

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VINÍCIUS MUNIZ PEREIRA

Entre o Sertão e a Sala de Concerto:
um estudo da obra de Renato Andrade

Campinas
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VINÍCIUS MUNIZ PEREIRA

Entre o Sertão e a Sala de Concerto:
um estudo da obra de Renato Andrade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Orientador: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno, e orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. José Roberto Zan

Campinas
2011

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

P414e	<p>Pereira, Vinícius Muniz. Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade. / Vinícius Muniz Pereira. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: José Roberto Zan. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Música popular 2. Música sertaneja 3. Música popular instrumental. 4. Viola. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Between Brazilian Inland and the concert room: a Renato Andrade's work study.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Popular music,

Country music

Instrumental folk music

Brazilian ten-string guitar

Área de Concentração: Fundamentos teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

Ivan Vilela Pinto

Esdras Rodrigues Silva

Data da Defesa: 29-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Vinícius Muniz Pereira - RA 036455 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



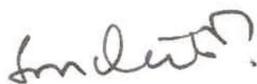
Prof. Dr. Jose Roberto Zan

Presidente



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Titular



Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

Titular

Aos meus amigos que tanto me ajudam, todos os dias.

À Hegel.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, que acredito estar sempre a guiar meus passos.

Aos meus familiares pela paciência, carinho e empenho em todos os momentos.

Meus agradecimentos especiais ao Prof. Dr. José Roberto Zan, com quem aprendi que estudar música significa ir muito além das partituras e dos ponteios da viola.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP pelo financiamento desta pesquisa de mestrado.

Muito obrigado aos professores Rafael dos Santos e Esdras Rodrigues, pela leitura atenta durante a qualificação.

À querida amiga Fanny Lopes, com quem aprendi muito durante todos os anos de convivência. Agradeço pelas conversas, sugestões e correções fundamentais ao longo de toda esta pesquisa.

À Marília Gessa, sempre comigo. Por todas as contribuições (e foram muitas) durante esse período. Por todo o carinho e esforço para superar os momentos mais difíceis.

À Luciana Miyuki, querida amiga, que de prontidão topou criar as belas ilustrações dessa dissertação. Muito obrigado, Lu!

Ao Paulo Freire, por todas as informações, relatos e histórias sobre o Renato.

À Myriam Taubkin, pela conversa, dicas e sugestões fundamentais.

Ao amigos do Viola Arranