Carreiro – Lourival dos Santos – Zé Mineiro)

07- VIOLA QUE VALE OURO - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Alberto Calçada)

08- SELEÇÃO DE PAGODES nº 04

- a) Pagode em Brasília (Teddy Vieira – Lourival dos Santos)
- b) Bandeira Branca (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- c) Tudo Certo (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos)
- d) Linha de Frente (Lourival dos Santos – Edgard de Souza)
- e) Tem e não Tem (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos)

09- CANOEIRO – Cururu

(Zé Carreiro)

10- RIO DE LÁGRIMAS – Balanço

(Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos)

11- CABELO LOIRO – Corrido

(Tião Carreiro - Zé Bonito)

12- SELEÇÃO DE PAGODES nº 05

- a) Futura Família (Tião Carreiro – Dino Franco)
- b) Empreitada Perigosa (Moacyr dos Santos – Jacozinho)
- c) Riquezas do Brasil (Tião Carreiro – Tapuã)
- d) Chora Viola (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)

Ficha Técnica:

- Transcrição das músicas em partitura e tablatura: **João Paulo do Amaral Pinto.**
- Digitalização das partituras e tablaturas: **Elias Kopcak.**

Considerações sobre as transcrições das músicas

Cada música vem com uma página de rosto contendo algumas informações sobre instrumentação, afinação e outros dados importantes para a compreensão da transcrição.

Como já mencionamos anteriormente, para uma melhor identificação e organização dos instrumentos utilizados nas gravações, nas grades de partitura a seguir, quando aparece mais de um violão, por exemplo, numeramos os violões seqüencialmente (1, 2, 3...). Para ajudar a diferenciá-los na escuta da gravação, também indicamos a sua panorâmica com as letras convencionais *L(left)*, *R(right)* e *C(center)*, tal como foram distribuídos pela mixagem estéreo, e portanto, ouvidos respectivamente à esquerda, direita ou ao centro dos auto-falantes.

Procuramos adotar os padrões, símbolos e convenções mais largamente difundidos na literatura para instrumentos de cordas que utilizam notação em partitura e tablatura. Assim, seguindo a convenção internacional, na tablatura, o primeiro par de cordas é representado pela primeira linha (de cima para baixo), o segundo par pela segunda linha, e assim sucessivamente. A orientação das batidas da mão direita, representadas por setas, e a indicação dos dedos seguirão o padrão internacional: ↑ = batida descendente; ↓ = batida ascendente; *p* = polegar; *i* = indicador; *m* = médio; *a* = anular etc. Para mais detalhes sobre as representações e os símbolos específicos para a viola caipira, favor consultar Corrêa (2000).

As notas que aparecem entre parênteses, principalmente na partitura da viola, são as que não pudemos identificar com clareza, ou por não terem sido tocadas com limpeza, ou pela dificuldade na audição devida à qualidade da gravação, ou ainda podem ser notas que não foram tocadas ou não soaram claramente, mas que acreditamos terem sido pressionadas com a mão esquerda no braço da viola.

Para facilitar a leitura, adotamos um procedimento de escrita comum para instrumentos de corda como a viola e o violão: notas referentes a cordas soltas ou outras que às vezes permanecem soando por mais de um tempo ou compasso, muitas vezes não aparecem escritas ritmicamente com toda a sua duração real. Assim, por exemplo, se uma corda solta aparece numa sucessão de semicolcheias, mesmo que ela permaneça soando por todo o compasso, muitas vezes ela será representada apenas por uma semicolcheia no momento em que é atacada, não sendo necessário utilizar uma voz separada para então representá-la em toda a sua duração.

Ainda para facilitar a leitura, normalmente nas linhas dos violões, quando foi possível identificarmos uma forma de acompanhamento ou uma batida mais constante de um ritmo ou gênero, indicamos na partitura o nome do mesmo juntamente com a cifra dos acordes tocados. Preferimos essa maneira ao invés de escrever nota por nota, compasso por compasso, uma vez que as prováveis aberturas dos acordes utilizados estão mostradas na página de rosto de cada música, juntamente com as variações das batidas e acompanhamentos utilizados. No caso do ritmo do cipó-preto, optamos por representar as abafadas apenas com o símbolo da pausa, para maior clareza na leitura, mas lembramos que seria possível utilizar o símbolo da abafada percussiva (♩) como explicado nos capítulos sobre cururu e pagode. As batidas e ritmos transcritos a seguir, principalmente dos violões, não são representações rígidas em relação às notas dos acordes que devem ser tocadas em cada movimento que compõe cada batida. Apenas simbolizam uma possibilidade da levada e sua característica de muitas vezes trabalhar com a alternância entre cordas/notas graves e

agudas. Por exemplo:

A batida de cururu acima, de “Menino da Porteira”, inicia-se com o polegar tocando todas as cordas e em seguida temos uma batida descendente que toca da 4ª a 1ª corda do violão. Isso simboliza a intenção da batida de tocar todas as cordas no primeiro movimento,

inclusive as graves, e de tocar as mais as agudas no segundo movimento. Mas isso não quer dizer que em todos os compassos da música o violão tocará sempre todas as cordas no primeiro movimento (poderá tocar da 5ª a 1ª, por exemplo) e exatamente da 4ª a 1ª corda no segundo movimento (poderá tocar da 3ª a 1ª). No primeiro movimento, aparece inclusive a 6ª corda entre parênteses pois nem sempre ela é usada, fato que alteraria o baixo cifrado do acorde. Provavelmente quando a 6ª corda é usada, nem sempre é pela intenção clara do músico de trocar o baixo do acorde, mas sim a eventualidade de acabar resvalando em todas as cordas devido à liberdade natural presente nessa batida.

É importante notar que muitas das batidas ascendentes, descendentes e rasqueados presentes nas transcrições de viola a seguir, podem ter sido executados apenas pelo polegar e não pelos outros dedos da mão direita, uma vez que Tião Carreiro usava dedeira e muitas vezes utilizou-a para realizar esses movimentos e obter sonoridade semelhante àquela produzida com os dedos.

1 – Seleção de Pagodes nº 01

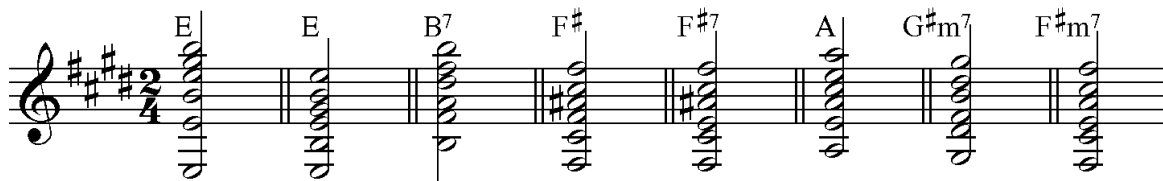
- a) Tudo Serve (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos);
- b) Baiano no Côco (Moacyr dos Santos – Vaqueirinho);
- c) Nove e Nove (Tião Carreiro – Teddy Vieira – Lourival dos Santos);
- d) Pagode do Alá (Carreirinho – O. Tirola)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma espécie de bongô), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi maior e os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE).

O violão 1(L), toca o cipó-preto utilizando normalmente a batida abaixo, além das duas variações:



As prováveis aberturas dos acordes utilizados pelo violão 1(L) são:



O violão 2(R) faz uma linha de baixo transcrita na partitura a seguir.

1- SELEÇÃO DE PAGODES nº 01

Pagode

Tudo Serve - Baiano no Côco - Nove e Nove - Pagode do Alá

Autor: Tião Carreiro

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão E

Tudo Serve

♩ = 117

p p p m p m i p m

Viola Caipira

E B G# E B

TAB

Violão 1(L)

Violão 2 (R)

Per-
cussão

m m i m i p

5

4 0 5 7 0 4 5 0 4 0 11 12 0 9 10 0 7 9 0 5 7 0 4

0 0 0 0 0 0

5 B7 E B7

5

5

5

Seleção de Pagodes No 1

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in three systems, each containing three staves. The top staff is for guitar, the middle for piano, and the bottom for vocal melody. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The guitar part features a complex arrangement of chords and melodic lines, including a prominent 12th fret harmonic in the first measure. The piano part provides a steady accompaniment with chords and single notes. The vocal part is a simple melody line. The score is divided into four measures, each containing a percentage symbol (%) at the bottom, likely indicating a measure repeat or a specific performance instruction.

Baiano no Côco

[illegible]

Seleção de Pagodes No 1

25

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

VB↓

5 2 2 4 0 1 0 2 0 0 0 4 2 0 4 4 2 5 5 7 7 0 4

25

25

25

29

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

VB↓

(0) 0 0 2 0 4 4 4 (4) 5 5 7 0 7 5 0 7 5 4 4 4 5 5 (5)

VB↓

29

E

29

29

Seleção de Pagodes No 1

33 *p i p p i p p i p p i p*

33 *F#(7) B7*

33

33

33

37 *p p i p p i p*

37 *p p i p p i p*

37

37

37

Seleção de Pagodes No 1

41

41

41

41

45

p i p p

45

45

45

E F#m7

Seleção de Pagodes No 1

Nove e Nove

49

p p p

49

B7

B7

49

49

53

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

53

53

53

Seleção de Pagodes No 1

57

57

57

57

61

61

61

61

Seleção de Pagodes No 1

pizz. --

65

65

65

65

65

69

69

69

69

69

Seleção de Pagodes No 1

The image shows a musical score for a piece titled "Pagode do Ala". The score is written for three instruments: guitar, bass, and drums. The guitar part is in the top staff, the bass part is in the middle staff, and the drums part is in the bottom staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number of 73. The guitar part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, p₂, p₃). The bass part includes notes, rests, and dynamic markings (p, p₂, p₃). The drums part includes notes, rests, and dynamic markings (p, p₂, p₃). The title "Pagode do Ala" is written in a box at the top right of the first system.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and uses a 12-string configuration, as evidenced by the double notes and the presence of a 12th fret. The piano part is in the key of D major and features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The vocal part is in the key of D major and includes a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The score is divided into four measures, each containing a guitar part, a piano part, and a vocal part. The guitar part includes a 12th fret and a 12th string. The piano part includes a 12th fret and a 12th string. The vocal part includes a 12th fret and a 12th string.

Seleção de Pagodes No 1

pizz. - - -

81 *p p i p P P P p p i p P P P i P p p i p P P P i P*

81 *F#m7 E B7 E*

81

81

81

85 *p p i p P P P i P p p i p P P P i P p p i P*

85 *B7 E B7 E*

85

85

85

Seleção de Pagodes No 1

89

0 0 0 0 0 0 0 0

9 0 9 12 9 7 0 7 11 7 5 0 5 9 5 4 0 4 7 4

(10) 10 9 7 5 4

89 A G#m7 F#m7 E

89

89

89

93

0 0 0 0 0 0 0 0

2 0 2 5 2 0 0 0 0 0 4 0 4 2 5 5 4 0 5 4 7 7

4 0 4 0 5

93 B7 E B7 E

93

93

93

Seleção de Pagodes No 1

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and features a complex, melodic line with many accidentals and a high level of technical difficulty, as evidenced by the numerous accidentals and the presence of a double bar line with a repeat sign. The piano part is in the key of D major and features a simple, rhythmic accompaniment. The vocal part is in the key of D major and features a simple, melodic line. The score is divided into four measures, each containing a different chord: B7, E, A, and G#m7. The guitar part is written in a style that is highly technical and difficult to play, while the piano and vocal parts are more accessible.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in three systems, each containing a guitar part (top staff), a piano accompaniment (middle staff), and a vocal line (bottom staff). The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#), and the time signature is 4/4.

System 1: The guitar part begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a double bar line and a repeat sign. The piano part consists of a single bass line with a treble clef and a key signature of three sharps, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The vocal part is a single line with a treble clef and a key signature of three sharps, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

System 2: The guitar part continues with a melodic line, followed by a measure with a double bar line and a repeat sign. The piano part continues with a single bass line, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The vocal part continues with a single line, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

System 3: The guitar part continues with a melodic line, followed by a measure with a double bar line and a repeat sign. The piano part continues with a single bass line, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The vocal part continues with a single line, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes). The guitar part includes a double bar line and a repeat sign in the first measure of each system. The piano part includes a double bar line and a repeat sign in the first measure of each system. The vocal part includes a double bar line and a repeat sign in the first measure of each system.

Seleção de Pagodes No 1

105

0 0 0 0

4 0 4 2 5 5 4 0 5 4 7 7 5 0 5 9 9 7 4 11 11 5 12 12

B7 E B7 E

105

109

0 0 0 0

9 0 9 12 9 7 0 7 11 7 5 0 5 9 5 4 0 4 7 4 10 10 9 5

A G#m7 F#m7 E

109

Seleção de Pagodes No 1

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 12/8 time. The piano part is in the key of D major and 12/8 time. The vocal part is in the key of D major and 12/8 time. The score is divided into four measures, each containing a guitar part, a piano part, and a vocal part. The guitar part features a complex rhythm with many beamed notes and rests. The piano part is a simple, steady accompaniment. The vocal part consists of a single line of melody. The score is labeled with the number 117 in the top left corner of each system.

Seleção de Pagodes No 1

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of F#m (F# minor) and 4/4 time. The piano part is in the key of F#m and 4/4 time. The vocal part is in the key of F#m and 4/4 time. The score is divided into four measures, each containing a guitar staff, a piano staff, and a vocal staff. The guitar part features a complex rhythm with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part is a simple, steady accompaniment. The vocal part consists of a single line of melody. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

2 – Ferreirinha na Viola (Francisco Nepomuceno de oliveira)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente um afoxé), além da viola caipira e voz de Tião Carreiro. Como visto no capítulo sobre as afinações utilizadas pelo violeiro, nesta música, cuja tonalidade é Fá maior, ele provavelmente utiliza na viola a afinação Cebolão em Ré maior e usa um capotasto (também conhecido por capo, pestana ou braçadeira) na casa III, o que resultaria numa afinação Cebolão em Fá maior. Os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE).

Essa música tem dois momentos: o primeiro é uma toada, na qual os violões tocam arpejos dos acordes e frases nos bordões, e o segundo, um arrasta-pé, em que um violão toca a batida desse ritmo e o outro cuida da linha de baixo. A batida do arrasta-pé, as aberturas dos acordes, as frases e os arpejos feitos pelos violões estão indicadas na própria partitura.

2- FERREIRINHA NA VIOLA

Toada

Autor: Francisco Nepomuceno de Oliveira

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão D (Capotasto na casa III)

♩ = 84

Score for "2- FERREIRINHA NA VIOLA" (Toada), featuring Voz, Viola Caipira, D A F# D A, Violão 1 (L), Violão 2 (R), and Percussão.

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Voz, Viola Caipira, D A F# D A, Violão 1 (L), Violão 2 (R), and Percussão. The second system includes staves for Voz, Viola Caipira, D A F# D A, Violão 1 (L), Violão 2 (R), and Percussão.

Key musical elements include:

- Violão 1 (L):** Features a melody with chords F toada and F/A.
- Violão 2 (R):** Features a melody with chords F toada and F/A.
- Percussão:** Features a rhythmic pattern with a 3-measure rest.
- Violão 1 (L) and Violão 2 (R):** The second system includes complex fingerings and chords: C7/G, Bb, C7, F, C7, Bb/D, C7, and F.

Ferreirinha na Viola

6

Measures 6-8 of the musical score. The bass line is mostly rests. The treble line features a melodic sequence of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (7, 8, 10, 5, 8, 3, 7, 6, 5, 4, 5, 3) are provided for the treble line. Chords F, F/A, C7, Bb, Am, and Gm are indicated above the treble staff. A second treble staff continues the melody with the instruction "segue arpejando da mesma forma" (continues arpeggiating in the same form).

9

Measures 9-11 of the musical score. The bass line is mostly rests. The treble line continues the melodic sequence. A double bar line with a repeat sign and a downward arrow (VB↓) is placed above the treble staff at the start of measure 10. Fingering numbers (3, 5, 7, 4, 6, 7, 7, 6, 6, 7, 7, 5, 5, 8, 8, 6, 6, 6, 6, 4, 4, 8, 8) are provided. Chords F, C7, C7, Bb, C7, and Bb are indicated above the treble staff.

Ferreirinha na Viola

♩ = 127

12

12

Am Gm F

Am Gm F

15

15

C7 pizz. F

arrasta-pé

201

Ferreirinha na Viola

18

[illegible]

23

[illegible]

Ferreirinha na Viola

26 ♩ = 85

26 OI LAI JO GOA BER TO DEA MAR GAR OI LAI BA TE COMQUAIQUERCAM

26 *p* VB

26 3 7 7 7 5 5 3 3 7 5 7 5 12 12 12 12 10 10 8 8

26 F F toada F/A C7 B^b C7

26 *p* F toada (segue arpejando) C7 B^b C7

30

30 PEÃO OI LAI PA RA FU SO TA CAN TANDO E DE CATÃO A JU DAN DO TA BO NI TOE MUI TO

30 7 3 7 7 7 5 5 3 3 7 7 5 5 3 3 3 3 7 7 5 3 4 4

30 F F F/A C7 B^b A m G m

30 F F F/A C7 B^b A m G m

Ferreirinha na Viola

BÃO OI LA MEUSSE NHORES E SE NHORAS FER REI RI NHA NA VI O LA FES TE JAN DO SÃO JO

34 *p m i p m i p p p*

34 3 3 3 3 7 7 7 7 7 7 5 5 3 3 3 3 7 7 5 3

34 3 3 3 3 5 5 3 4 5 5 3 4 5 5 3 4 5 5 3 4

34 F C7 C7 B $\flat$ Am Gm

34 F C7 C7 B $\flat$ Am Gm

[illegible]

Ferreirinha na Viola

The image displays a musical score for the 'Ave Maria' by Franz Schubert, arranged for voice and piano. The score is presented in a multi-staff format, with the vocal parts (Soprano and Alto) and the piano accompaniment (Right and Left Hands) clearly delineated. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes a repeat sign with a first ending and a second ending, marked with '1.' and '2.'. The lyrics are in Portuguese, and the piano part features intricate fingerings and articulations, including slurs and accents. The vocal parts are written in a clear, legible font, and the piano part is written in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs).

43

2.

Ô OI LAI LAI LA MEU BRA SIL Ô Ô OI LAI LAI LA A OI LAI LAI LA A OI LAI LAI

43

43

43

43

43

48

LA MEU BRA SIL OU ò

Fade Out

48

48

3 3 5 7 3 5 5 3 3 3 4 4 5 5 5 3 3 3 7 3 5 4

48

2

2

2

48

2

2

2

48

205

Ferreirinha na Viola

53

53

53

53

53

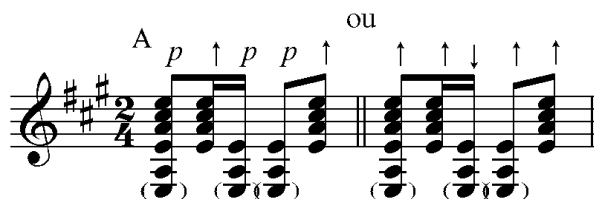
53

53

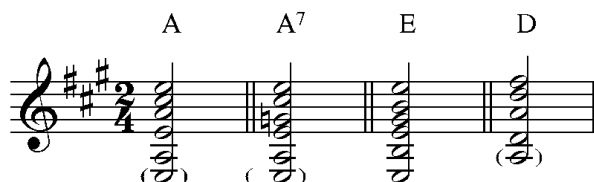
3 – Menino da Porteira (Teddy Vieira – Luizinho)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente um ovinho) e duas violas (viola 1 solando a melodia e viola 2(R) arpejando os acordes). As violas utilizam a afinação Cebolão em Mi maior e os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE).

O violão 1(L) faz durante toda a música uma linha de baixo nos bordões as vezes utilizando de um leve pizzicato não muito bem definido. O violão 2(R), toca o ritmo do cururu abaixo, utilizando provavelmente uma das opções de batidas:

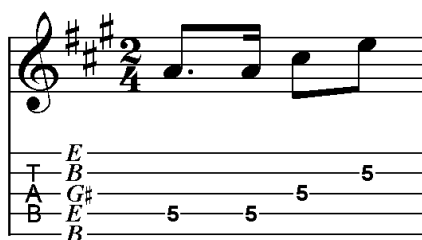


As aberturas dos acordes mais utilizadas pelo violão 1(L) são:



*Como se observa acima, os acorde A e A7 aparecem entre parênteses com o baixo em Mi, e o de D com baixo em Lá, mesmo não estando cifrados com esses baixos. Optamos por simplificar a escrita e não cifrar esses baixos compasso a compasso, já que eles soam intermitentes na gravação. Isso ocorre provavelmente devido à natureza dessa batida ser despreocupada com esse detalhe.

A viola 2(R) faz pequenos arpejos transcritos na partitura a seguir, sempre utilizando o padrão dos pares de cordas na sequência 4º, 3º e 2º, como no exemplo abaixo:



Cururu

Afinção: Cebolão E

The image shows a musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The score is in 4/4 time, key of D major, and consists of 16 measures. The guitar part includes a complex sequence of chords and a melodic line with a '7' marking.

O Menino da Porteira

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and features a complex, melodic line with many accidentals and ties. The piano part is in the key of D major and features a simple, rhythmic accompaniment. The vocal part is in the key of D major and features a simple, melodic line. The score is divided into six measures, each containing a guitar staff, a piano staff, and a vocal staff. The guitar staffs are marked with a "8" in the top left corner, indicating the octave. The piano staffs are marked with a "4" in the top left corner, indicating the octave. The vocal staffs are marked with a "4" in the top left corner, indicating the octave. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and accidentals clearly visible. The guitar part is the most complex, with many accidentals and ties, while the piano and vocal parts are simpler and more rhythmic.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff shows a series of chords and single notes, with a capo indicated by a "VB" symbol. The piano part is in the same key and time, featuring a series of chords and single notes. The vocal part is in the same key and time, featuring a series of chords and single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The guitar part includes a capo symbol (VB) and a key signature change (two sharps). The piano part includes a key signature change (two sharps). The vocal part includes a key signature change (two sharps). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The guitar part is written on a single staff, while the piano and vocal parts are written on separate staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The guitar part includes a capo symbol (VB) and a key signature change (two sharps). The piano part includes a key signature change (two sharps). The vocal part includes a key signature change (two sharps). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines.

O Menino da Porteira

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar and piano. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff shows the guitar melody, which is a simple, repetitive pattern of eighth notes. The second staff shows the guitar accompaniment, which consists of a series of chords and single notes. The piano part is in the key of D major and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff shows the piano melody, which is a simple, repetitive pattern of eighth notes. The second staff shows the piano accompaniment, which consists of a series of chords and single notes. The score is divided into two systems. The first system contains the first six measures of the song. The second system contains the remaining six measures. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef and a key signature of two sharps. The guitar part is written in a simplified style, using a single staff. The piano part is written in a more complex style, using two staves. The score is a transcription of the original recording, and it is intended to be used as a guide for learning the song.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It features a complex arrangement of chords and melodic lines, including a prominent use of the 7th and 9th frets. The piano part is in the key of D major and 4/4 time, featuring a simple, repetitive melody. The vocal part is in the key of D major and 4/4 time, featuring a simple, repetitive melody. The score is divided into six measures, each containing a guitar part, a piano part, and a vocal part. The guitar part is written on a single staff, while the piano and vocal parts are written on separate staves. The guitar part includes a variety of musical notations, including chords, scales, and melodic lines. The piano and vocal parts are written in a simple, clear notation. The score is a high-quality, professional-looking musical score that is easy to read and understand.

O Menino da Porteira

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for guitar, vocal, and piano. The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. It includes a complex arrangement of chords and melodic lines, with some parts marked with a double bar line and a repeat sign. The vocal part is written in treble clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature, featuring a melodic line with a double bar line and a repeat sign. The piano part is written in treble clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature, including a melodic line with a double bar line and a repeat sign. The score is divided into measures, with some measures containing a double bar line and a repeat sign. The guitar part includes a complex arrangement of chords and melodic lines, with some parts marked with a double bar line and a repeat sign. The vocal part is written in treble clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature, featuring a melodic line with a double bar line and a repeat sign. The piano part is written in treble clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature, including a melodic line with a double bar line and a repeat sign.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves: a vocal melody, a guitar accompaniment, and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 38, 39, and 40 indicated. The guitar part includes fret numbers and a capo position of 2. The piano part includes a bass line and a treble line with chords.

O Menino da Porteira

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for guitar, the second for vocal, the third for piano, the fourth for vocal, and the fifth for piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords, single notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The guitar part features a prominent arpeggiated pattern in the first staff. The vocal parts are written in a simple, melodic style. The piano part provides a harmonic foundation with chords and arpeggios. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the system is labeled with the number 50 at the beginning of each staff.

O Menino da Porteira

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The vocal part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The score includes a guitar solo section, a piano solo section, and a vocal section. The guitar solo section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The piano solo section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The vocal section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The score includes a guitar solo section, a piano solo section, and a vocal section. The guitar solo section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The piano solo section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The vocal section features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and features a complex, melodic line with many accidentals and a final chord of D major. The piano part is in the key of D major and features a complex, melodic line with many accidentals and a final chord of D major. The vocal part is in the key of D major and features a complex, melodic line with many accidentals and a final chord of D major. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of two sharps and a common time signature.

O Menino da Porteira

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and features a complex, melodic line with many accidentals and ties. The piano part is in the key of D major and features a simple, rhythmic accompaniment. The vocal part is in the key of D major and features a simple, melodic line. The score is divided into four systems, each containing a guitar staff, a piano staff, and a vocal staff. The first system is labeled "68" in the top left corner. The second system is labeled "68" in the top left corner. The third system is labeled "68" in the top left corner. The fourth system is labeled "68" in the top left corner. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and accidentals clearly visible. The guitar part is written in a treble clef, the piano part in a bass clef, and the vocal part in a soprano clef. The score is a high-resolution scan of a printed musical score, with clear, legible text and notation.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting at measure 74.

System 1 (Measures 74-79):

- Guitar:** Features a complex, arpeggiated pattern in the first three measures, followed by a more melodic line in measures 4-5. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes.
- Piano:** Accompanies the guitar with a similar arpeggiated pattern in the first three measures, then a more melodic line in measures 4-5. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes.
- Vocal:** The vocal line is represented by a series of notes and rests, with some notes beamed together. The lyrics "The sound of silence" are written below the notes.

System 2 (Measures 80-85):

- Guitar:** Continues the arpeggiated pattern, with some notes beamed together.
- Piano:** Continues the arpeggiated pattern, with some notes beamed together.
- Vocal:** The vocal line continues with notes and rests, including the lyrics "The sound of silence".

System 3 (Measures 86-91):

- Guitar:** Continues the arpeggiated pattern, with some notes beamed together.
- Piano:** Continues the arpeggiated pattern, with some notes beamed together.
- Vocal:** The vocal line continues with notes and rests, including the lyrics "The sound of silence".

O Menino da Porteira

80

80

80

80

80

80

86

p

Fade Out

86

86

86

86

86

[illegible]

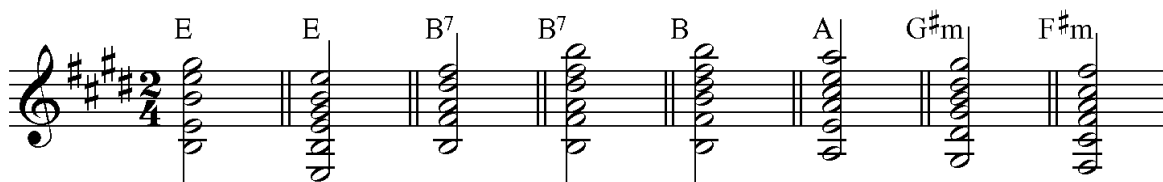
4 – Seleção de Pagodes nº 2

- a) Faca que não Corta (Tião Carreiro – Lourival dos Santos - Moacyr dos Santos)
- b) Rei sem Corôa (Tião Carreiro – Sebastião Victor)
- c) Rancho dos Ipês (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- d) Pagode na Praça (Moacyr dos Santos – Jorge Paulo)
- e) Sete Flexas (Zé Mineiro – Lourival dos Santos – Tião Carreiro)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma espécie de bongô), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi maior e os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE). A percussão alterna as células rítmicas transcritas no início da partitura. O violão 2(R), toca o cipó-preto utilizando normalmente a batida abaixo, além das duas variações:



As aberturas dos acordes mais utilizadas pelo violão 2(R) são:



4- SELEÇÃO DE PAGODES nº 02

Pagode

Faca que não Corta - Rei sem Corôa - Rancho dos Ipês - Pagode na Praça - Sete Flexas

Autor: Tião Carreiro

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão E

Faca Que Não Corta

$\text{♩} = 109$ pizz. --- p i m p

Viola Caipira

E B G# E B

Violão 1(L)

Violão 2(R)

Percussão

sempre pizz...

B7 cipó-preto

5

5

5

5

Seleção de Pagodes No 2

[illegible]

Rei Sem Coroa

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. It features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The piano part is in the key of D major and 4/4 time, featuring a simple, steady melody. The vocal part is in the key of D major and 4/4 time, featuring a simple, steady melody. The score is divided into measures, with measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, and 20 indicated. The guitar part includes various musical notations such as beamed notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The piano part includes a simple melody with notes and rests. The vocal part includes a simple melody with notes and rests, and a few lyrics are visible: "E", "B7", "E", "B7", and "E".

Seleção de Pagodes No 2

21

21

E B7 E B7 E

21

Rancho Dos Ipês

27

B7 E B7 E B7

27

Seleção de Pagodes No 2

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The piano part is in the key of D major and 4/4 time. The vocal part is in the key of D major and 4/4 time. The score is divided into two systems, each starting with a measure number of 33. The guitar part features a complex, melodic line with many accidentals and a dynamic marking of *p* (piano). The piano part features a simple, rhythmic line with a dynamic marking of *p* (piano). The vocal part features a simple, melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the guitar and piano parts, and a soprano clef for the vocal part. The guitar part is written on a six-string guitar, and the piano part is written on a four-octave piano. The vocal part is written for a male voice.

Pagode Na Praça

The image displays a page from a musical score for Gustav Mahler's 'The Wind' (Op. 25, No. 1). The score is written for voice and piano. The vocal part is in the upper staff, featuring a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano accompaniment is in the lower staves, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of three sharps. The score is divided into measures, with measure numbers 39, 40, 41, 42, 43, and 44 visible. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*, *mf*). The piano part includes complex fingerings and articulations, with some measures showing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of Mahler's late Romantic period, with a focus on expressive melody and rich harmonic textures.

Seleção de Pagodes No 2

45

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

4 2 5 2 4 5 4 7 4 4 5 4 7 4 7 7 5 5 4 (2) 2 12

7 (7) 5 (5) 3 (1) 1 1 8

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

45

45

B7 E E B7 E

45

51

5 4 7 4 2 4 2 4 2 4 5 4 7 4 4 5 4 7 4 7 5 5 (4)

7 (5) 5 (3)

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

51

51

B7 E B7

51

Seleção de Pagodes No 2

[illegible][illegible]

Seleção de Pagodes No 2

[illegible]

75

p i m p

p *m* *p*

♯5-----, ♯7---, ♯5---

(0) (0)

(0) (0)

0 0 2 0 0 0 4 9 9 9 7 7 7 5 5 5 5 7 (0)

3 8 8 8 6 6 6 5 5 5 5 5 5 7 7 7 5 5 5 3 3 3

5 5 5 7 7 7 5 5 5 4 4 4 0 2 4

75

G[♯]m F[♯]m E A B E

75

Seleção de Pagodes No 2

[illegible]

87

pizz.-----

87

87

B E B A G#m F#m E

87

Fade Out

Seleção de Pagodes No 2

♩5 -----

93

93

93

A B E

93

pizz. -----

97

97

97

B A G#m F#m E

97

5 – Viola Chic Chic (Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Zelão)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente um ovinho) e a viola solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. O violão 1(L), que faz linhas de baixo, está afinado $\frac{1}{2}$ tom abaixo ($1^a Eb$, $2^a Bb$, $3^a Gb$, $4^a Db$, $5^a Ab$, $6^a Eb$) em relação à forma tradicional. Já o violão 2(R), provavelmente também está afinado $\frac{1}{2}$ tom abaixo da forma tradicional, mas pela gravação não podemos confirmar.

O violão 1(C) durante toda a música faz uma linha de baixo nos bordões utilizando de pizzicato e de forma improvisada sobre a harmonia. Transcrevemos esse violão até o compasso 20. Depois desse ponto, o violão segue improvisando de forma semelhante sobre a harmonia.

O violão 2(R), toca o ritmo do samba caipira transcrito nos primeiros compassos da música. Depois do compasso 17, a partitura apresenta apenas as cifras e as variações rítmicas utilizadas por esse violão, já que são as mesmas variações já transcritas anteriormente. As aberturas dos acordes mais utilizadas pelo violão 2 também estão transcritas nos primeiros compassos da música.

5- VIOLA CHIC CHIC

Samba Caipira

Autores: Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Zelão

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinção: Cebolão Eb

♩ = 96

The musical score for "Samba Caipira" is presented in a multi-staff format. The top staff is for Viola Caipira, written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics (p, i) and articulations (accents, slurs). Below this is a guitar tablature for Eb, Bb, G, Eb, and Bb strings, with fret numbers and a capo symbol. The third staff is for Violão 1(C), also in treble clef, with a melodic line and a "sempre pizz..." instruction. The fourth staff is for Violão 2(R), in treble clef, with a bass line and a "samba caipira" instruction. The bottom staff is for Percussão, showing a rhythmic pattern with a 2/4 time signature and a "2" marking. The score is divided into four measures, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Viola Chic Chic

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for voice and guitar. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the vocal melody and guitar accompaniment. The second system shows the vocal melody and guitar accompaniment. The guitar part includes a double bar line with a "2" and a key signature change to F major (two flats). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a white background.

Viola Chic Chic

[illegible]

segue improvisando sobre a cifra

The image shows a musical score for improvisation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. It contains six measures of music, each with a single eighth note. The notes are: Bb4, Eb4, Bb4, Eb4, Bb4, and Eb4. The middle staff is also a treble clef with the same key signature. It contains six measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure is a quarter note Gb4 with an accent (>). The third measure is a quarter note Fb4 with an accent (>). The fourth measure is a quarter note Eb4 with an accent (>). The fifth measure is a quarter note Bb4 with an accent (>). The sixth measure is a whole rest. The bottom staff is a single line with a key signature of two flats. It contains six measures, each with a single eighth note. The notes are: Bb4, Eb4, Bb4, Eb4, Bb4, and Eb4.

21

21

21

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for guitar, bass, and drums. The guitar part is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 12/8 time signature. It features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often marked with "pizz." (pizzicato) and "p" (piano). The bass part is written in treble clef and consists of a simple, steady eighth-note accompaniment. The drum part is written in treble clef and uses a variety of symbols to represent different drum sounds, including a snare drum, a bass drum, and a hi-hat. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the guitar part includes fret numbers (0, 2, 4, 5, 7) and chord symbols (Eb, Bb7, Ab) to guide the player. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Viola Chic Chic

33 *i p...*

33

33

33

33

39 *p i p...*

39

39

39

39

Viola Chic Chic

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, drums, and keyboard. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The drums part is in the bass clef, showing a simple pattern of snare and bass drum. The keyboard part is in the treble clef, showing chords and a melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines. The guitar part has a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The drums part is in the bass clef, showing a simple pattern of snare and bass drum. The keyboard part is in the treble clef, showing chords and a melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, bass, and drums. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment, primarily using eighth notes. The drum part is a simple, consistent pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the guitar part includes a capo at the first fret, indicated by a '1' in a circle. The overall mood is quiet and contemplative, reflecting the song's title.

Viola Chic Chic

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The score is divided into six measures, each containing a guitar staff, a piano staff, and a vocal staff. The guitar part features a complex arrangement of chords and melodic lines, including a prominent use of the B-flat major chord and its variations. The piano part provides a steady accompaniment with a mix of chords and single notes. The vocal part consists of a single line of music, likely representing the lead vocal. The score is marked with a "63" in the top left corner of each system, indicating the measure number. The overall style is a standard musical notation with a focus on harmonic and melodic development.

Viola Chic Chic

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p) and guitar (g). The piano part is in the treble clef, and the guitar part is in the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Andante". The score includes a piano introduction, a verse, and a chorus. The piano part features a prominent melody with a "p..." marking, and the guitar part provides a rhythmic accompaniment with a "p" marking. The score is divided into measures, with a 75-measure mark indicated at the beginning of the first system. The piano part includes a "p" marking, and the guitar part includes a "p" marking. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The piano part includes a "p" marking, and the guitar part includes a "p" marking. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The piano part includes a "p" marking, and the guitar part includes a "p" marking.

Viola Chic Chic

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and drums. The guitar part is in the key of D minor (three flats) and 4/4 time. It features a complex melody with many accidentals and ties. The piano part is in the key of D minor and 4/4 time, featuring a simple melody with many accidentals and ties. The drum part is in the key of D minor and 4/4 time, featuring a simple melody with many accidentals and ties. The score is divided into six measures, each containing a guitar staff, a piano staff, and a drum staff. The guitar staffs are labeled with measure numbers 81, 82, 83, 84, 85, and 86. The piano staffs are labeled with measure numbers 81, 82, 83, 84, 85, and 86. The drum staffs are labeled with measure numbers 81, 82, 83, 84, 85, and 86. The guitar part is written in a complex, multi-measure style, with many accidentals and ties. The piano part is written in a simple, multi-measure style, with many accidentals and ties. The drum part is written in a simple, multi-measure style, with many accidentals and ties.

Viola Chic Chic

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in four systems, each containing three staves: a top staff for guitar, a middle staff for piano, and a bottom staff for vocal melody. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The guitar part features complex chord voicings and arpeggiated patterns, with a prominent "C7" chord indicated above the first staff. The piano part provides harmonic support with sustained chords and arpeggios, including a "C7" chord above the second staff. The vocal part consists of a single melodic line, with the lyrics "The sound of silence" written below the notes. The score is marked with "99" at the beginning of each system, likely indicating a page or measure number. The overall style is a standard musical notation for a pop song, with clear staff lines, notes, and chord symbols.

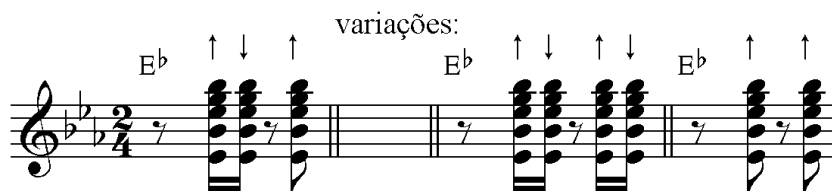
6 – Seleção de Pagodes nº 3

a) Em Tempo de Avanço (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)

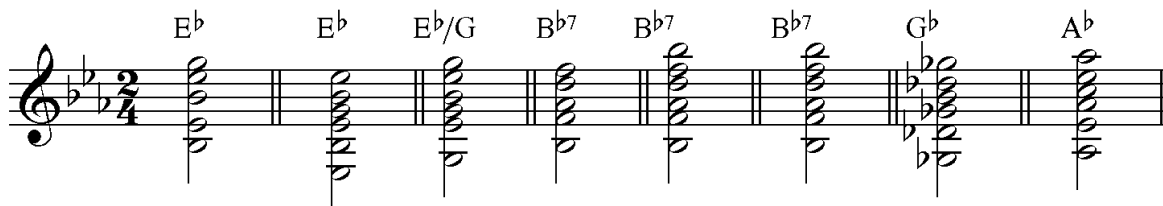
b) Fim da Picada (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)

c) É Isto que o Povo Quer (Tião Carreiro – Lourival dos Santos – Zé Mineiro)

Nessa música foram utilizados: três violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma espécie de bongô), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. Os três violões estão afinados $\frac{1}{2}$ tom abaixo ($1^a Eb$, $2^a Bb$, $3^a Gb$, $4^a Db$, $5^a Ab$, $6^a Eb$) em relação à forma tradicional. O violão 1(L), a partir do compasso 33, toca as linhas de baixo em pizzicato que estão transcritas na partitura da música. Os violões 2(R) e 3(R), a partir do compasso 33, tocam o ritmo do cipó-preto utilizando normalmente a batida abaixo, além das duas variações:



As aberturas dos acordes utilizados pelo violão 2 e 3 a partir do compasso 33 são:



Na transcrição da viola a partir do compasso 33, pode admitir outras digitações da mão direita utilizando combinações de *i* e *m*. A partir do compasso 91, onde aparece a repetição de *m* no 1º par e *i* no 2º par, para as escalas duetadas, pode-se admitir também a alternância de *m* para 1º e 2º pares simultâneos, e *i* também para 1º e 2º pares simultâneos.

6- SELEÇÃO DE PAGODES nº 03

Pagode

Em Tempo de Avanço - Fim da Picada - É Isto que o Povo Quer

Autor: Tião Carreiro

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão Eb

Em Tempo de Avanço

♩ = 84

Viola
Caipira

Eb
Bb
G
Eb
Bb

T		G $\flat$		B $\flat$	
A		3		4	
B		3		3	
		3		2	
		3		0	

Violão
1(L)

Violão
2 (R)

Violão
3(R)

Percus-
são

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

The musical score is written for guitar and consists of five staves. The first staff includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. It begins with a measure rest marked with a '7' above it. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *Λ* (crescendo). A guitar fretboard diagram is provided below the first staff, showing fingerings for the first four measures. The subsequent four staves follow a similar pattern, each starting with a measure rest marked with a '7' and containing musical notation and fretboard diagrams. The final staff concludes with a 3/4 time signature change.

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

19

p *p...*

VB↑ VB↑

4.
3

2 4 4 4 4 7 7 7 5 5 5 5 7 7 7 2 2 4 4 4 7

0 5 5 5 5 7 7 7 7 7 9 9 9 0 0 5 5 5 5 9

19

B $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

19

B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

19

E B $\flat$ 7 E $\flat$ /G E $\flat$ E $\flat$ /G

19

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

The image displays a musical score for the song "Cipó-Preto" by Chico Buarque. The score is written for guitar, bass, and voice. The tempo is marked as 125 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The guitar part features a complex rhythm with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass part is simpler, mostly consisting of quarter and eighth notes. The vocal part is written in a single line, with lyrics in Portuguese. The score is divided into measures by vertical bar lines. The guitar part has a lot of fretting indicated by numbers on the strings. The bass part has a few fretting indications. The vocal part has lyrics in Portuguese: "sempre pizz...", "cipó-preto", and "cipó-preto". The score is for a single system, with measures 31 through 34 visible.

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

43 *p* ϕ_3 pizz. ϕ_3 pizz. ϕ_3 pizz.

The musical score is written for guitar and bass. The guitar part (top staff) features a melody with triplets and pizzicato markings. The bass part (middle staff) includes a bass line with triplets and a chord progression. The chord progression is as follows:

Measure	Chords
1	E $\flat$
2	A $\flat$ E $\flat$ E $\flat$
3	G $\flat$ E $\flat$ E $\flat$
4	G $\flat$ E $\flat$

43

43

43

43

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves. The top staff is the vocal melody, written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody is marked with measure numbers 55 through 60. The second staff is the guitar accompaniment, written in treble clef with a key signature of two flats. It includes fret numbers (e.g., 5, 7, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5) and chord symbols (A-flat, E-flat) below the staff. The third staff is a blank treble clef staff. The fourth staff is a blank bass clef staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Seleção de Pagodes No 3

61

5. 3 3 3 3 3 1 0. 0. 0. 2 2 2 2 2 0 0. 3 5 3 3 3 0 2

61

A^b B^b7 E^b B^b7 E^b B^b7

61

A^b B^b7 E^b B^b7 E^b B^b7

61

61

Seleção de Pagodes No 3

Seleção de Pagodes No 3

73

73

73

73

Seleção de Pagodes No 3

The image displays a musical score for guitar, bass, and drums. The guitar part (top) features a complex melody with various dynamics (p, m, i) and articulations (accents, slurs). The bass part (middle) provides a steady accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The drum part (bottom) is indicated by a series of slashes, suggesting a simple, rhythmic pattern. The score is divided into measures, with the first measure of each system labeled '79'.

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

Seleção de Pagodes No 3

91

91

91

91

91

255

©João Paulo Amaral

Seleção de Pagodes No 3

97

m i p i m i p i m p p

a m i

5 5 9 4 4 7 0 0 12 0 0 0 7

7 7 10 5 5 0 6 7 6 7 12 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

97

Bb7 Eb Bb7 Eb Bb7 Eb

97

Bb7 Eb Bb7 Eb Bb7 Eb

97

% % % % % %

Seleção de Pagodes No 3

103

2 (5)5 4 5 7 (5)5 4 4 14 9 12 7 (7)11
4 (2)2 5 7 4 (2)2 5 5 15 10 14 9 (9)12

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

103

B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ A $\flat$ E $\flat$

103

B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ A $\flat$ E $\flat$

103

103

/ / / / / /

Seleção de Pagodes No 3

É Isso Que o Povo Quer

109

109

B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

109

B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$

109

109

Seleção de Pagodes No 3

115

0 0 4 0 7 0 2 0 0 2 0 5 0 2 0 0 2 0 4 0 2 0 0 4 0 7(7) 4 0 0 4 0 7 0 4 0 11 11 0 9 9

5 4 4 5 5 12 10

115

E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

115

E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

115

E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

115

E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

Seleção de Pagodes No 3

121

0 7 7 0 7 7 0 0 0 0 0 0 0 0 11 12 0 12 0 5 0 4 7 4 0 (0) 4 (0) 7 (0) 2

9 5 5 15 17 0 12 12 12 12

0 0 0

121

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

121

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

121

121

Seleção de Pagodes No 3

127

0 (0)2(0)5(0)2 0 (0)2 0 4(0)3 0 0 4 0 7 0 4 0 0 4 0 7(0)4 0 11110 9 9 0 7 7 0 7 7

4 4 5 5 12 10 9 5

127

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

127

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

127

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

127

B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

Seleção de Pagodes No 3

133

133

E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

133

E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7

133

133

Seleção de Pagodes No 3

139

0 0 2 0 4 0 (2) 0 0 4 0 7 0 4 0 0 4 0 7 0 4 0 1 1 1 1 0 9 9 0 7 7 0 7 7 0 0 0 0

4 5 5 12 10 9 5 5

139

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

139

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

139

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

139

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

Seleção de Pagodes No 3

145

p *p* *p*

0 0 11 12 0 12 5 4 7 4 0 5 0 4 0 7 0 2 0 4 0 2 0 5 0 2 0 0 2 0 4(0)2

145

p *p* *p*

E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

145

p *p* *p*

E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

145

p *p* *p*

145

p *p* *p*

Seleção de Pagodes No 3

[illegible]

151

E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

151

E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

Seleção de Pagodes No 3

157

p *i* *p* *i* *p*

11 12 0 12 5 4 7 7 5 0 0 4 0 7 0 2 0 0 2 0 5 0 2 0 0 2 0 4 0 2 0 0 4 0 7 0 4

157

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

157

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$

157

157

7 – Viola que vale ouro (Tião Carreiro - Lourival dos Santos – Alberto Calçada)

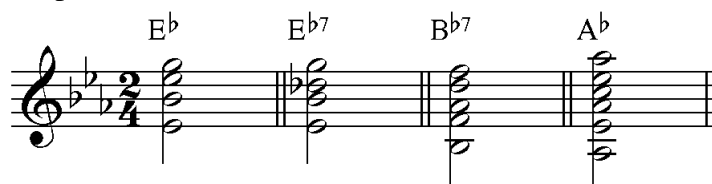
Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma zabumba) além da viola caipira solando a melodia. Na transcrição da zabumba, percebemos basicamente dois timbres distintos: um grave que seria o bater da baqueta na pele do instrumento, e um agudo da batida no aro. Os padrões rítmicos utilizados pela zabumba foram transcritos até o compasso 9. Desde ponto em diante, a zabumba segue alternando e improvisando sobre esses padrões.

A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. Os dois violões estão afinados $\frac{1}{2}$ tom abaixo ($1^a Eb$, $2^a Bb$, $3^a Gb$, $4^a Db$, $5^a Ab$, $6^a Eb$) em relação à forma tradicional.

O violão 1(L) toca uma batida para acompanhar esse samba caipira utilizando as variações abaixo:



Em alguns momentos o violão 1(L) faz pequenas convenções rítmicas acompanhando a melodia da viola, convenções que foram transcritas na partitura (Ex. compasso 17). As aberturas dos acordes utilizadas são:



O violão 2(C) faz as linhas de baixo transcritas na partitura.

A viola utiliza notas percussivas (×) produzidas pelo leve abafar das cordas com a mão esquerda. Também aparece um efeito que equivaleria a um trêmulo ou uma espécie de trinado de duas notas iguais, produzidas pelo toque rápido e sucessivo do polegar nas duas cordas de um mesmo par, de forma a fazê-las soar separadamente. Esse efeito foi representado pelo sinal ✱ (Ex: compasso 45).

Samba Caipira

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão Eb

[illegible]

Viola que Vale Ouro

13

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

7 0 0 12 12 12 9 9 9 12 7 0 0 7 9 9 11 11 12 12 0 0 2 5 4

9 10 9 10 12 0 0 0

13 E^b E^b7 A^b E^b A^b B^b7 E^b B^b7

13

13

19

p i p

4 0 0 0 7 5 5 0 5 5 9 7 7 0 0 12 12 12 9 9 9 12 7 0 0 7 9 9 11 11

5 7 9 10 9 10 12

19 E^b B^b7 E^b E^b7 A^b E^b A^b B^b7

19

19

Viola que Vale Ouro

[illegible]

Viola que Vale Ouro

[illegible]

Viola que Vale Ouro

49

i p i p i p i p

i p i p i p i p

p p

i p i p i p i p

i p i p i p

i p i p i p

0 0 4 0 7 0 2

5

$\times$ 2 2 $\times$ 4 2 0

4

0

4 2 2 0 0

0 $\times$ $\times$ 2 $\times$ 4

2 4

$\times$ (4) 4 $\times$ 7 $\times$ 5

5

0 $\times$ 5 0 9 $\times$ 7

7

49 

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The first line of the score is numbered 49. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a repeat sign (double bar line with dots) indicating a repeated rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

55 

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins on a whole note G4 (the second line of the staff), followed by a half note A4 (the space between the second and third lines), and then a quarter note B-flat4 (the space between the third and fourth lines). The system ends with a double bar line.

Viola que Vale Ouro

61 E^b B^b7 E^b B^b7 E^b E^b7 A^b

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is marked with a '61' above the staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a quarter rest. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

67 E^b B^b7 E^b B^b7 E^b B^b7

[illegible]

Viola que Vale Ouro

73 E^b B^b7 E^b E^b7 A^b E^b A^b B^b7

[illegible][illegible]

79 

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is written in a simple, folk-like style. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line provides a simple accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the top staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure of the bottom staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a clear, legible font.

Viola que Vale Ouro

85

85

85

85

91

91

91

91

Viola que Vale Ouro

97

97

97

103

103

103

Viola que Vale Ouro

109

7 0 0 7 9 0 9 11 x 11 12 12 2 x 4 x 2 x 4 x 7 5 5 x 5 5 x 9 x 7

9 10 12 4 5 7

0 0 0

109 E $\flat$ A $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7

109

109

115

0 x 7 x 12 x 9 x 9 10 x 9 x 7 x x 9 x 7 x 5 0 5 7 x 5 x 4 x 0 4 5 x 4 x 2 0 2 4 x 2 0 0

9 10 9 7 5 7 5 4 5 4

115 E $\flat$ E $\flat$ 7 A $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7

115

115

Viola que Vale Ouro

121

121

E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ 7 A $\flat$

121

127

127

E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ B $\flat$ 7

127

Viola que Vale Ouro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in E-flat major and 4/4 time, featuring a complex melody with many accidentals and a final key signature change to B-flat major. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The vocal part is in E-flat major and 4/4 time, with lyrics written below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the guitar part includes a key signature change from E-flat major to B-flat major at the end.

The image displays a musical score for the song "The Girl on the Train" by Rachel Watson. The score is written for piano (p) and guitar (g). The piano part is in the treble clef, and the guitar part is in the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Moderato". The score is divided into measures, with measure numbers 139, 140, 141, 142, 143, and 144 indicated. The piano part includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The guitar part includes chord diagrams and fret numbers (0, 4, 5, 7, 9) indicating fingerings. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black musical notation.

Viola que Vale Ouro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is a piano and guitar arrangement. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is on the top staff, and the guitar part is on the bottom staff. The score is divided into two systems, each starting at measure 145. The piano part includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and dynamics (p, i, p). The guitar part includes chord diagrams (e.g., E^b, E^b7, A^b, E^b, A^b, B^b7, E^b, B^b7) and a bass line. The score is for a 12-string guitar, as indicated by the six strings on the bottom staff.

[illegible]

Viola que Vale Ouro

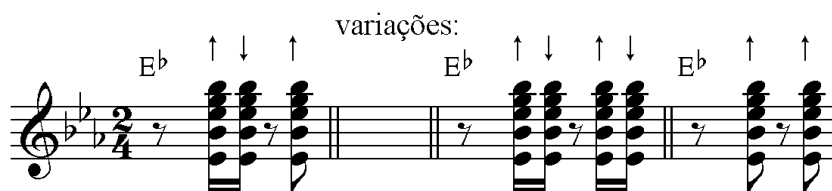
Fade Out

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line starting on a half note, followed by a series of beamed eighth notes, and a final measure with a half note and a fermata. A piano (p) dynamic marking is above the first measure. Below the treble staff are three lines of guitar tablature, each starting with a '12' and showing a descending sequence of notes. The second system has a treble staff with a half note, followed by a series of beamed eighth notes, and a final measure with a half note and a fermata. A key signature change to E-flat (E $\flat$) is indicated above the first measure. The third system has a treble staff with a half note, followed by a series of beamed eighth notes, and a final measure with a half note and a fermata. A key signature change to E-flat (E $\flat$) is indicated above the first measure. The bottom staff of the third system is a single line with a half note and a fermata.

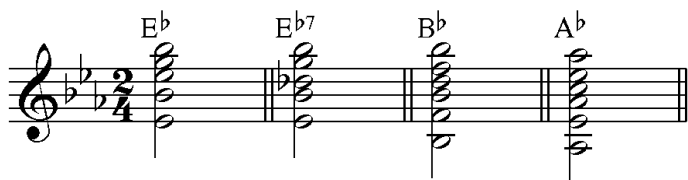
8– Seleção de Pagodes nº 4

- a) Pagode em Brasília (Teddy Vieira – Lourival dos Santos)
- b) Bandeira Branca (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)
- c) Tudo Certo (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos)
- d) Linha de Frente (Lourival dos Santos – Edgard de Souza)
- e) Tem e não Tem (Tião Carreiro – Moacyr dos Santos)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma espécie de bongô), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. Os dois violões estão afinados $\frac{1}{2}$ tom abaixo ($1^a Eb$, $2^a Bb$, $3^a Gb$, $4^a Db$, $5^a Ab$, $6^a Eb$) em relação à forma tradicional. O violão 1(R) toca o ritmo do cipó-preto utilizando normalmente a batida abaixo, além das duas variações:



As aberturas dos acordes utilizados pelo violão 1(R) são:



O violão 2(R) toca as linhas de baixo em pizzicato conforme a transcrição da partitura.

8- SELEÇÃO DE PAGODES nº 04

Pagode

Pagode em Brasília - Bandeira Branca - Tudo Certo - Linha de Frente - Tem e não Tem

Pagode Em Brasília

Autor: Tião Carreiro

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinção: Cebolão Eb

[illegible]

Seleção de Pagodes No 4

13

13

B $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ 7

13

13

19

♯3-----, ♯5-----, ♯5

19

A $\flat$ A $\flat$ E $\flat$ A $\flat$ B $\flat$

19

19

Seleção de Pagodes No 4

25

♯5 - ♭, ♯5 ♯5

sem pizz. ----- sempre pizz...

31

m i p i i

285

Seleção de Pagodes No 4

The musical score for "Bandeira Branca" is presented in three systems. The first system includes a guitar part with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, a piano part with a steady eighth-note accompaniment, and a vocal line with lyrics in Portuguese. The second system continues the piano and vocal parts, with the guitar part providing harmonic support. The third system shows the vocal part continuing with the lyrics "Bandeira Branca, bandeira Branca". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

[illegible]

Seleção de Pagodes No 4

49

p p i

p p i

i

11 4 9 14 7 0 9 7 11 4 9 2

7 0 10 0 3 0 8 0 1 0 7 0 0 8 0 7 0 10 0 3 0 8 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

49 B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$

49

49

Linha de Frente

p

p

p

p i

pppp

pppp

7 0 0 0 0 $\times$ 0 (0) $\times$ $\times$ 0 0 0 0 12

1 0 7 0 0 0 0 $\times$ 0 (0) $\times$ 0 $\times$ 0 0 0 0

0 0 0 0 $\times$ 0 (0) $\times$ 1 0 $\times$ 0 0 0 0 (0) 1 0 3 1 0

0 0 0 0 0 0 2 4 $\times$ 2 0 $\times$ 0 0 0 0 0 0 0 0 2 0 4 2

55 B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$

55

55

287

Seleção de Pagodes No 4

The image displays a musical score for the piece 'The Wind' by Gustav Mahler, specifically measures 61 through 66. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Piano (top), Violin (middle), and Cello (bottom). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 61-66):

- Piano:** Features complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pppp* (pianississimo). Articulation marks like accents and slurs are present. Measure 66 includes upward bowing or breath marks.
- Violin:** Provides harmonic support with sustained notes and some movement in measures 61-62. Measure 66 contains a series of 'x' marks, likely indicating sustained or muted notes.
- Cello:** Features a bass line with fingerings (0, 2, 1, 0, 2, 7) and other markings like '12' and '3 1 0'. Measure 66 includes a sequence of 'x' marks.

System 2 (Measures 61-66):

- Piano:** Continues the melodic and harmonic development with notes like B-flat, E-flat, and B-flat.
- Violin:** Remains mostly static, providing a harmonic backdrop.
- Cello:** Continues the bass line with fingerings and other markings.

System 3 (Measures 61-66):

- Piano:** Features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Violin:** Provides harmonic support with sustained notes.
- Cello:** Features a rhythmic pattern of eighth notes.

Seleção de Pagodes No 4

73

p pp pp

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

VB

3 0 3 0 3 0 0 0 0 0 0 0 3 0 3 0 3 0 0 0 0

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 0 4 4 4 4 4 4 4

73 *E^b7* *E^b* *E^b7*

73

73

79

p i p p pp

p i p p pp pp

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

VB

0 1 0 1 0 0 3 0 3 0 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 3 0

2 2 0 0 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 0 4

79 *B^b* *E^b* *E^b7* *E^b*

79

79

Seleção de Pagodes No 4

85

p pp pp *R i R i R i* *p i p p pp* *p* *p i p* *p pp pp* *R i R i R i*

3 0 3 0 3 0 0 0 0 0 1 0 1 0 0 0 0 3 0 3 0 3 0 0 0 0

4 4 4 4 2 2 0 4 4 4 4 4

85 *E^b7 B^b E^b E^b7*

85

85

91

R i R i R i *p* *p i p* *p pp pp* *R i R i R i* *p i p p pp* *p* *p i p*

0 0 0 3 0 3 0 3 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 0 0 0

6 6 6 3 0 4 3 0 3 0 3 0 6 6 6 0 2 2 0 0 0 4

91 *E^b E^b7 B^b E^b*

91

91

290

Seleção de Pagodes No 4

Fade Out

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p) and guitar (g). The piano part is in the upper system, and the guitar part is in the lower system. The score is divided into six measures, each containing a piano part and a guitar part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Moderato". The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. The guitar part includes chord symbols: *E^b7* and *E^b*. The score is marked with a rehearsal mark "97" at the beginning of each system. The piano part includes a section marked "vB" with a downward arrow. The guitar part includes a section marked "vB" with a downward arrow. The score is marked with a rehearsal mark "97" at the beginning of each system.

103

p i p p p p p p p p

0 1 0 1 0 0 0 4 3 0 3 0 3 0 6 (0) (6) (0) (6)

103

B^b E^b E^b₇

103

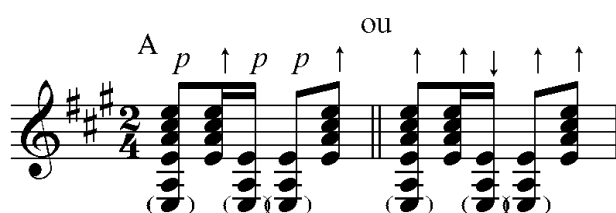
103

291

9 – Canoeiro (Zé Carreiro)

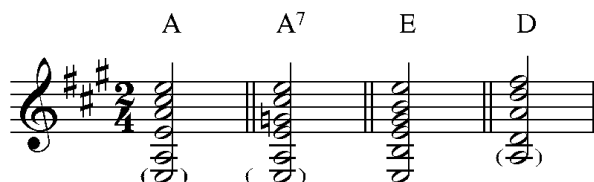
Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (provavelmente um ovinho) e a viola solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi maior e os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE).

O violão 1(L) faz durante toda a música uma linha de baixo improvisada nos bordões, as vezes utilizando o pizzicato e as vezes não, diferenças assinaladas na partitura. O violão 2(R), toca o ritmo do cururu abaixo, utilizando provavelmente uma das opções de batidas:



Em alguns momentos, o violão 1(L) faz convenções rítmicas típicas do cururu, e depois retorna a batida normal do ritmo. Essas convenções tem sua rítmica transcrita na partitura.

As aberturas dos acordes mais utilizadas pelo violão 1(L) são:



*Como se observa acima, os acorde A e A7 aparecem entre parênteses com o baixo em Mi, e o de D com baixo em Lá, mesmo não estando cifrados com esses baixos. Optamos por simplificar a escrita e não cifrar esses baixos compasso a compasso, já que eles soam intermitentes na gravação. Isso ocorre provavelmente devido ao tipo da batida ser despreocupada com esse detalhe.

Nessa música é possível ouvir em alguns momentos, uma outra viola solando, em volume bem baixo. Como provavelmente foi uma viola de outro *take*, e que por falha técnica ou não foi bem apagada da fita de rolo, ou apareceu por algum “vazamento” de fone indesejado, ela não foi transcrita na partitura.

9- CANOEIRO

Cururu

Autor: Zé Carreiro

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão E

♩ = 89

Viola Caipira

E B G# E B

2 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 11 10 9 7 5 4 2 0 0 0 2 4 4 2 0

2 2 3 5 5 3 2

sempre pizz.

E7 cururu A

sempre igual

Per-
cussão

7

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

0 0 2 0 0 2 2 2 2 0 0 0 (0) 0 (0) (0)

2 3 3 3 2 3 2 3 0 0 2 2 2 2 0 0 0 0 0 1

3 3 3 3 0 0 1 1 1 0 4 3 3 2 2 2 1 0

7

E7 E7 A E7 A E7

Canoeiro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar and piano. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano part is in the same key and time, starting with a bass clef. The score is divided into two systems, each containing a guitar staff and a piano staff. The guitar staff includes a treble clef and a key signature of two sharps. The piano staff includes a bass clef and a key signature of two sharps. The score is marked with a tempo of "P pizz." (Piano, pizzicato). The guitar part features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is marked with a measure rest (X) in the guitar staff for measures 13, 14, 15, and 16. The piano part includes a section marked "A" and "E7" in measures 13 and 14, respectively. The score is marked with a measure rest (X) in the piano staff for measures 13, 14, 15, and 16.

Canoeiro

The image shows a musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler, featuring a piano and a string quartet. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano part is marked with 'p' (piano) and 'i' (pizzicato). The string quartet part is marked with 'pizz...' (pizzicato) and 'A' (Allegretto). The score includes a piano part with a complex melodic line and a string quartet part with a rhythmic accompaniment. The piano part is marked with 'p' (piano) and 'i' (pizzicato). The string quartet part is marked with 'pizz...' (pizzicato) and 'A' (Allegretto). The score includes a piano part with a complex melodic line and a string quartet part with a rhythmic accompaniment. The piano part is marked with 'p' (piano) and 'i' (pizzicato). The string quartet part is marked with 'pizz...' (pizzicato) and 'A' (Allegretto).

Canoeiro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It includes a piano (p) part and a guitar part, both with detailed fingerings and dynamics. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a complex melody with many accidentals and dynamic markings like *p*, *i*, *m*, and *p*. The guitar part provides harmonic support with chords and fingerings. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific chordal textures. The overall layout is clean and professional, typical of a published sheet music.

[illegible]

Canoeiro

49

♩ 5-----

VB

5 4
7 5
6 5
6 5 3 1
7 5 4 2
3 3 3 5
4 4 4 5
6 5 3 1
7 5 4 2
3 3
4 4 0
0 0 0

49

sem pizz. -----

49

49

The image displays a musical score for a piece titled "The Rose Tree". It features a guitar and a voice part. The guitar part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes a complex solo section with various techniques such as pizzicato (pizz...), trills (tr), and slurs. The voice part is written in treble clef with the same key signature. The lyrics are in German and English. The score is divided into systems, with measures 55-60 shown. The guitar part includes a complex solo section with various techniques such as pizzicato (pizz...), trills (tr), and slurs. The voice part has lyrics in German and English.

Canoeiro

61

2-12 12 12 12 12 12 12 12 12 11 10 9 7 5 4 2 0 0 0 2 4 4 2 0

61

61

E7 A

61

67

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

67

E7 E7> A E7 A E7

67

Canoeiro

73

2 3 5 3 2 3 3 0 2 3 5 3 2 3 3 0 2 3 3 5 5 5

0 1 3 5 3 1 3 3 0 1 3 5 3 1 3 3 0 1 3

2 0

73

73

A E7

73

73

79

5 4 7 5 6 5 6 5 3 1 3 3 3 5 6 5 3 1 3 3 0 0 0

7 5 7 5 4 2 4 4 4 5 7 5 4 2 4 4 0

5 4 7 5 6 5 6 5 3 1 3 3 3 5 6 5 3 1 3 3 0 0 0

7 5 7 5 4 2 4 4 4 5 7 5 4 2 4 4 0

79

sem pizz. -----

79

79

Canoeiro

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for guitar and piano. The score is divided into two systems, each containing a guitar part, a piano part, and a bass line.

System 1 (Measures 85-90):

- Guitar:** Features a melodic line in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody includes notes like G4, A4, B4, and C5, with various articulations like slurs and accents. The bass line is in the bass clef, showing fret numbers (0, 4, 12, 12, 12, 7, 9, 10, 10, 12, 12, 12, 9, 9, 5, 0) and a capo position of 4.
- Piano:** The right hand plays a melodic line with notes like G4, A4, B4, and C5, with articulations like slurs and accents. The left hand plays a bass line with notes like G2, A2, B2, and C3, with articulations like slurs and accents.
- Bass:** The bass line is in the bass clef, showing fret numbers (0, 4, 12, 12, 12, 7, 9, 10, 10, 12, 12, 12, 9, 9, 5, 0) and a capo position of 4.

System 2 (Measures 91-96):

- Guitar:** Features a melodic line in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody includes notes like G4, A4, B4, and C5, with various articulations like slurs and accents. The bass line is in the bass clef, showing fret numbers (0, 5, 5, 0, 0, 2, 5, 5, 0, 2, 5, 5, 0, 3, 2, 0, 2, 2, 2, 1) and a capo position of 4.
- Piano:** The right hand plays a melodic line with notes like G4, A4, B4, and C5, with articulations like slurs and accents. The left hand plays a bass line with notes like G2, A2, B2, and C3, with articulations like slurs and accents.
- Bass:** The bass line is in the bass clef, showing fret numbers (0, 5, 5, 0, 0, 2, 5, 5, 0, 2, 5, 5, 0, 3, 2, 0, 2, 2, 2, 1) and a capo position of 4.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, accents, and articulations. It also includes guitar-specific notation like fret numbers, a capo position, and a guitar icon. The piano part includes a piano icon and a piano part icon.

Canoeiro

97

97

97

97

97

103

Fade Out

103

103

103

103

Canoeiro

109

109

109

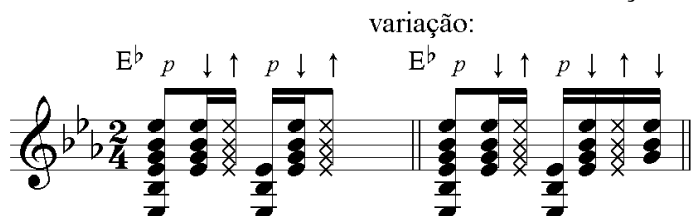
109

109

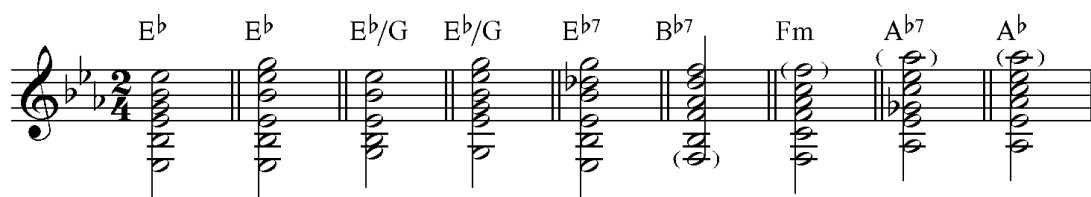
10 – Rio de Lágrimas (Tião Carreiro – Piraci - Lourival dos Santos)

Nessa música foram utilizados: dois violões, um instrumento de percussão (um ovinho), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. Os dois violões estão afinados ½ tom abaixo (1ªEb, 2ªBb, 3ªGb, 4ªDb, 5ªAb, 6ªEb) em relação à forma tradicional.

O violão 1(L) toca o ritmo do batuque para acompanhar esse balanço utilizando normalmente a batida abaixo e raramente a variação indicada:



As aberturas possíveis dos acordes utilizados pelo violão 2 e 3 (R) são:



* Os acordes Eb e Eb/G aparecem na partitura cifrados apenas como Eb, pois em alguns momentos não é possível determinar com segurança qual deles está sendo utilizado. O mesmo ocorre em relação ao Bb7 e Bb7/F, que representamos apenas como Bb7.

O violão 2(R) toca linhas de baixo em pizzicato transcritas na partitura.

10- RIO DE LÁGRIMAS

Balanco

Autores: Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão Eb

ad. lib.

p...

p

Viola Caipira

E♭
B♭
G
E♭
B♭

T
A
B

Violão 1 (L)

Violão 2 (R)

Percus-
são

p

♩ = 89

a tempo

VB

E♭ batuque A♭7

sempre pizz.

Rio de Lágrimas

11

11

11

17

17

17

17

Rio de Lágrimas

23

23

E $\flat$ F m B $\flat$ 7 E $\flat$

29

29

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 A $\flat$ A $\flat$

Rio de Lágrimas

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting with a measure number 35. The first system shows the guitar and piano parts. The second system shows the vocal part with the lyrics "E-b B-b7 E-b". The third system shows the guitar and piano parts. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of two flats.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (41, 41, 41). The first system shows the guitar and piano parts. The second system shows the guitar and piano parts with the vocal melody. The third system shows the guitar and piano parts with the vocal melody. The guitar part features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The vocal part consists of a single melodic line.

Rio de Lágrimas

48

♩ 7[♯] p

0: 1 2 3: 0 4 5 4 2 0 2 0: 7 7 7 0: 0 0 0: 0 0 0

0: 2 3 4

48 E^b A^b7 E^b

48

48

48

48

48

48

54

♩ 5[♯] p p p p

7 7 7 7 5 4 2 0 0: 4 5 4 2 0 4 2: 4 4 2 0 2 7 5 4 2 0 0: 3 5 3 1 0 3 1 1 1 3 3 1 0 1 1 2 2 2

54 B^b7 E^b F^m B^b7

54

54

54

54

54

54

Rio de Lágrimas

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of E-flat major (three flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of E-flat major and 4/4 time. The vocal part is in the key of E-flat major and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the guitar and piano parts. The second system shows the guitar and piano parts. The third system shows the guitar and piano parts. The vocal part is written in the key of E-flat major and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the guitar and piano parts. The second system shows the guitar and piano parts. The third system shows the guitar and piano parts.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the guitar and piano parts. The second system shows the vocal part. The third system shows the guitar and piano parts. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part includes a capo on the 2nd fret. The piano part includes a capo on the 2nd fret. The vocal part includes a capo on the 2nd fret. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part includes a capo on the 2nd fret. The piano part includes a capo on the 2nd fret. The vocal part includes a capo on the 2nd fret.

Rio de Lágrimas

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting at measure 72. The first system shows the guitar and piano parts with the vocal melody. The second system shows the guitar and piano parts with the vocal melody. The third system shows the guitar and piano parts with the vocal melody. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of two flats.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the key of E-flat major (three flats) and 4/4 time. The vocal part is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting at measure 78. The first system shows the guitar and piano parts with the vocal line. The second system shows the guitar and piano parts with the vocal line. The third system shows the guitar and piano parts with the vocal line. The guitar part features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piano part features a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal part features a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Rio de Lágrimas

84 *p...*

84 *A^b7* *E^b* *B^b7* *E^b*

90 *p^p*

90 *A^b7* *B^b7* *E^b* *B^b7*

Rio de Lágrimas

96

7 5 4 2 5 4 4 10 10 10 10 9 12 12 9 9 9 9 7 12 7 7 7
9 7 5 4 7 5 5 12 12 12 12 10 14 14 10 10 10 10 9 9 9 9 9

96 Eb Eb7 Ab Eb

102

12 11 9 7 11 9 5 7 7 7 5 4 2 0 0 0 0
14 12 10 9 12 10 7 4 4 4 2 0 1 0 0 0 0

102 Bb7 Eb

Rio de Lágrimas

108

108

$A\flat 7$ $E\flat$ $B\flat 7$

108

108

Fade Out

114

p p p p p p

114

$E\flat$ $A\flat 7$ $E\flat$

114

114

Rio de Lágrimas

120

The musical score for 'Rio de Lágrimas' is presented in three systems. The first system (measures 120-127) features a guitar staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The guitar part includes various chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes. Below the guitar staff are two staves for piano and bass, with fingerings indicated by numbers 0-5. The second system (measures 128-131) shows the piano and bass parts with a key signature change to one flat (Bb). The piano part has a treble clef, and the bass part has a bass clef. The third system (measures 132-139) continues the piano and bass parts, with the piano part having a treble clef and the bass part having a bass clef. The score concludes with a double bar line.

120

B $\flat$ 7 E $\flat$ A $\flat$ 7 E $\flat$

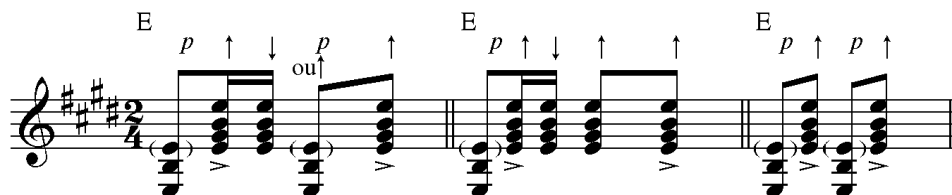
120

120

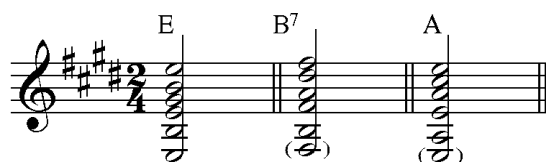
11 – Cabelo Loiro (Tião Carreiro – Zé Bonito)

Nessa música foram utilizados: três violões, um instrumento de percussão (provavelmente um afoxé), além da viola caipira solando a melodia. A afinação da viola é Cebolão em Mi maior. Os violões estão afinados na forma tradicional (1ªE, 2ªB, 3ªG, 4ªD, 5ªA, 6ªE). O violão 1(L) improvisa linhas de baixo e pequenos acompanhamentos com acordes, ambos transcritos na íntegra até o compasso 16. Desse ponto em diante, ele segue da mesma forma improvisando sobre a harmonia tocada pelos violões 2 e 3.

Os violões 2 e 3 foram gravados no mesmo canal da direita(R), por isso, foram transcritos juntos em um mesmo pentagrama, pois fica difícil distinguir um do outro. Eles normalmente dobram a batida do arrasta-pé ou corrido seguindo a harmonia transcrita na partitura, e em alguns momentos, enquanto um mantém o acompanhamento rítmico, um deles toca linhas arranjadas de baixo em duetos de terça com o violão 1(L), momentos em que essas linhas foram transcritas na partitura. As batidas do arrasta-pé ou corrido provavelmente utilizadas pelos violões 2 e 3 (R) são:



As prováveis aberturas dos acordes utilizados pelos violões 2 e 3 são:



No compasso 113, que equivale a 1 minuto e 48 segundos da gravação, ocorre um defeito técnico, equivalente a um pulo na fita de rolo, uma espécie de emenda mal feita que subtraiu um pedaço do compasso. Como foi provavelmente um problema técnico, optamos por transcrever o compasso inteiro normalmente, completando a idéia musical desse trecho que sempre se repete da mesma forma como nos compassos 6, 14, 39, 47, 72 e 105.

11- CABELO LOIRO

Corrido

Autor: Tião Carreiro - Zé Bonito

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão E

♩ = 125

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p), vocal (V), and guitar (G). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing a vocal line, a piano line, and a guitar line. The vocal line is written in treble clef, and the piano line is written in bass clef. The guitar line is written in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (p, i, p, i, p). The guitar part features a complex rhythm with many sixteenth and thirty-second notes, and includes a section with a double bar line and a repeat sign. The piano part includes a section with a double bar line and a repeat sign. The vocal part includes a section with a double bar line and a repeat sign. The score is a full page of music, showing the beginning of the song.

Cabelo Loiro

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12-measure melody. Below the staff is a fretboard diagram with numbers indicating fingerings. The second system shows three measures of chords: A, E, and B7, each with a repeat sign. The third system shows the same three chords (A, E, B7) with repeat signs, followed by a final melodic line on a single staff.

Cabelo Loiro

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It includes a guitar part and two vocal parts. The guitar part begins with a complex fretboard diagram for the first system, showing fingerings for the left hand (1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2) and the right hand (1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2). The diagram is a 6x6 grid of frets and strings, with numbers indicating fingerings. The first system of the guitar part is marked with a 25. The vocal parts enter at measure 25, with the first vocal part starting on a whole note and the second vocal part starting on a half note. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major (indicated by two sharps) and features a complex, melodic line with many accidentals and a final double bar line. The piano part is in the key of D major and features a simple, rhythmic accompaniment. The vocal part is in the key of D major and features a simple, melodic line. The score is divided into three systems, each with a measure number 31. The first system includes a guitar part, a piano part, and a vocal part. The second system includes a guitar part, a piano part, and a vocal part. The third system includes a guitar part, a piano part, and a vocal part. The guitar part is written in a complex, melodic style, while the piano and vocal parts are written in a simple, rhythmic style.

Cabelo Loiro

37

37

E B7 E

37

E B7 E

37

43

43

B7 B7 E B7 E

43

B7 B7 E B7 E

43

Cabelo Loiro

50

m i m i m i m i m i m i ...

0 0 2 4 4 4 2 0 0 2 2 4 0
 7 0 0 1 3 3 3 1 0 1 0 1 3 0 0 0 1
 0 0 2

50 B7 A E

50 B7 A E

50

55

0 2 0 1 0 0 1 0 0 0 2 4 4 4 2 0 0
 0 1 0 1 0 0 1 1 0 1 3 3 3 1 0 1 0
 2 0 2 0 2 2 2 2 2 2

55 B7 B7

55 B7 B7

55

Cabelo Loiro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (piano) and guitar. The piano part is in the upper system, and the guitar part is in the lower system. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 62, 63, 64, 65, 66, and 67 indicated at the beginning of each line. The piano part includes a variety of musical notations, including chords, single notes, and rests. The guitar part is written in standard notation, with some measures containing a double bar line and a slash, indicating a break or a specific playing technique. The score is presented in a clear, professional layout, suitable for a music book or a digital score display.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It includes a piano (p) part and a guitar part. The piano part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics (p, p i p i p) and fingerings (7, 9, 8, 10). The guitar part is written in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment with chords (B7, E, B7) and a melodic line with various dynamics (p, p i p i p) and fingerings (7, 9, 8, 10). The score is divided into measures, with a repeat sign indicating a section that is repeated. The overall mood is somber and reflective, characteristic of the song.

Cabelo Loiro

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It includes a piano (p) part, a guitar (g) part, and a vocal line with lyrics. The piano part features a complex arpeggiated figure in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part provides harmonic support with chords and a melodic line. The vocal line is in the key of D major and includes the lyrics "Hello, hello, how low I've come to this." The score is marked with a tempo of 74 and a volume of p (piano).

Lyrics:
 Hello, hello, how low I've come to this.
 Hello, hello, how low I've come to this.
 Hello, hello, how low I've come to this.
 Hello, hello, how low I've come to this.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p) and guitar (g). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures, with measure numbers 79, 80, 81, 82, and 83 indicated at the beginning of each measure.

Piano Part: The piano part is written in the treble clef. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include piano (p) and accents (^). The melody is:
 Measure 79: D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).
 Measure 80: A5 (quarter), B5 (quarter), C#6 (quarter), D6 (quarter).
 Measure 81: E6 (quarter), F#6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter).
 Measure 82: B6 (quarter), C#7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter).
 Measure 83: F#7 (quarter), G7 (quarter), A7 (quarter), B7 (quarter).

Guitar Part: The guitar part is written in the treble clef. It includes a melodic line and a bass line. The melodic line is:
 Measure 79: D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).
 Measure 80: A5 (quarter), B5 (quarter), C#6 (quarter), D6 (quarter).
 Measure 81: E6 (quarter), F#6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter).
 Measure 82: B6 (quarter), C#7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter).
 Measure 83: F#7 (quarter), G7 (quarter), A7 (quarter), B7 (quarter).
 The bass line is:
 Measure 79: D4 (half).
 Measure 80: E4 (half).
 Measure 81: F#4 (half).
 Measure 82: G4 (half).
 Measure 83: A4 (half).

Chord Diagrams: Chord diagrams are provided for the guitar part.
 Measure 79: D major (D, F#, A).
 Measure 80: E major (E, G#, B).
 Measure 81: F# major (F#, A, C#).
 Measure 82: G major (G, B, D).
 Measure 83: A major (A, C#, E).

Bass Line: The bass line is written in the bass clef. It consists of a single note per measure:
 Measure 79: D4 (half).
 Measure 80: E4 (half).
 Measure 81: F#4 (half).
 Measure 82: G4 (half).
 Measure 83: A4 (half).

Cabelo Loiro

85

p *i p*

2 0 0 2 2 4 5 4 0 0 0 1 0 0 2 0 2 0 1 0 0 2 0 2 0 1

1 0 1 0 1 1 3 5 3 0 0 0 1 0 0 1 0 2 0 2 0 2 0 2

A E B7

85

A E B7

85

85

91

♯5

1 0 2 2 4 4 4 2 0 0 2 4 5 4 0 0 0 1 0 0 2 0 2 0 1

1 1 0 1 1 3 3 3 1 0 1 0 1 3 5 3 0 0 0 1 0 0 2 0 2

B7 A E

91

B7 A E

91

91

323

Cabelo Loiro

97

p i p *p* *p i* *p i p i* *p i p i* *p i p i*

0 0 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

0 1 1 0 0 1 1 0 0 0 7 9 7 9 7 7 9 7

97 B7 E B7

97 B7 E B7

97

103

p i p i *p i p i* *p i p i* *p i p i* *p i p i* *p i p i*

8 0 0 8 7 0 0 0 7 8 7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

9 7 9 8 10 9 7 5 9 7 7 7 9 9

103 E B7 E

103 E B7 E

103

Cabelo Loiro

109

109 B7 E B7

109 B7 E B7

109

Fade Out

115

115 E B7 E

115 E B7 E

115

Cabelo Loiro

121

The musical score is written for guitar and includes a vocal line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The guitar part features a complex solo in the first system with various fret numbers (7, 8, 9, 10) and a vibrato mark (VB) over a sustained note. The second system shows a B7 chord, a measure with a repeat sign, and an E chord. The third system shows a B7 chord, a measure with a repeat sign, and an E chord. The fourth system shows a B7 chord, a measure with a repeat sign, and an E chord. The vocal line consists of a single melodic line with eighth and quarter notes.

121

121

121

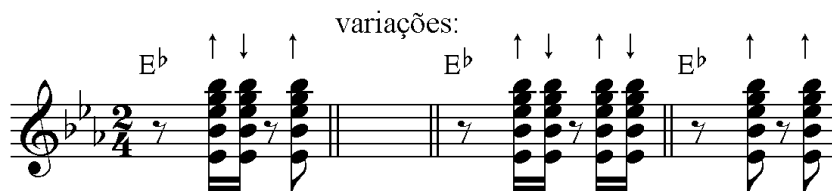
12– Seleção de Pagodes nº 5

- a) Futura Família (Tião Carreiro – Dino Franco)
- b) Empreitada Perigosa (Moacyr dos Santos – Jacozinho)
- c) Riquezas do Brasil (Tião Carreiro – Tapuã)
- d) Chora Viola (Tião Carreiro – Lourival dos Santos)

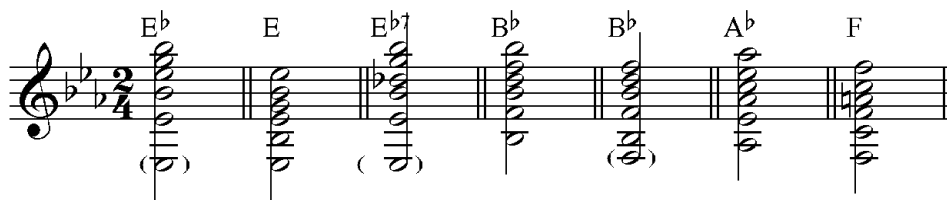
Nessa música foram utilizados: três violões, um instrumento de percussão (provavelmente uma espécie de bongô), além da viola caipira solando a melodia. A viola utiliza a afinação Cebolão em Mi bemol maior. Os três violões estão afinados $\frac{1}{2}$ tom abaixo ($1^a Eb$, $2^a Bb$, $3^a Gb$, $4^a Db$, $5^a Ab$, $6^a Eb$) em relação à forma tradicional.

O violão 1(L) improvisa linhas de baixo transcritas na partitura.

Os violões 2 e 3 foram gravados no mesmo canal da direita(R), por isso, foram transcritos juntos em um mesmo pentagrama, pois fica difícil distinguir um do outro. Eles normalmente dobram a batida do cipó-preto seguindo a harmonia transcrita na partitura. Em alguns momentos, enquanto um mantém o acompanhamento rítmico seguindo a harmonia, um deles toca linhas melódicas arranjadas em vozes paralelas ou em contraponto com a viola. Essas linhas foram transcritas na partitura. As batidas do cipó-preto e suas variações provavelmente utilizadas pelos violões 2 e 3 (R) são:



As aberturas dos acordes provavelmente utilizadas pelo violão 2 e 3(R) são:



Nessa música, a viola em alguns momentos utiliza o polegar ascendente e o indicador descendente, técnicas que estão assinaladas na partitura.

Futura Família - Empreitada Perigosa - Riquezas do Brasil - Chora Viola

Futura Família - Empreitada Perigosa - Riquezas do Brasil - Chora Viola

Transcrição: João Paulo Amaral

Afinação: Cebolão Eb

Arinação: Cebolão Eb

Viola Caipira

Viola 1 (L)

Viola 2 e 3 (R)

Per-cussão

Tempo: $\text{♩} = 109$

Chords: cipó-preto E^b7 , A^b , B^b , E^b

The musical score for "The Rose Tree" is presented in three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style, using eighth and quarter notes. The middle staff is a guitar staff, showing chords and fret numbers for the left hand. The bottom staff is a bass clef, providing a simple bass line. The score is divided into six measures, each containing a measure rest in the bass staff.

Empreitada Perigosa

©João Paulo Amaral

Seleção de Pagodes No 5

[illegible][illegible]

Seleção de Pagodes No 5

37

p p p p p p p *i p p p p p* *p p p p p p p* *p p p p p p p* *p i p p i p*

0 (0) 0 2 3 2 3 3 1 1 0 0 0 0 0

6 6 x 6 x 6 x 6 2 4 2 0 4 4 0 4 3 2 2 0 2 2 5 4 0

37

F B $\flat$ B $\flat$ A $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$

37

% % % % % %

Riquezas do Brasil

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in three systems, each containing a guitar staff, a piano staff, and a vocal staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 43-48):

- Guitar:** Features a complex arrangement of chords and single notes, including a prominent E7 chord in measure 43. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Piano:** Accompanies the guitar with chords and single notes, including a prominent E7 chord in measure 43. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Vocal:** The vocal line begins in measure 43 with the lyrics "Hello, hello, good-bye, good-bye." The melody is simple and melodic.

System 2 (Measures 49-54):

- Guitar:** Continues the harmonic progression with chords and single notes. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Piano:** Continues the harmonic progression with chords and single notes. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Vocal:** The vocal line continues with the lyrics "Hello, hello, good-bye, good-bye." The melody is simple and melodic.

System 3 (Measures 55-60):

- Guitar:** Continues the harmonic progression with chords and single notes. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Piano:** Continues the harmonic progression with chords and single notes. Fingering numbers (0, 5, 4, 6, 5) are indicated below the staff.
- Vocal:** The vocal line continues with the lyrics "Hello, hello, good-bye, good-bye." The melody is simple and melodic.

The score is presented in a clear, professional layout, suitable for a music book or sheet music publication. The guitar and piano parts are written in standard notation, while the vocal part is written in a simplified, easy-to-read style.

Seleção de Pagodes No 5

49

49

49

49

55

55

55

B $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ 7

Seleção de Pagodes No 5

Chora Viola

61

61

61

61

67

67

67

67

Seleção de Pagodes No 5

[illegible]

Seleção de Pagodes No 5

85

85

B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ B $\flat$ E $\flat$ 7

91

91

Fade Out

Seleção de Pagodes No 5

97

97

97

97

ANEXO 2

Discografia de Tião Carreiro:

- 1- Discos de 78rpm de Tião Carreiro.
- 2- Discos Compactos de Tião Carreiro.
- 3- *Long-Plays* e CDs de Tião Carreiro.
- 4- Participações de Tião Carreiro em outros discos.

Estes dados foram em sua maioria fornecidos por Alex Marli (filha de Tião Carreiro) com colaboração de Dona Nair Avanço Dias (viúva do violeiro) e levantados a partir do catálogo SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo AZEVEDO, M. A. Discografia Brasileira 78rpm (1902- 1964). 5 vol. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Também incluímos alguns dados a partir de informações obtidas na base de dados do Instituto Memória Musical Brasileira, disponível no site <<http://www.memoriamusical.com.br>>, consultado em dezembro de 2007.

1- Discos de 78rpm de Tião Carreiro.							
SEM GRAVADORA - ACETATO							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE(s)	AUTORES	GRAV.	LANÇ.
S/NÚMERO	A - VIAJANDO PRA MATOGROSSO					1952	
(*)	B - CAPITAL VARIANTE					1952	
GRAVAÇÃO ESPECIAL - CASA FLÁVIO CAMPANA - RUA DOMINGOS DE MORAES, 2.031 - SP							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTÉRPRETE(s)	AUTORES		
FC-1	A - CABOCLO NO CASSINO	XOTE	FC1a	JOÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA - JOÃO CARREIRO		
	B - VALENTÃO	M. DE VIOLA	FC1b		TEDDY VIEIRA - JOÃO CARREIRO		
FC-2	A - MORENA DE GOIÁS	M. DE VIOLA	FC2a	JOÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA - JOÃO CARREIRO		
	B - ÚLTIMA PESCARIA	CURURU	FC2b		TEDDY VIEIRA - JOÃO CARREIRO		
GRAVADORA COLUMBIA							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTÉRPRETE	AUTORES	GRAV.	LANÇ.
CB 10302	A- BOIADEIRO PUNHO DE AÇO	M. DE VIOLA	CBO 846	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA - PEREIRA	NOV. 56	
	B - CAVALEIROS DO BOM JESUS	CURURU	CBO 847		T. VIEIRA - JOÃO ALVES MARIANO		
CB 10356	A- A RESPOSTA DO BOMBARDEIO	M. DE VIOLA	CBO 1009	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	CELSE DUARTE - M. DOS SANTOS	JUL.57	
	B - URUTU CRUZEIRO	CURURU	CBO 1010		CARREIRINHO - PEDRO CALANDRO		
GRAVAÇÃO CONTINENTAL							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE	AUTORES	GRAV.	LANÇ.
17.544	A - MARIPOSAS DO AMOR	TANGO	12046	T. CARREIRO E CARREIRINHO	TORRINHA - CANHOTINHO		JUN.58
	B - REI DO GADO	M. DE VIOLA	12047		TEDDY VIEIRA		
GRAVAÇÃO RCA VICTOR							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE	AUTORES	GRAV.	LANÇ.
802.016	A - POR TI PADEÇO	CATERETÊ	13J2PB0511	T. CARREIRO E CARREIRINHO	CARREIRINHO - TIÃO CARREIRO	8/10/1958	DEZ.58
	B - CATIMBAU	M. DA VIOLA	13J2PB0512		CARREIRINHO - TEDDY VIEIRA	8/10/1958	
802.072	A - JANGADEIRO CEARENSE	CURURU ROJÃO	13K2PB0593	T. CARREIRO E CARREIRINHO	TIÃO CARREIRO - CARREIRINHO	10/3/1959	JUN.59
	B - PAGODE	RECORTADO	13K2PB0594		TIÃO CARREIRO - TEDDY VIEIRA	10/3/1959	
802.108	A - SAUDADE DO NOSSO AMOR	RASQUEADO	13K2PB0671	T. CARREIRO E CARREIRINHO	TIÃO CARREIRO - TEDDY VIEIRA	1/6/1959	SET.59
	B - TRISTE SEPARAÇÃO	GUARÂNIA	13K2PB0672		CARREIRINHO	1/6/1959	
802.132	A - MADALENA	M.DE VIOLA	13K2PB0673	T. CARREIRO E CARREIRINHO	CARREIRINHO	1/6/1959	NOV.59
	B - ARREPENDIDA	CURURU	13K2PB0674		CARREIRINHO	1/6/1959	

GRAVAÇÃO CHANTECLER - SELO SERTANEJO							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTÉRPRETE	AUTORES	GRAV.	LANÇ.
PTJ-10066	A - BORBOLETA DO ASFALTO	C.RANCHEIRA	59-131	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIÃO CARREIRO		MAR.60
	B - ALMA DE BOÊMIO	TANGO	59-132		T. CARREIRO - BENEDITO SEVIERO		
PTJ-10113	A - PAGODE EM BRASÍLIA	PAGODE	59-225	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	T. VIEIRA- LOURIVAL DOS SANTOS		AGO.60
	B - A CASA BRANCA DA SERRA	CURURU	59-226		TIÃO CARREIRO		
PTJ-10134	A - PUNHAL DA FALSIDADE	TANGO	59-267	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA - ZÉ CARREIRO		OUT.60
	B - TORMENTO	TANGO	59-268		SEBASTIÃO VITOR - PARDINHO		
PTJ-10149	A - FALSIDADE	SAMBA	59-297	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	T. CARREIRO - SEBASTIÃO VITOR		DEZ.60
	B - AMIGO SINCERO	C.RANCHEIRA	59-298		T. CARREIRO - SEBASTIÃO VITOR		
GRAVAÇÃO CHANTECLER - SELO SERTANEJO							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE(S)	AUTORES	GRAVAÇ.	LANÇ.
76-0530	A - NOVE E NOVE	PAGODE	59-419	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	T. CARREIRO - LOURIVAL DOS SANTOS - TEDDY VIEIRA		AGO.61
	B - DESPEDIDA	BALADA	59-420		TIÃO CARREIRO - VALDIR ALVES		
PTJ-10231	A - PRECE DE AMOR	GUARANIA	59-461	TIAO CARREIRO E PARDINHO	SEBASTIAO VITO - PARDINHO		SET.61
	B- MUNDO VEIO SEM PORTEIRA	PAGODE			L. DOS SANTOS - TEDDY VIEIRA - ZE CARREIRO		
GRAVAÇÃO CHANTECLER							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE	AUTORES	GRAVAÇ.	LANÇ
78-0630	A - CARTEIRO	CATERETÊ	CBP-1059	TIÃO CARREIRO	T. CARREIRO - SEB. VITOR - CARREIRINHO		NOV.61
	B - MINAS GERAIS	PAGODE	CBP-1060		TIÃO CARREIRO - PARDINHO		
GRAVADORA RCA - CAMDEM							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE	AUTORES	GRAVAÇ.	LANÇ.
CAM 1089	A - MEU FRACASSO	C.RANCHEIRA	M3CAB-1436	T. CARREIRO E CARREIRINHO	CAMPEÃO - T. CARREIRO - CARREIRINHO	18/9/1961	NOV.61
	B - TRISTE DESTINO	TANGO	M3CAB-1437		CAMPEÃO - T. CARREIRO - CARREIRINHO	18/9/1961	

GRAVADORA CHANTECLER - SELO SERTANEJO							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE	AUTORES	GRAVAÇ.	LANÇ.
CH-10265	A - FALSA ILUSÃO	S. CANÇÃO	59-529	T. CARREIRO E CARREIRINHO	PIMENTEL		MAI.62
	B - O BEIJO	TANGO	59-530		CARREIRINHO		
CH-1-282	A - TERRA ROXA	M. DE VIOLA	59-563	T. CARREIRO E CARREIRINHO	TEDDY VIEIRA		JUL.62
	B - A VIOLA E O VIOLEIRO	PAGODE	59-564		T. CARREIRO - L. DOS SANTOS		
CH-10-310	A - DOCE ILUSÃO	GUARÂNIA	59-619	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	NIZIO - MÁRIO AGUINALDO		OUT.62
	B - BICAMPEÃO MUNDIAL	PAGODE	59-620		ZÉ CARREIRO - TEDDY VIEIRA		
CH-10333	A - PASSAGEM DA MINHA VIDA	QUERUMANA	59-665	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	PARDINHO - CARREIRINHO		MAR.63
	B - REI SEM COROA	PAGODE	59-666		TIÃO CARREIRO - SEBASTIÃO VITOR		
CH-10352	A - GUARDA JUDEU	MILONGA	59-703	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	ANIZIO TEODORO - MARRUEIRO		JUN.63
	B - CABOCLO NO CASSINO	XOTE	59-704		TIÃO CARREIRO - TEDDY VIEIRA		
CH-10364	A - BEBENDO PRA ESQUECER	TANGO	59-727	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIÃO CARREIRO - NIZIO		
	B - TUDO CERTO	PAGODE	59-728		T. CARREIRO - MOACIR DOS SANTOS		
CH-10382	A - O CANTAR DA SIRIEMA	POLCA PARAG.	59-763	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	NIZIO - ZACARIAS MOURÃO		NOV.63
	B - GEADA DO PARANÁ	M. CAMPEIRA	59-764		TEDDY VIEIRA		
CH-10405	A - FUJO DE TI	GUARÂNIA	59-809	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	WALDICK SORIANO - JORGE GONÇALVES		MAI.64
(**)	B - O MINEIRO E O ITALIANO	M. DE VIOLA	59-810		TEDDY VIEIRA - NELSON GOMES		
CH-10405	A - QUEM AMA NÃO ESQUECE	C.RANCHEIRA	59-809	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIÃO CARREIRO - CARREIRINHO		MAI.64
	B - O MINEIRO E O ITALIANO	M. DE VIOLA	59-810		TEDDY VIEIRA - NELSON GOMES		
CH-10426	A - FUJO DE TI	GUARÂNIA	59-849	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	WALDICK SORIANO - JORGE GONÇALVES		AGO.64
	B - MINHA HISTÓRIA DE AMOR	T.LIGEIRA	59-850		CARREIRINHO - ARMANDO ROSAS		
GRAVADORA CONTINENTAL - SELO CABOCLO							
N° DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	N° MATRIZ	INTERPRETE(S)	AUTORES	GRAVAÇ.	LANÇ.
CS-266	A - MARIPOSAS DO AMOR	TANGO	12046	TIÃO CARREIRO E CARREIRINHO	TORRINHA - CANHOTINHO		
(***)	B - MINHA HISTÓRIA DE AMOR	M. DE VIOLA	12047		TEDDY VIEIRA		
CS-385	A - FLORISBELA	CATERETE		TIAO CARREIRO E ZE GREGORIO	ZE DO RANCHO - ZE GREGORIO		1960*
	B - MORENINHA COR DE JAMBO	CURURU			TIAO CARREIRO - DITO MINEIRO		
CS-401	A - PAGODE DO SETE	PAGODE		TIAO C. E ZE GREGORIO	SEBASTIAO VITO - LABAREDA		1961 *
	B - CRIMINOSA	PAGODE *			LOURIVAL DOS SANTOS - SEBASTIAO VITO		

OBSERVAÇÕES: (*) INFORMAÇÕES FORNECIDAS POR D. NAIR ; (**) SUPOMOS QUE ESTE DISCO NÃO TENHA SIDO LANÇADO ;
 (***)RELANÇAMENTO DO DISCO CONTINENTAL N. 17.544.

2- Discos Compactos de Tião Carreiro.						
N° DO DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	INTERPRETE	AUTORES	ANO	N°
C-16086	CABELO LOIRO	CORRIDO	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIÃO CARREIRO-ZÉ BONITO		1
	TUDO SERVE	PAGODE		TIÃO CARREIRO-L. DOS SANTOS		
C-16099	BANDEIRA BRANCA	PAGODE	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIAO CARREIRO-L. DOS SANTOS		2
	PORTA FECHADA	QUERUMANA		TIÃO CARREIRO- MOACIR DOS SANTOS		
C-16104	ALMA DE BOÊMIO	TANGO	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIAO CARREIRO	1966	3
	BEBENDO PRA ESQUECER	TANGO		TIAO CARREIRO-NÍZIO		
C-16119	MARGARIDA	TOADA	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	LUPICINIO RODRIGUES	1965	4
	TENENTE MINEIRINHO	QUERUMANA		TEDDY VIEIRA		
C-16133	CABELO PRETO	POLCA	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TIAO CARREIRO-NÍZIO	1966	5
	CHAVE DO APARTAMENTO	MILONGA		CARREIRINHO		
C-33722	DESAFIO PAGODE CONTRA YÊ YÊ YÊ		T.CARREIRO-PARDINHO-MEIRINHO	PIRACI - LOURIVAL DOS SANTOS	1967	6
	FUNDANGA	BATUQUE	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	ZÉ CLAUDINO-MOACIR DOS SANTOS		
	NÃO VOLTO MAIS			TIÃO CARREIRO-PARDINHO		
C-16126	PAGODE EM BRASÍLIA	PAGODE	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA-L. DOS SANTOS		7
	DOCE ILUSÃO	POLCA		NÍZIO-MÁRIO AGUINALDO		
C-33741	NASCIMENTO DE JESUS	CURURU	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	SEBASTIÃO VITOR-NHÔ TIDE	1968	8
	QUANDO CAI A CHUVA	TOADA		LUIZ DE CASTRO-TIÃO CARREIRO		
	BOA NOITE			WALDICK SORIANO-TEDDY VIEIRA		
	MODA DOS BAIRROS DE SÃO PAULO			PIRACI		
C-16152	QUEBRA DE TABU		TIÃO CARREIRO E PARDINHO	QUINTINO ELIZEU-LUIZ A PEREIRA	1968	9
	CAÇADOR	CURURU		TIÃO CARREIRO-CARREIRINHO		
C-3364416	SEGredo DA CHAVE	CORTA JACA	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	CRIOULO-TIÃO CARREIRO	1971	10
	RIO DE LÁGRIMAS	BALANÇO		L.DOS SANTOS-PIRACI-TIÃO CARREIRO		
2-08.201.069	RIO DE LÁGRIMAS	BALANÇO	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	L.DOS SANTOS-PIRACI-TIÃO CARREIRO	1974	11
	FIM DA PICADA	PAGODE		L.DOS SANTOS-TIÃO CARREIRO		
	A CAMINHO DO SOL	BALANÇO		L.DOS SANTOS-TIÃO CARREIRO		
	PAIXÃO ESQUISITA	BALANÇO		DINO FRANCO-TIÃO CARREIRO		
2-06.101.171	MODA DO CORINTIANO		TIÃO CARREIRO E PARDINHO	CUMPADRE	1977	12
	QUEBRA DE TABU			QUINTINO ELIZEU-LUIZ A PEREIRA		

N° DO DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	INTERPRETE	AUTORES	ANO	N°
2-08.201.161	GOLPE DE MESTRE	VALSEADO	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	L. DOS SANTOS-MAIRIPORÃ	1978	13
	MARGARIDA	TOADA		LUPICÍNIO RODRIGUES		
	DE LONGE TAMBÉM SE AMA		MILIONÁRIO E JOSÉ RICO	JOSÉ RICO - JAIR SILVA CABRAL		
	CARRETEIROS DO BRASIL		TIÃO CARREIRO E PARDINHO	L. DOS SANTOS-TIÃO CARREIRO		
	AMBIÇÃO DE CARRETEIRO			?		
2.11.201.010	PAGODE EM BRASÍLIA	PAGODE	TIÃO CARREIRO E PARDINHO	TEDDY VIEIRA- L. DOS SANTOS	1981	14
	REI DO GADO	MODA DE VIOLA				
	TERRA ROXA	MODA DE VIOLA				
	BOIADEIRO DE PALAVRA	CURURU		M. DOS SANTOS-L. DOS SANTOS-T.CARREIRO		

3 - Long Plays e CDs de Tião Carreiro:

Tião Carreiro e Pardinho. 1961/2000. LP relançado em CD. *Rei do Gado*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Carreirinho. 1962/2000. LP relançado em CD. *Meu Carro é Minha Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1963/2000. LP relançado em CD. *Casinha da Serra*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. *Linha de Frente*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1964/2000. LP relançado em CD. *Repertório de Ouro*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1965/2000. LP relançado em CD. *Os Reis do Pagode*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1966/2000. LP relançado em CD. *Boi Soberano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Pagode na Praça*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1967/2000. LP relançado em CD. *Rancho dos Ipês*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1968/2000. LP relançado em CD. *Encantos da Natureza*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1969/2000. LP relançado em CD. *Em Tempo de Avanço*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Sertão em Festa*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *Show*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1970/2000. LP relançado em CD. *A Força do Perdão*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1971/2000. LP relançado em CD. *Abrindo Caminho*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1972/2000. LP relançado em CD. *Hoje eu Não Posso Ir*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *Viola Cabocla*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1973/2000. LP relançado em CD. *A Caminho do Sol*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1974/2000. LP relançado em CD. *Esquina da Saudade*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol. 2*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1975/2000. LP relançado em CD. *Duelo de Amor*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1976/2000. LP relançado em CD. *É Isto que o Povo Quer - Tião Carreiro em Solos de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1976/2000. LP relançado em CD. *Rio de Pranto*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1977/2000. LP relançado em CD. *Rancho do Vale*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1978/2000. LP relançado em CD. *Terra Rocha*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1978/2000. LP relançado em CD. *Viola Divina*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1979/2000. LP relançado em CD. *Seleção de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Golpe de Mestre*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1979/2000. LP relançado em CD. *Pagodes vol. 02*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro. 1979/2000. LP relançado em CD. *Tião Carreiro em Solo de Viola Caipira*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1980/2000. LP relançado em CD. *Homem até Debaixo d'água*. Chantecler / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Paraíso. 1981/2000. LP relançado em CD. *Prato do Dia*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1981/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 3*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1982/2000. LP relançado em CD. *Navalha na Carne*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1983/2000. LP relançado em CD. *No Som da Viola*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1984/2000. LP relançado em CD. *Modas de Viola Classe A - vol 4*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1985/2000. LP relançado em CD. *Felicidade*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1986/2000. LP relançado em CD. *Estrela de Ouro*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1988/2000. LP relançado em CD. *A Majestade do Pagode* Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Praiano. 1992/2000. LP relançado em CD. *O Fogo e a Brasa - Tião Carreiro e Praiano*. Continental / Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1994. LP e CD *Som da Terra - Tião Carreiro e Pardinho*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1994. LP e CD *Som da Terra - Tião Carreiro e Pardinho – vol.2- Pagodes*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1994. LP e CD *Som da Terra - Tião Carreiro e Pardinho – vol.3 – Modas de Viola*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Várias duplas. 1996. CD *Saudades de Tião Carreiro – amigos cantam seus sucessos*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1998. CD *Sucessos de Ouro - Tião Carreiro e Pardinho – As românticas*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 1999. CD *Popularidade - Tião Carreiro e Pardinho – As românticas*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e parceiros. 2000. CD *Enciclopédia Musical Brasileira – 32 – Tião Carreiro e parceiros*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

Tião Carreiro e Pardinho. 2001. CD *Warner 25 anos - Tião Carreiro e Pardinho – As românticas*. Warner Music Brasil. São Paulo, Brasil.

ANEXO 3

Entrevistas Realizadas:

1 – LUIZ FARIA. São Paulo, 15 de outubro de 2007.

2- MAIRIPORÃ. São Paulo, 5 de novembro de 2007.

Entrevista com Luiz Faria

São Paulo, 15 de outubro de 2007.

João Paulo do Amaral Pinto – Vamos começar a entrevista com a apresentação do seu nome completo a data de nascimento.

Luiz Faria da Silva – Meu nome é Luiz Faria da Silva, a minha data de nascimento é 12 de outubro de 1947. No meu documento, eu fui registrado cinco meses depois, no dia 5 de março de 1948.

J – Como e quando você conheceu o Tião Carreiro?

L – Eu ouvia o Tião no rádio desde quando ele começou a carreira. Como eu disse, sou de 1947, o Tião começou a carreira em São Paulo em 1955, quando eu já tinha 8 anos. Eu já cantava e ouvia rádio desde os 3 anos de idade. Então, acompanhei a carreira do Tião até 1968, quando eu conheci pessoalmente, daí tivemos uma grande amizade, de 68 até o falecimento dele.

J – E como foi esse encontro de vocês?

L – Esse encontro foi em Campinas. Nessa época, eu e meu irmão, que é meu parceiro de dupla, o Silva Neto, nós íamos fazer um programa na Rádio Cultura de Campinas, naquela época era aos domingos pela manhã. O programador era, e ainda é, o Fauze Cansi. Ele começou a fazer especiais com Tião Carreiro e Pardinho, para tocar durante a semana. Aí o Tião foi a Campinas gravar alguns programas e daí tivemos o primeiro contato e, a partir daí uma grande vivência e convivência. Não só com o Tião Carreiro, mas com Tião Carreiro e Pardinho. Eu faço questão de dizer isso nas entrevistas, porque inclusive em Brasília, no ano passado, um amigo que me apresentou no palco, deu esse detalhe: “O Luiz Faria foi o grande amigo do Tião Carreiro”. Aí eu disse: “Agradeço a lembrança, mas não é só do Tião Carreiro, é de Tião Carreiro e Pardinho”.

J – Conte um pouco como foi o convívio com o Tião Carreiro, as lembranças, as informações que tem sobre onde ele nasceu, o início da carreira, etc.

L – O Tião Carreiro, segundo suas próprias palavras, nasceu em um distrito chamado Catuti que naquele tempo pertencia a Montes Claros (MG). Mas o Tião veio muito criança para o estado de São Paulo, veio com 3, 4, 5 anos de idade e foi morar temporariamente, no distrito de Paulópolis, próximo a Marília. Ali, se não me engano, o pai dele faleceu. Ele ficou sem pai muito cedo. O pai está enterrado em Oriente. E ali, ficaram pouco tempo, a avó dele foi morar em Flórida Paulista, o pai faleceu e eles foram morar em Valparaíso. Mas o Tião vivia muito com a avó, na cidade que eu nasci: Flórida Paulista. Mas isso fiquei sabendo depois que a gente se conheceu. E o Tião então, veio sem registro de Minas Gerais, na verdade, ele deve ter nascido realmente em 1924, conforme está naquele LP com o Carreirinho. Se você perguntar para a Alex e Dona Nair [filha e esposa], elas vão teimar que ele é de 1934, mas não é, ele é de 1924 e foi registrado em Araçatuba em 1929. Então o Tião deve ter passado alguns transtornos na mocidade, porque ele já tinha, vamos dizer, 20 anos, mas o documento acusava 15. Mas ele superou tudo isso e quando ele começou a

cantar já era maior, quando ele conheceu a Dona Nair, sua esposa. Ele foi gravar o primeiro disco com 32 anos de idade. Essa é a trajetória do Tião que eu conheço, onde ele nasceu e de onde veio.

J – Quando ele esteve em Valparaíso (SP), ele já cantava em rádio, tinha as primeiras duplas?

L – O Tião, naquela época, cantava mais seresta, música popular daquele tempo. Depois que ele conheceu o circo, onde ele viu as duplas cantarem, tomou gosto pela música caipira. Então ele formou dupla com o Tietezinho e tal.

J – Ele tocava violão no começo?

L – Sim, tocava violão. E depois ele conheceu o Pardinho no circo “Rapa Rapa” e foram trabalhar juntos. Isso porque eles cantaram e a turma gostou. E ele acompanhou o circo. Ele já era casado, quando eles montaram um circo, ele e o Pardinho, mas não deu muito certo não, quase que a mulher largou dele. Depois ele conheceu o Carreirinho, que trouxe ele pra São Paulo, depois o Pardinho também veio, conheceram o Teddy Vieira e aí foi quando gravaram os primeiros discos. Os primeiros discos ele gravou, inclusive, como João Carreiro.

J – Isso foi um erro?

L – Não, não. Ele queria “João Carreiro e Pardinho”. Só que o Teddy Vieira forçou ele a mudar e colocar “Tião”, não “João”. E foi a sorte, senão, talvez, se ficasse “João Carreiro”, né ... E ele relutou, mas depois aceitou, e no final o que ficou consagrado foi “Tião Carreiro e Pardinho”.

J – E nessa primeira primeira fase ele também fez dupla com o Carreirinho chegando a gravar alguns discos...

L – É, isso foi logo quando começou. Zé Carreiro e Carreirinho era uma dupla já mais antiga e o Zé andava muito doente.

J – Zé Carreiro e Carreirinho faziam muito sucesso?

L – Sim, eles faziam muito sucesso. E então houve essa troca, o Zé Carreiro foi cantar com o Pardinho e o Carreirinho com o Tião. Mas durou um ano ou dois, tempo suficiente para o Pardinho gravar alguns discos de 78rpm com o Zé, e o Tião gravar um long play com o Carreirinho. Aí voltou as duas duplas originais. Mas como o Zé andava muito doente, não durou muito. Depois de uns dez anos ele veio a falecer, antes disso ele já tinha parado de cantar. E o Carreirinho ficou depois com a Zica Carreiro e agora com o Carreiro e mais recentemente acho que está parando, porque a idade está mais avançada. E o Tião seguiu com o Pardinho, desfazia a dupla, voltava, desfazia, voltava a dupla e assim viveram, aos trancos e barrancos, mas ficaram... numa somatória de quarenta anos de carreira, gravando e atuando.

J – E no começo, a gente nota observando os discos que o Tião gravava tangos, principalmente nas primeiras gravações. Isso era uma coisa que a gravadora impunha para ele? Como é que era isso? Quem definia os repertórios?

L – Na época era o próprio Tião. O Teddy era uma espécie de ..., pessoa que aprovava. Se ele falasse “isso aqui não dá”, ninguém teimava. Primeiro porque ele foi o maior compositor da história. Segundo que ele era um homem bom, não era interesseiro. Teddy Vieira era uma pessoa que ajudava todo mundo, sem esperar nem muito obrigado, um homem exemplar. Então na época, o comércio que ditou isso para o Tião Carreiro e de fato agradou, vendeu muito disco. Aí vieram Pedro Bento e Zé da Estrada com a rancheira, Tibagi e Miltinho com aquelas coisas mais “mexicanado”, e veio vindo assim. O Tião Carreiro e Pardinho, entre outras duplas, era uma das que podiam cantar qualquer ritmo que ficava bom. Eram bons cantores, com talento próprio e estilo próprio. Porque o cantor tem que ter estilo próprio, não só o cantor, o instrumentista também. Porque se começar a copiar do outro, vai dar cartaz para outro que já tem.

J – Então existia a ajuda do diretor para organizar o repertório?

L – Tinha, mas eles davam certa liberdade, porque as duplas eram muito boas. Então, quando elas vinham com repertório, não tinha muito o que se tirar não. O que eles relutaram, por exemplo, foi quando Tonico e Tinoco ficaram dois ou três anos sem gravar na época, porque a gravadora queria que colocassem guitarra na gravação e eles rejeitaram.

J – Isso em que época?

L – Foi na época do Roberto Carlos, da explosão da Jovem Guarda. Então a música raiz ficou “escanteiada”, porque eles queriam que inovassem a instrumentação, o que não tinha nada a ver com a música caipira. E eles não aceitaram. Aí deu um certo problema.

J – Assim como ocorre no primeiro dos discos instrumentais do Tião Carreiro, era comum nos discos de música sertaneja colocar os gêneros de cada música na contra-capas, por exemplo, cururu, mode de viola, etc. Quem definia esse tipo de informação para constar nos discos? Porque às vezes, ocorrem erros como o ritmo da gravação não é o mesmo que está escrito na contra-capas.

L – Quando ocorrem esses erros, é erro de digitação, na época não tinha computador, então era erro de datilografia mesmo. Os escriturários lá da gravadora digitavam errado e ninguém corrigia, saía errado mesmo, saía o nome do artista errado. Até nome dos artistas saía errado. Mas as duplas conhecem os ritmos, quando falam que é aquilo é aquilo mesmo. Cabe a quem vai ouvir reconhecer se é um erro gráfico.

J – Mas havia discos que saíam com a indicação dos gêneros e outros que não. Porque isso ocorria?

L – Aí dependia da gravadora, se a gravadora queria baixar custo...

J – Nos LPs instrumentais não tem o nome dos músicos que gravaram com o Tião. Por exemplo, quem gravou os violões? Tem música que tem dois, três violões.

L – Quando eles não colocam o nome fica difícil de saber. Porque na época tinha o Zé do Rancho, que acompanhava. O Bambico, quando estava com saúde, era figura obrigatória nos trabalhos do Tião. Nos discos de viola ele me parece que ele já não estava bem.

J – Os discos foram gravados em 1976 e 1979.

L – É, mas o Bambico já estava bem doente nesta época. Então eu não sei, tinha o Gésio, o Zino Brito nessa época. Com certeza, foi esse o pessoal da base. Ah, e o próprio Tião tocava violão muito bem também. Então pode ser que ele “dobrou” em alguma música.

J – E nessa época já dava para gravar por partes? Primeiro o violão...

L – Isso, já tinha canais sim.

J – E a percussão, quem pode ter gravado?

L – Notadamente, o Escurinho. Era o preferido.

J – E na viola? Tem uma música que tem duas violas no primeiro LP instrumental.

L – Nesses discos instrumentais do Tião, foi sempre ele quem gravou a viola.

J – E o Pardinho, não gravou violão nesses discos?

L – Pardinho não, porque nessa época eles já estavam estremecidos de novo. O Pardinho não participou disso.

J – E nos discos normais, às vezes o Pardinho gravava violão?

L – Não, Pardinho quase não gravava violão. Pelo contrário, algumas introduções de violão era o próprio Tião quem fazia. Ou então, o Zé do Rancho ou o Itapuã. Mas tinha determinadas gravações que o Bambico fazia o violão também.

J – Como era o processo de criação do Tião? O senhor presenciou alguma vez a composição dos ponteados?

L – Muitas vezes. Ele fez várias demonstrações para mim. Eu assisti ele criar, eu me lembro bem daquela moda, “A coisa tá feia, a coisa preta”. Ele estava criando e me chamou para ver. Ele ficava criando, às vezes, o dia inteiro batendo naquilo. Errava e voltava, errava e voltava. Mas ele já tinha aquilo na cabeça, faltava passar para a execução. Ele errava e fazia, às vezes, ficava dois dias para aprontar. Mas, quando ele falava “Agora tá pronto”, aí não errava mais, não esquecia nunca. Podia tocar em qualquer gravação, qualquer show que saia igual. Mas ele levava um dia ou dois pra criar a forma. Ele fazia nota por nota. Se não estava seguro, não ia pra frente. Ele tinha um critério profissional espantoso. Essa viola que ele tocava, tocava com amor. É uma diferença grande, de quem toca “maquinalmente” e quem toca por amor, com o coração. O coração tem que estar na ponta dos dedos senão não comunica.

J – E a participação do Bambico nos discos? Tem alguma introdução de viola que ele gravou ou ele mesmo criou?

L – Veja bem, no começo da carreira era o Tião quem fazia, porque o Bambico nem em São Paulo estava. Mas, durante uns dez anos, no mínimo, todas as introduções de viola, na gravação, quem fazia era o Bambico. Aí depois, quando o Bambico ficou doente e veio a falecer, o Tião voltou a fazer. Mas ele gravou alguma coisa também com o Divino, lá de Rio Preto, que é um grande violeiro e alguma coisa com o Tião do Carro. Mas só, o resto

era o Tião quem fazia. O Bambico era assim: o Tião demorava um dia, dois pra criar, aí criava, chamava o Bambico, fazia uma vez, ele falava ‘faz de novo’, ele fazia a segunda vez, pronto, já ia gravar. Ele pegava na hora, era bom de cabeça. Tinha música...

J – Mas era sempre assim?

L - O Tião era o criador e o Bambico não criou nada. Esses ponteados são todos dele, tenho certeza absoluta nisso, não tem nem o que discutir. Porque tem muito folclore. Hoje tem uma molecada nova, muito fã do Bambico, aliás, merecidamente, mas então começam a folclorizar, se é que existe este verbo... Eu quando vejo, trato de corrigir, para não torcer a história. Uma vez eu disse num debate em Ribeirão Preto, falei para as pessoas que estavam reclamando da pirataria, mas vocês estão cometendo a pior delas, a pirataria histórica, porque isso é um erro sem precedentes. Porque trombar com a história é quebrar a cara, com certeza. Porque a história não depende da nossa vontade. Então, muita gente fala, cria folclore, tem muita gente que fala: ‘não, quem criou aquilo foi Bambico, o Tião foi injusto’, mas não é nada disso, o Bambico ganhava para fazer aquilo, e o Tião não era obrigado a por o nome dele no disco também, punha se quisesse. Pois o Bambico estava sendo pago pra fazer aquilo, e ele gostava de fazer aquilo, acompanhava o Tião no estúdio, no circo. Mas agora, a criação dos solos, todos, todos, todos, foram feitos pelo Tião Carreiro.

J – Em algumas das gravações, percebemos a presença de uma segunda viola fazendo “costuras”, que não é propriamente a viola que toca na introdução. Esta pode ter sido tocada pelo Bambico?

L – Nessas gravações, tudo que você ouve de viola foi o Bambico que fez. Fazia uma viola depois fazia outra, fazia um violão.

J - Então provavelmente o Bambico talvez participasse um pouco do arranjos...

L - Pra você entender bem, como nasceu a coisa com Tião, muito antes do Bambico chegar em São Paulo, se você colocar no seu aparelho para ouvir a primeira gravação da música “Urutu Cruzeiro”, ali é o Tião Carreiro que tocava a viola e Zé do Rancho no violão. E aquilo não era ensaiado. O Zé do Rancho chegava no estúdio perguntava o começo e o fim da música e criava na hora. Então é outro talento, Zé do Rancho criava na hora, só sabia que tinha a gravação.

J – E o Bambico chegou em que época a São Paulo?

L – Bambico chegou mais ou menos em 1966, por aí. Ele gravou com o Bambuê na época. Foi aí que despontou na viola e o Tião viu o interesse que ele tinha. O Tião orientou ele referente à viola, como o Goiano, que aprendeu com o Tião.

J – E o senhor já estava no meio sertanejo nessa época?

L – Nessa época eu estava começando. Eu encontrei o Tião uns dois anos depois, em 1968. Conheci também o Bambico, conheci o pessoal todo.

J – O senhor cantava nessa época e circulava no meio desse pessoal?

L – Eu cantava desde criança, mas com meu irmão, fiz a dupla em 1968.

J – E a origem do pagode?

L – A origem do pagode é aquela que todo mundo já sabe: estava em Maringá, essa equipe composta por Tião Carreiro e Carreirinho... estavam lá para um show, o Teddy Vieira e o Lourival dos Santos. E aí que o Tião começou a tirar esses repicados da viola e o Lourival percebeu e disse: ‘Isso aí parece um ritmo’. Na hora, o Carreirinho sugeriu que desse o nome de pagode. Então foram os quatro juntos. O Tião, o Carreirinho, o Teddy e o Lourival.

J – E ele gravou uma fita e levou para São Paulo? É verdade isso?

L – De certo devem ter gravado, para não perder.

J – O Itapuã estava também?

L – Não, não. Ele vem depois, era músico de estúdio e veio depois. Não tem nada a ver com o pagode. Aí já é invenção. Ele fazia o violão no estúdio, depois do Zé do Rancho, era o maior no violão.

J – Tinha também o Poly...

L – O Poly tocava guitarra havaiana e gravou com o Tião. Mas ele gravou mais com Tonico e Tinoco. Ele tinha a banda dele.

J – O Tião falava que o primeiro pagode seria o “Pagode em Brasília” e não o “Pagode”, o que o Sr. acha?

L – Ele fala assim por causa da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que ficaram conhecidos como “Os criadores e os reis do pagode”. Pra falar que o primeiro pagode foi com o Carreirinho ficava meio quebrado. Mas todo mundo que viveu na época, sabe que o mérito do pagode também é do Carreirinho. Só que quem levou o pagode pra frente foi Tião Carreiro e Pardinho. Tanto é verdade que a música chama “Pagode”, não recortado coisa nenhuma.

J – Como o Tião encarava a modernização da música sertaneja? E a questão deles se vestirem como bang-bang na capa de alguns LPs, além das letras serem mais românticas, a gravadora que insistia nisso? Eles procuravam o sucesso ou era a gravadora que mandava eles gravarem determinadas músicas e tirar esse tipo de foto?

L – Veja bem. Primeiro vamos falar da vestimenta, depois dos discos. A vestimenta, quando tudo começou, era camisa xadrez, chapéu de palha, lenço no pescoço, da época do Cornélio Pires. Tonico e Tinoco também usaram assim, o Vieira e Vieirinha... Aí eles começaram a copiar o estilo gaúcho com umas bombachas e botas. Embarcaram nessa onda Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco, Sulino e Marroeiro, embarcaram tudo na bombacha. Aí passou todo mundo a usar, o Silveira e Barrinha, o Moreno e Moreninho. Então parecia “caipirucho”, o caipira com o gaúcho. Mas foi tudo influência da hora. Tanto que depois o Pedro Bento e Zé da Estrada adotaram a vestimenta mexicana que até hoje eles usam. Depois aboliram essas vestimentas extravagantes, exóticas e passaram a usar roupas normais, paletó, gravata, camisa social, conjunto. Afinal de contas, a bombacha não tinha muito a ver com o caipira do centro-oeste, do sudeste era mais pro catarinense, gaúcho, que é coisa brasileira, mas era mais pro Teixeira, pro Eugênio de Freitas, pro

Pedro Raimundo. Assim como o chapéu do cangaceiro só ficava bem pro Luiz Gonzaga. E o chapéu de palha foi ficando esquecido. Apareceu o chapéu de feltro, de outros materiais. E essa camisa meio mariachi [do LP de 1971 “Abrindo Caminho”] foi por causa de uma dupla de Campinas, também já falecidos, chamada Tião Caboclo e Altamiro. Eles gravaram um LP com uma camisa igual a essa. O Tião imediatamente lançou atrás. Tinha muito disso, o artista já de nome, quando via um mais novo chegar e fazer alguma coisa, fazia em seguida que era pra dizer que ele podia também.

J – Já na década de 70, ele volta a aparecer nos discos com o chapéu...

L – Pois é, o chapéu foi influência da festa do peão de Barretos e tudo mais.

J – E em 1974, Tião Carreiro e Pardinho aparecem com a roupa ao estilo dos filmes de bang-bang...

L – Essa capa foi a única também. Porque foi na época do Léo Canhoto e Robertinho, que estavam fazendo muito sucesso com isso e eles não queriam ficar pra trás. Mas o Tião sempre gostou de chapéu, o Pardinho não ligava. E se você ver os discos depois desse, o Tião voltou com a camisa xadrez.

J- A partir do LP Viola Divina, com o Paraíso, os discos passam a ter capa e contra-capas com fotos coloridas, e o Tião passa a utilizar um chapéu mais de cowboy...

L – Isso, mais americanizado...

J – E quanto aos “novos” ritmos e influências da música sertaneja “moderna”, como ele encarava a possibilidade de “modernizar” a sua música?

L – Modernizar não tinha o que modernizar, a música caipira já estava modernizada. A música caipira modernizou instrumentalmente a partir do Zé do Rancho. Antes era mesmo um pouco carente de instrumentação mas, com o Zé do Rancho e outros que seguiram, o Bambico, Tião Carreiro, Julião e a especialização dos músicos que apareceram, a música já estava modernizada na instrumentação. Não tinha nada que por guitarra porque o Roberto Carlos vendia muitos discos, esse era outro gênero.

J – Mas na década de 80, os discos tinham um pouco mais de arranjo, tem disco que chega a ter até maestro, o maestro Marinho e arranjos para violino, outras coisas, com repertório mais romântico...

L – Mas aquilo não foi influência de ninguém, foi coisa do Tião Carreiro. Aqueles órgãos, aquilo é coisa do Tião, ele é que queria que colocasse.

J - Então ele não tinha nenhuma objeção a isso não?

L - Não. O Tião, em todos LPs que ele gravava, ele fazia questão de ser meio a meio, metade pagode, metade romântico. Então no romântico punha sanfona, punha órgão, e outros instrumentos diferentes.

J – Não era sugestão da gravadora?

L – Não, não. Ele não aceitava imposição. Nenhuma dessas duplas aceitava imposição de gravadora. Se a gravadora forçasse, eles não gravavam. Era fácil resolver.

J – E as rádios? Como foram os programas que o Tião fez? Na Rádio Nacional de São Paulo, ou em outras onde ele atuou, ocorreu algum programa exclusivo?

L – O Tião Carreiro quando começou, cantava nos corredores da Rádio Tupi. Na época tinha o programa “Alma da Terra” e eles tinham a equipe formada. Ali não entrava e nem saía ninguém porque já estava completo. Esse programa, “Alma da Terra”, durou vinte e cinco anos na Tupi de São Paulo, no tempo em que as rádios cobriam o país todo. Então, o Tião Carreiro e Pardinho, naquele tempo, às vezes cantavam num programa de sábado à tarde, na Rádio Tupi. E não tinha vaga para Tião Carreiro e Pardinho, você imagina heim, isso naquele começo. Logo em seguida, ele foi cantar com o Carreirinho, mas também não fizeram rádio porque o Carreirinho cantava com o Zé Carreiro na rádio Record, mas o Tião não participou. Na época as fortes eram a Record e a Tupi, a Nacional era com Tonico e Tinoco à tarde e de manhã com o programa “Alvorada Cabocla” com o Nhô Zeca onde começaram o Vieira e Vieirinha. Mas o Tião só veio mesmo a se impor na Rádio Nacional, com o Edgard de Souza e depois com o Oscar Martins e o Carlos Alberto, eram três linhas, três horários, isso no comecinho de 1960. Lá eles ficaram muitos anos, depois passaram para a Record com o Sebastião Victor, com a “Linha Sertanejo Classe A”. Depois o Zé Bettio se apoderou dela e tirou o Sebastião Victor da jogada. Então eles continuaram lá até acabar a Linha. E ficaram sem rádio. Mas, também, não precisavam mais, já tinha televisão.

J – E na televisão, em quais programas eles participaram?

L – Nessa época, nem Tonico e Tinoco iam. Por exemplo, em 1965, se não me falha a memória, houve uma entrega de troféu Rockette Pinto na TV Record que na época era o Paulo Machado de Carvalho. Lá tinha o programa da Jovem Guarda, com Roberto Carlos, Renato Corte Real, e tinha um show mensal muito grande e um desses shows foi a entrega do troféu, e o Tonico e Tinoco foram agraciados como melhor dupla do ano. E foram lá e receberam, mas foram proibidos de cantar, foram embora pra casa. O diretor do programa não deixou eles cantarem. Para você ver o preconceito. Ignorância! Isso não é nem preconceito, isso é atraso, isso é burrice (rsrs). Mas então, pra você ver como era perseguida nossa música caipira. Esse povo derrubou todas essas barreiras. Hoje, vocês mais jovens que tocam a viola não só caipira mas de uma maneira mais clássica e tudo, vocês tem o campo aberto, quem apanhou na cara fomos nós, e eu me incluo também no meio, porque derrubamos o mato e até hoje eu ando derrubando. Pois, graças a Deus, ainda estou por aí e eu participo de alguns debates aonde eu aperto essa caboclada, e se nego vem com história e conversa fiada vai ter que reconsiderar e voltar rapidinho senão vai passar vergonha. Então, veja bem, a televisão veio colaborar um pouco, a partir do programa que o Tonico e Tinoco lançou na Bandeirantes que era a emissora que dava oportunidade. O Geraldo Meirelles tinha um programa também, chamado “Canta Viola”, na Record, mas ele nunca gostou de música caipira e sempre foi metido a modernizar e prestou um desserviço para a música caipira. Então, surgiu o programa “Som Brasil”, com o Rolando Boldrin na Globo, naquela época Tião Carreiro e Pardinho tocaram lá, depois ficou o Lima Duarte e depois a Globo cortou do ar e nunca mais quis saber de música sertaneja a não ser com esses ‘moderninhos’ que lançou numa época, os “amigos”. E a Globo sempre foi elitista, uma empresa de elite e que também presta um grande desserviço para o Brasil, na minha opinião.

J – E o programa da TV Cultura, o “Viola, minha viola”?

L – Esse programa começou depois, com Tonico e Tinoco, Moraes Sarmiento e a Inezita Barroso um pouco depois.

J – Isso foi quando?

L – Isso faz 27 anos se não me engano [1980]. Mas, dois anos depois, o governador Paulo Maluf, que pode ter todos os defeitos que tem, mas nesta parte temos que agradecer ao Sr. Paulo Maluf que enquanto governador fez um decreto que o programa não pode acabar, acaba a fundação Padre Anchieta mas o programa acaba junto então. E esse programa é o que tem dado oportunidade. Mas, infelizmente, é o Brasil inteiro para um programa só. Eu cantei duas vezes lá. Mas perseverando arruma-se uma vaguinha lá, mesmo porque um programa de televisão não vai resolver a vida de ninguém, vai ajudar. Então essa é mais ou menos rapidamente a trajetória. Como falei, o programa “Alma da Terra” não teve vaga pra esse pessoal. Tanto quando acabou o “Alma da Terra”, foi que começou com esse pessoal da Nacional, com o Edgard de Souza. Um programa que o Zico, do Zico e Zeca, que lançou nas quartas-feiras e pegou. Aí criou uma linha de segunda a sábado. Então, logo viu que dava resultado e entrou a outra de meia hora. Era das 20h às 20h30 com o Edgard de Souza, aí das 20h30 às 21h com Carlos Alberto e outra linha das 21h às 21h30 com o Oscar Martins. Foi quando o Tião saiu das 20h e passou para às 21h com o Oscar Martins. Isso foi entre 1966 e 1972, quando eles foram para a Record. A linha com o Edgard é mais velha, começou em 1961.

J – Os programas de rádio proliferaram nessa época?

L – Eu não sei quem inventou, mas sempre tiveram mania de colocar programa sertanejo de madrugada...Eu não sei quem criou esta esquizofrenia. Hoje em, dia salvo algumas exceções, elas cobram para tocar, então se o artista não tem dinheiro vai tocar de madrugada.

J – E todas as duplas tinham programas fixos?

L – Nem todos, só os mais famosos. O Tonico e Tinoco nunca dependeram dessas linhas, eles sempre tiveram programas, era de segunda, quarta e sexta-feira, das 6h15 às 6h30 e no sábado. Eles ficaram lá mais de vinte anos na rádio Nacional e depois ficaram outro tanto na Bandeirantes.

J – E os sucessos do Tião? Quais foram as músicas que mais geraram vendas?

L – Todo LP do Tião fazia sucesso, vendia fácil. Tinha LP que de oito, dez modas eram sucesso.

J – E a música “Rio de Lágrimas”? Numa entrevista que eu li ele fala que sua música mais famosa foi o “Rio de Lágrimas”. E observando os discos subsequentes ao LP desta música, na década de 70, aparecem vários outros “balanços”, que era o gênero desta música.

L – Na verdade, o Tião tem música superior ao “Rio de Lágrimas”, só que essa foi gravada de uma forma diferenciada. Na época, quem fez aquela sanfona foi o Meirinho. Ele fazia a introdução e o Tião não gostava. Aí ele desafinou a sanfona e deu aquele som diferente uqe

está na gravação, e o Tião disse: “É esse que eu quero”. Aí explodiu o sucesso. Ele queria um som que não existia e o Meirinho mexeu na sanfona para encontrar o que ele queria.

J – Como eram os contratos dos discos com a gravadora? A dupla ganhava pela vendagem?

L – O contrato era só pra o artista ficar preso na gravadora. Quem ganhava dinheiro mesmo com a vendagem era a gravadora. Mas a dupla ganhavam pelos direitos sobre vendagem, interpretação e composição. A gravadora faz um contrato e o artista ficava preso com ela. Por exemplo, o Tião não gravou em outra, sem ser a Chantecler. O Tonico e Tinoco ficaram trezentos anos na Continental. Aquele artista que era certeza, que vendia, então, eles seguravam esses aí, os outros que não vendiam, era um ano ou dois.

J – E a Chantecler não era a mesma empresa que a Continental?

L – Não, foi depois que unificou as duas.

J – O senhor se lembra do ano da unificação?

L – Foi mais ou menos em 1965.

J – E eles pagavam como os valores sobre vendagem?

L – Por trimestre.

J – Quem eram os diretores das gravadoras?

L – Quando o Tião chegou na Chantecler já era o Teddy Vieira, depois veio o Sulino depois o Milton José.

J – O Mairiporã era empresário de apresentações da dupla?

L – Isso, era o empresário, fazia contato para os shows.

J – O Tião também compunha as letras das músicas?

L – Não, não. O Tião fazia a melodia, introdução e interpretação. O pardinho que fez cinco ou seis só. Mas o Tião era mais intérprete mesmo, instrumentista.

J – O Tião então ganhava mais dinheiro mesmo com os shows do que com os discos?

L – Também com as gravações. Tião Carreiro e Pardinho até hoje foram quem mais venderam na Warner. Faz 14 anos que ele morreu e continua vendendo. Ele ganhava muito dinheiro com shows, viajava bastante.

J – Ele viajava o Brasil inteiro?

L – Aquela era a época do circo. Como o Tonico e Tinoco, se eles quisessem trabalhavam de segunda à segunda.

J – Isso ocorria na década de 70? No livro da Rosa Nepomuceno fala que nessa época eles enchiam estádios, com mais de mil pessoas. Era assim mesmo?

L – Também. Faziam shows em estádio e enchiam sempre.

J – O que motivou o Tião Carreiro a fazer os discos instrumentais? Ele chegou a comentar com o Sr. se foi a gravadora ou o público que sugeriram isso?

L – As duas coisas. Ele tinha interesse em fazer. Nessa época houve um agito dele gravar com o Zé do Rancho, que ia chamar “Lobo não come lobo”, mas o Tião não quis. O Tião achou que não ficava bem.

J – Dentro da gravadora, ele teve liberdade de gravar esses LPs instrumentais?

L – Teve. Ele só falava e a gravadora aceitava.

J – E a dupla com o Paraíso? O público não se acostumou muito com essa nova dupla? Queriam o Pardinho?

L – Fosse quem fosse, o público não aceitava. O que marcou foi Tião Carreiro e Pardinho e era o que o público queria. A voz que casou com a do Tião era a do Pardinho, nem o Carreirinho deu tão certo. O povo queria ouvir Tião Carreiro e Pardinho.

J – E o Bambico, gravou somente um disco instrumental?

L – Sim, o Bambico só tem mesmo um LP: “Brincando com a viola”. Ele não era de criação, era um executor.

J – E como ele veio a falecer?

L – O Bambico, quando eu conheci, pesava uns 110 kg, depois ficou daquele jeito. Ele morreu com diabetes. O Tião também era diabético. Ele sofreu muito com essa doença.

J – Eles gravavam juntos ou separados?

L – O Tião e os músicos gravavam todos juntos. O Pardinho gravava em outro dia. Só na hora de mixar que sentavam os dois, mas quem dava a última palavra era sempre o Tião.

J – Existe uma história do problema do Tião com alcoolismo. Como foi isso?

L – Mentira das mais deslavadas possíveis! Tudo intriga! Tião nunca colocou bebida alcoólica na boca, nem nos tempos de solteiro. Tião era diabético, também não podia beber. Mesmo assim, o Tião quando era solteiro, nunca tolerou bebida alcoólica.

J – Como foi a trajetória da viola e dos violeiros desde o início das primeiras gravações em disco?

L – A viola começou de forma amadora, com a turma do Cornélio Pires. Aquele tempo eram caipiras mesmo, com a mão calejada de carpir, trabalhar até às seis da tarde e depois ir tocar. A partir de Torres e Florêncio, os intérpretes começaram a ganhar nova condição profissional. Então, aí começou realmente a vender discos, mas o instrumental ainda era muito pobre. O primeiro a valorizar mais a viola chama-se Zé Pagão, foi o primeiro violeiro que tirou o instrumento do obscurantismo e trouxe alguns ponteados que até hoje a gente ouve.

J – Ele gravava com quem?

L – Com a sua dupla mesmo, Zé Pagão e Faustino. Ele era da turma do Cornélio, como o Zé Pagão e o Zé Mané, depois formou dupla com Faustino, que era um grande violonista.

Formaram uma dupla instrumental muito boa. Depois do Zé Pagão, o próximo violeiro que veio dar uma roupagem importante para a viola foi Laurípio Pedroso, da dupla Irmãos Divino, de Sorocaba, Joãozinho e Laurípio Pedroso. Esse Laurípio foi quem morreu com o Teddy Vieira no acidente de carro, em 1966. Logo a seguir, em 1957 ou 58, surgiu o Julião, tocando a viola dinâmica e se intitulou o “rei da viola”. Ele tinha um trio: Julião, Mandu e Canhotinho. Mas acontece que nessa época, surge o Tião Carreiro. O Zé do Rancho começou a tocar viola, além do violão. Um ano depois chegou o Bambico e a coisa veio vindo assim. Então, os baluartes da viola são, pela ordem: Zé Pagão, Tião Carreiro, Julião, Zé do Rancho e Bambico. Esses são os papas da viola. O respeito que a viola tem hoje, deve a essas cinco pessoas.

J – E o Florêncio, violeiro na dupla com o Raul Torres, eu li em algum lugar que uma das primeiras influências do Tião foi o Florêncio.

L – Não. O Tião gostava mesmo era do Torres.

J – O Tião gostava de alguma dupla? Tinha ídolos?

L – A dupla-ídolo do Tião Carreiro e Pardinho era o Zico e Zeca.

Entrevista com Mairiporã
São Paulo, 5 de novembro de 2007.

João Paulo do Amaral Pinto – Gostaria que o senhor se apresentasse e já começasse contando quando conheceu a dupla Tião Carreiro e Pardinho.

Mairiporã – Meu nome completo, eu não gosto muito, mas é Roque de Moraes. Nasci em 27 de novembro, de 1937. Vou fazer 70 anos. Conheci Tião Carreiro e Pardinho em 1950.

J – O senhor é natural de onde?

M – Eu nasci no município de Piracicaba, meu pai registrou em Conchas, tem o rio Tietê que passa, ele atravessou do outro lado. Eu sou conterrâneo do Donizete, do Antonio Gomide, esse pessoal todo. O Tião Carreiro e Pardinho eu conheci em 1952, antes deles fazerem a dupla e gravar, no tempo do circo ainda, então por volta de 1953, 1954 eles gravaram. Aí eles fizeram sucesso. E eu comecei muito cedo no meio, com doze, treze anos. Eu queria entrar e não sabia como, aí eu consegui entrar. Eu tive muita sorte, fugi da minha casa e fui viajar com o circo. E o circo era um dos mais famosos e o diretor e proprietário era muito famoso, o Nhô Pai, que era autor de “Beijinho Doce”, “Siriema”, essas coisas todas aí. E eu tive muita sorte. Quando comecei, nessa época, viajavam o Mariano e o Caçulinha. O Mariano, pai do Caçulinha era sócio do Nhô Pai no circo. Eu entrei como um peludo, “mata cachorro”, não sabia fazer nada, era caipirinha. Um dia o Mariano me viu cantando e falou: “Esse moço não pode ficar na barraca”, e me levou para o hotel. Aí eu cantei com o Caçulinha, no circo, cantei com o Mariano, com Nhô Pai. Foi assim que eu entrei no meio, senão, não entrava.

J – E então o Sr. começou a mexer com produção, essa parte de empresário?. Quando foi isso?

M – Isso foi... quer ver... faz tempo rapaz, faz uns 45 anos.

J – E o Sr. veio para São Paulo?

M – Aí eu vim para São Paulo, onde estavam os artistas famosos. Naquele tempo não era empresário, era secretário do circo. Eu era quem vinha contratar os artistas famosos: Serrinha e Caboclinho, Tonico e Tinoco... Fui um dos primeiros. Aí eu vinha aqui em São Paulo e levava os artistas para o circo. E eles falavam: “Não, você tem que vir para São Paulo”. E eu vim para cá e eles não davam muita bola pra mim, não. Eu passava uma fome danada e então voltava para o circo. Até que um dia eu resolvi, em 1958: “Vou passar fome, mas vou”, e agüentei. Comecei e fiquei direto. Passei então a ser empresário mais ou menos em 1960, por aí...

J – Como era nessa época, aproveitando que o senhor falou sobre o circo, como era o “Ponto Chic”, como funcionava? O senhor chegou a freqüenta-lo, no Largo do Paissandu?

M – Sim. Tinha na esquina do Paissandu com a São João, um local que a gente chamava de “Café dos Artistas”. E ali a gente encontrava todos os artistas famosos e os diretores de circo também. E ali eram feitas as contratações. Pouca gente tinha escritório. Zé Fortuna teve, mas primeiro Tonico e Tinoco, depois o Zé Fortuna. O resto, ninguém tinha escritório.

O Luizinho Limeira também teve, tudo naquele prédio da Paissandu. Mas geralmente era acertado tudo na rua.

J – Isso nos anos 60 e 70?

M – Não, não, quer ver? Até mais ou menos 1967, 1968 era ali.

J – Já existia quando o Tião começou, em 1956?

M- Muito pouco, mas já tinha.

J – Então, ia até lá e fechava os shows com os circos?

M – Era ali que se encontravam os secretários dos artista e do circo. Era ali que era feito o acerto. Ninguém tinha escritório. Primeiro o Zé Fortuna, depois o Luizinho e Limeira mas, o Tião Carreiro e Pardinho nunca tiveram escritório.

J – E agendavam shows para vários lugares?

M – Era só circo. Era show e circo, acertava praticamente para o mês todo, dois meses. Fazia uma linha, por exemplo, daqui a Cuiabá e voltava em seqüência. Hoje não, hoje você faz no Paraná, outro no Espírito Santo, Minas Gerais... Hoje está complicado, ou faz de avião ou não faz.

J – Nessa época não tinha rodeio, foi mais para frente que eles surgiram?

M – Não. Tinha muito pouco rodeio. Tinha, mas era muito pouco. Entre cem circos, tinha cinco rodeios, o resto era tudo circo-teatro, a gente levava as peças.

J – As duplas também?

M – Não, peças dos artistas. Por exemplo, Tião Carreiro e Pardinho tinha “Pai João”, “O Mineiro e o Italiano”, que eram sucesso.

J – E quem encenava? Eram eles mesmos ou outros artistas?

M – Do Tião Carreiro e Pardinho era eu, Pardinho, o Tião muito pouco, e pegava o pessoal do circo. Mas sempre rachava eu e o Pardinho na peça. Pardinho fazia o papel de Pai João. Pardinho era uma pessoa que nem falava quase. Mas nesse papel, não tinha pra ninguém. Ele fazia o Pai João escritinho, o Preto Velho idêntico. Eu fazia o fazendeiro ruim, o pai da moça. Eu batia no Pardinho pra valer, com chicote. Tinha espetáculo que o povo ia atrás pra me pegar quando terminava o show. Eu batia nele, cortava ele, senão não tinha graça, só ameaçar, fazer de conta. Hoje eu vejo as novelas, só ameaça, não tem graça. Antigamente, batia mesmo. No “Mineiro e Italiano” ele fazia o papel de bêbado, o Pardinho. Fazia muito bem, não tinha pra ninguém. Você vê! Uma pessoa que nem falava direito, falava pouquinho. Só sabia cantar e muito bem.

J – Como era feito as contratações das duplas para show? Tinha algum contrato? Cada empresário tinha só uma dupla nessa época do circo?

M – Nesse tempo não era empresário, era secretário. Cada secretário tinha só uma dupla e viajava com a dupla.

J – E tinha contrato escrito?

M – Nada, era só falatório. As vezes o “nego” chegava na cidade e o circo não estava mais lá, tinha ido embora ou expulso da cidade...

J – E o artista ganhava uma porcentagem da bilheteria?

M – Ganhava 50% da bilheteria.

J – E o secretário, ganhava uma parte?

M – O secretário ganhava 10%, dependendo do acordo.

J – Quais foram os anos que o senhor trabalhou com o Tião Carreiro?

M – De 1968 a 1980.

J – Isso foi ininterrupto?

M – Isso, foi direto.

J – Quem eram os músicos que acompanhavam o Tião nas gravações? Violão, ritmo, viola, órgão, baixo. A gente ouve algumas gravações que tem todos esses instrumentos. O senhor se lembrar principalmente quais eram os músicos naqueles dois discos instrumentais?

M – Viola, por exemplo, quem fazia era o Zé do Rancho. Tinha também dois senhores, já falecidos, chamados Santana e Miranda. Depois veio o filho do Miranda, o Mirandinha e depois veio o Itapuã e o Tupi. Essa era mais ou menos a base que gravava.

J – Isso na Chantecler?

M – Sempre foi Chantecler, Tião Carreiro não saiu de lá. E no baixo tinha o Pirulito, às vezes, o próprio Miranda fazia o baixo. No acordeom, o Alberto Calçada. Mario Zan fazia alguma coisa também. O Meirinho também gravou muitas vezes.

J – O senhor se lembra especificamente desses dois LPs instrumentais?

M – Lembro.

J – O senhor não se lembra se era o Escurinho que fazia a percussão?

M – Percussão era o Escurinho mesmo.

J – Nesses discos a gente ouve mais de um violão, não sei se foi o Tião mesmo que gravou o violão, se era o Zé do Rancho, ou qual desses músicos citados?

M – O Tião não. O Zé também não gravou não. Ali era o Bambico, o Itapuã e o Tupi.

J – Em 1976 e 1979?

M – Isso mesmo, eram eles.

J – O senhor se lembra quem tocou órgão nesses LPs?

M – Tem um órgão?

J – Tem.

M – Então quem fez foi o Alberto Calçada.

J – O Calçada também era o técnico de som?

M – Era.

J – Nessa época tinha o Dino Franco. O que ele fazia na gravadora?

M – Dino era produção. Divulgador e produção.

J – E já que estamos falando da gravadora, como era a sua estrutura? Quais eram os profissionais que trabalhavam? Tinha divulgador, produtor de show,...

M – Produtor de shows não, era produtor do disco, diretor, divulgador. Nesse tempo se fazia a produção e a divulgação.

J – Como era a escolha do repertório? Quem escolhia o repertório?

M – No trabalho do Tião Carreiro era só ele.

J – Ele escolhia e chegava com tudo pronto?

M – Só ele.

J – Ninguém dava palpite?

M – Hoje o maestro faz os arranjos e a base, chega lá tá tudo pronto, antigamente era na orelhada tudo ali. O artista dava a intenção pro, pro ... mas não tinha nem maestro, dava intenção para os músicos...

J – Não tinha arranjador, era na hora?

M – O artista chegava ‘larari lalalara, eu quero o arranjo assim’ e o cara fazia. Era tudo de orelhada.

J – Certo, e o Bambico participava deste processo, o Zé do Rancho...

M – Depois que apareceu o Bambico, o Zé não fazia mais com o Tião.

J – Parece que na primeira gravação de “Urutu Cruzeiro” que ele gravou violão com o Tião.

M – O Zé do Rancho, né? Só tinha ele que era bom de viola. Tinha os anônimos, mas não apareciam nas gravações. Porque negócio de gravação é o seguinte, é uma panela, tem aquela panela de músicos, não entra ninguém, só se morrer. Sempre os mesmos pra todos os artistas. Não entra, você não consegue entrar.

J – E o senhor se lembra se o Tião gravou violão em algum momento, em algum disco?

M – Ah sim, gravou.

J – E o Pardinho não gravava violão nos discos?

M – Muito pouco.

J – O senhor estava explicando sobre as gravações onde o Pardinho só gravava violão no começo da carreira, quando era necessário que se gravassem todos juntos, pois não tinha gravação multi-canal...

M – Era um canal só. Gravava na cera. Errava, estragava, pegava e jogava aquilo no lixo.

J – O Tião dava muito palpite nos arranjos na hora de gravar?

M – Só ele mandava. Tinha quatro, cinco músicos, dava a intenção e fazia.

J – Mas ele gravava primeiro a base e depois a voz?

M – Gravava. Ele com a base acompanhando ele. O Pardinho depois colocava a voz.

J – Porque, na época, o Tião resolveu gravar esses dois LPs instrumentais? O senhor sabe?

M – O povo pedia, a gravadora pedia. Mas não foi bem não, em vendagem não foi bem.

J – Qual disco que o senhor se lembra que vendeu bastante?

M – O melhor LP deles, naquele tempo, chama-se Hoje não posso ir. Depois outro LP que vendeu muito foi Rio de Pranto.

J – Quando o Bambico chegou a São Paulo?

M – Bambico chegou a São Paulo, mais ou menos, em 1965. Ele tinha a dupla Bambico e Bambuê.

J – O Bambico tocava violão, viola, cavaquinho?

M – Cavaquinho muito pouco, mas violão tocava muito.

J – Banjo, o senhor sabe se ele tocava?

M – Banjo eu não vi ele tocar.

J – É que às vezes aparece um instrumento em algumas gravações com um timbre muito semelhante ao do banjo.

M – Não, não que eu saiba.

J – O senhor se lembra de algum número sobre as vendagens de discos?

M – Esse LP “Hoje eu não posso ir”, foi uma das maiores vendagens da Continental.

J – Como eram os contratos com a gravadora? O artista ganhava direito autoral pela composição?

M – Geralmente, o artista não é o dono da música, ele tem uma porcentagem. Depende do combinado, 7%, 10%, do disco, da vendagem...

J – No caso do Tião, quanto era?

M – Era de 10%, pra cima.

J – Isso dentro da gravadora dele era uma boa porcentagem?

M – Era a maior que tinha. Ele e o Teixeira eram as maiores.

J – E comparada com a porcentagem de artistas dos outros segmentos, que não o sertanejo? Mesmo assim era uma boa porcentagem?

M – Era uma comissão bem grande. Hoje eles pagam 2%.

J – E ele ganhava dinheiro com shows também?

M – É, o que dava dinheiro mesmo era show. A gravadora naquele tempo, não tinha o número exato. Não era liberada a venda. Então o artista tinha que discutir com a gravadora: “Não, vendeu 500 mil... não, vendeu 1 milhão.” Não podia discutir, não tinha jeito.

J – Mas o senhor acha que um LP desses de sucesso girava em torno de 500 mil discos, por exemplo? Chegava a isso?

M – O Tião vendia muito mais. O Tião com o Teixeira vendeu na época, mais ou menos uns ... cinco milhões de LPs, nas primeiras tiragens.

J – De um LP isso?

M – É. Pra você ter uma idéia, ficava aquelas carretas do fim de semana, aquelas carretas pra levar disco pro interior, dez, quinze esperando fabricar o disco já pra levar. Tião Carreiro e o Teixeira, os dois venderam muito disco, nossa! “Coração de Luto” do Teixeira vendeu demais. Hoje eu vejo o Faustão falar quinhentos mil disco, um milhão, mentira! Hoje o cara que vende cem mil discos é herói, sabe por que, por causa da pirataria. Não tem jeito de concorrer com a pirataria. Você paga R\$25,00, R\$30,00 em um disco desse pessoal de nome. Você vai na pirataria, custa um real cada um, igualzinho.

J – E sobre o repertório, às vezes aparecia na ficha técnica dos discos mais recentes “Adm. Repertório: Odair Corona”. Era um “administrador de repertório”, quem era ele?

M – O Odair Corona era o diretor da Continental.

J – Mas administrador de repertório? Ele escolhia o repertório?

M – Não, não, não. Isso só está escrito. Não tinha nada a ver.

J – Às vezes, na contracapa vinha escrito “cururu”, “cateretê” etc., o gênero de cada música. Quem que falava para escrever esses ritmos? Era o Tião mesmo quem falava?

M – Conforme o ritmo, já falava. Quando gravava já falava “cururu”... depois apareceu a tal de “querumana”, “pagode”...

J – Mas era o Tião quem mandava colocar?

M – É. Já vinha com aquilo pronto. Aquela capa, conhecida como label, já ia prontinho, a ficha técnica... Até tinha uma matemática difícil de fazer, que era dividir as músicas dos dois lados do LP, dividir as músicas pra ficar mais ou menos balanceado os dois lados, para dar certo dos dois lados do LP. Tinha música que passava do outro lado. Era duro fazer. Tinha pouca gente que sabia fazer isso.

J – Nos discos tem músicas que são de “raiz” e outras são mais românticas. O Tião queria assim? Quem definia esse repertório?

M – Era tudo ele. Quem mandava era ele, não tinha história.

J – Não tinha alguma música que a gravadora pedia? “Grava esta que é mais romântica...”

M – Nada. Para ele gravar minha música, “Golpe de Mestre”, quase que tive que fazer promessa. Ele não queria gravar. Enquanto ele não entrava como compositor na música, ele não gravava. Eu falei: “Tião, grava essa música que é sucesso”. Ele queria “Rio de Pranto”, que é o nome do disco, como a música de trabalho. Aí o “Golpe de Mestre” estourou, toca até hoje.

J – E como o Tião viu a modernização da música sertaneja, com as guitarras da Jovem Guarda?

M – O Tião foi difícil até para aceitar contrabaixo. No começo não queria, depois veio bateria, baixo... Foi uma luta pra ele aceitar a guitarra havaiana.

J – Na capa dos discos, o Tião influenciava também?

M – Muito.

J – E como era a escolha das roupas, que aparecem nas capas?

M – Ele via com as outras pessoas e queria igual. Tem um método de viola que eu fiz, com Tião Carreiro e Pardinho que está com essa capa de caubói [capa do LP Modas de Viola Classe A]. Eu fiz o método do Tião Carreiro e Pardinho em 1958. Se eu fizesse o Método “Mairiporã”, ninguém ia saber quem é. Eu fiz com o nome deles e a revisão é minha.

J – E quando foi feito?

M - Eu fiz em 1958 e foi lançado em 1975, 1976.

J – As fotos e roupas da capa eram produzidas?

M – Não, eram tiradas no jardim ou outro lugar. A gravadora falava “vamos tirar foto aqui”. De 1975 pra cá, melhorou muito. Aí todo mundo começou a pegar no pé, começou a vir ficha técnica, já tinha até estilista.

J – O senhor chegou a acompanhar alguma vez o Tião compondo, fazendo os ponteados das introduções?

M – Introdução sim, mas, compondo nunca, que ele não compunha nada [letras].

J – Mas a parte da música ele mexia? Nas melodias?

M – As melodias era tudo dele.

J – E os ponteados, ele ficava muito tempo para montar os solos?

M – Não, não ficava não. E você pode ver que o Tião está em todas músicas dele. Ta ele e o Lorival dos Santos...

J – Mas digo, demorava muito para ele criar os ponteados?

M – Não, demorava nada.

J – Mas o Tião criava não na hora de gravar, criava em casa?

M – Olha, agora a maioria desses arranjos aí quem criou foi o Bambico, viu, os últimos. Depois o Tião ensaiava e acompanhava. Ele chegava, dava a intenção na música, é ... por exemplo.... “Empreitada Perigosa”: [canta] “Já derrubamos o mato...” e o Bambico “ tam, tam, tam, tam, tanananananana” na hora pegava, criava na hora. Coisa de louco isso aí! Hoje leva um mês pra fazer. Sabe por quê? Porque o maestro pega pra fazer, mas não é do gosto dele. Aí se o artista não tiver cuidado hoje, o maestro faz os arranjos parecidos com os discos dos outros que já gravou. Pelo menos um pedacinho. Já o arranjo na hora assim, a intenção na hora, não tem jeito. E então ficava parecido com a música.

J – Então o Bambico também fazia as introduções?

M – Ele que fazia tudo.

J – O Luiz Faria falou pra mim que o Tião criava e depois passava para o Bambico gravar.

M – Não. Era ao contrário. Chegava assim [canta] “Do que é feito aqueles beijos que eu te dei” o Bambico já passava pro arcodeon, pro Meirinho. O Bambico era... nossa... você assoprava ele fazia na hora, parecia que os dedos estavam esperando pra fazer. Qualquer música. Convivi muito com o Bambico, com o Poly, esse pessoal, nossa...

J – O senhor lembra o nome completo desses músicos?

M – A gente sabia, mas a gente não lembra. Se você pegar nos últimos discos, é aquilo mesmo.

J – O Julião chegou a gravar com o Tião?

M – Pouca coisa.

J – O senhor se lembra quais os artistas o Tião gostava de ouvir?

M – Ele gostava muito do Torres, do Tonico e Tinoco.

J – Sobre o pagode, o senhor se lembra das histórias de como ele surgiu?

M – Foi lá em Maringá. O primeiro pagode que estourou foi o “Pagode em Brasília”.

J – A dupla Tonico e Tinoco chegou a vender mais discos que Tião Carreiro e Pardinho?

M – Difícil, acho que não. Nunca ouvi esse comentário na Continental.

J – O contrato com a gravadora era por tempo?

M – Era por obra. Três obras, três anos. Ele gravava um por ano. Terminava um LP e já começava a se preocupar com o outro.

J – E como era o divulgador do disco? Explique um pouco das rádios.

M – O divulgador era da gravadora, ele visitava as rádios do interior, do Brasil todo. A gravadora tinha também serviço de malote, que mandava pras rádios.

J – Mandava o LP?

M – Sim, mandava o LP de divulgação. Hoje a gravadora não faz mais nada.

J – Chegou a ter programa fixo em alguma rádio?

M – Na rádio Record, a Rádio Nacional tinha a “Linha Sertaneja Classe A”, cada dia tinha duas ou três duplas.

J – Eles recebiam para ir lá?

M – Bem pouco, era simbólico.

J – A que horas passava o programa?

M – Começava depois da Hora do Brasil e ia até as 10 horas, iam três duplas por dia. Audiência total. Podia passar em qualquer casa do interior principalmente, que tava tocando. Depois veio a novela (...) Isso era até oitenta [1980] (...) Era sagrado, chegava ali o cara tava no rádio.”

J – Isso em que época?

M – Foi até 1980, mais ou menos.

J – Tinha alguma dupla que tinha um programa só deles?

M – Tinha, o Tião Carreiro e Pardinho! Meia hora só deles, meia hora pra cada artista.

Meia hora pro Tonico e Tinoco, meia hora Zé Fortuna, meia hora pra cada um e por aí afora. Era sagrado...

J – E cantavam ao vivo?

M – Algumas vezes sim, geralmente rodava o LP. O Zé Russo na época fazia a apresentação e locução...

J – Quem eram os locutores, nessa época?

M – O Zé Russo é o mais famoso. Era a Rádio Capital, Rádio Nacional que é hoje Globo, depois Tupi, Record e encerrou na Capital. Aí acabou as linhas sertanejas.

J – Eles chegaram a ir em Programa de TV?

M – Nessa época, foram em vários programas como “Almoço com as Estrelas”, “Clube dos Artistas”. Mas o Tião não gostava muito disso.

J – Tinha algum preconceito com as duplas sertanejas na televisão desta época?

M – Tinha sim.

J - E os outros parceiros do Tião? Não deram certo, não emplacaram na venda? Como foi isso?

M – Ele teve vários, o Carreirinho, o Paraíso...

J – O Paraíso vendeu bem, foi bem aceito?

M – Ah... foi mais ou menos... eu lancei a dupla Pardinho e Pardal quando a dupla separou pois eu fiquei com o Pardinho, porque o Tião é 99,9% da dupla. O Tião proibiu todos os compositores famosos de dar música para o Pardinho gravar. Não tinha música para ele

gravar, eu tive que fazer todas. Aí eu fiz uma música chamada “O menino da tábua”, que estourou no Brasil inteiro. Então o Pardinho e Pardal apagaram o Tião Carreiro e Paraíso.

J – E isso foi em que época?

M – Isso foi em 1978.

J – Então nesse LP instrumental de 1976, ele ainda estava em dupla com o Pardinho?

M – Estava.

J – Então se separaram em 1978 e voltaram quando?

M – Em 1981, foi uns três anos só. E gravaram o LP “Navalha na Carne”.

J - Quanto tempo o Tião demorava para gravar um disco?

M- Tião Carreiro e Pardinho demoravam uns dois, três dias.

J – Qual a opinião do senhor sobre a importância do Tião Carreiro para a música sertaneja, as inovações... Qual a importância?

M – Eram músicos de talento, era uma dupla de talento, gravaram repertório bom, mantendo o nível bom.

ANEXO 4: CD incluindo os dois LPs instrumentais de Tião Carreiro:

1976 – É isso que o povo quer (Chantecler-Continental)

01- SELEÇÃO DE PAGODES nº 01

Tudo Serve - Baiano no Côco - Nove e Nove - Pagode do Alá

02- FERREIRINHA NA VIOLA – Toada

(Francisco Nepomuceno de Oliveira)

03- O MENINO DA PORTEIRA – Cururu

(Teddy Vieira - Luizinho)

04- SELEÇÃO DE PAGODES nº 02

Faca que não Corta - Rei sem Corôa - Rancho dos Ipês - Pagode na Praça - Sete Flexas

05- VIOLA CHIC CHIC - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Zelão)

06- SELEÇÃO DE PAGODES nº 03

Em Tempo de Avanço – Fim da Picada - É Isto que o Povo Quer

07- VIOLA QUE VALE OURO - Samba Caipira

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Alberto Calçada)

08- SELEÇÃO DE PAGODES nº 04

Pagode em Brasília - Bandeira Branca - Tudo Certo - Linha de Frente - Tem e não Tem

09- CANOEIRO – Cururu

(Zé Carreiro)

10- RIO DE LÁGRIMAS – Balanço

(Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos)

11- CABELO LOIRO – Corrido

(Tião Carreiro - Zé Bonito)

12- SELEÇÃO DE PAGODES nº 05

Futura Família - Empreitada Perigosa - Riquezas do Brasil - Chora Viola

1979 – Tião Carreiro em solo de viola caipira (Chantecler-Continental)

13- MALANDRINHO

(José Bettio - Tião Carreiro)

14- CAVALO ZAINO

(Raul Torres)

15- SELEÇÃO DE PAGODES - vol.1

Viola Divina - A Grande Cilada - Cerne de Aroeira

16- VIOLA BARULHENTA

(Tião Carreiro - Milton José - Lourival dos Santos)

17- CASINHA BRANCA DA SERRA

(Itapuã)

18- MALANDRO DA BARRA FUNDA

(Raul Torres - Carreirinho)

19- CIDADE MORENA

(Tião Carreiro - Lourival dos Santos - Alberto Calçada)

20- VOU TOMÁ UM PINGÃO

(Léo Canhoto)

21- SELEÇÃO DE PAGODES - vol.2

Piracicaba - Boi Amarelinho - Mineiro de Monte Belo - Azulão do Reino Encantado

22- FAZ UM ANO (Hace un año)

(F. Valdez Leal - Nhô Pai) e Beijinho Doce (Nhô Pai)

23- O MINEIRO NO PAGODE

(Tião Carreiro - Leonel Rocha - Lourival dos Santos)

24- SELEÇÃO DE POLCAS

Gercina - Mourão da Porteira - Boiadeiro Errante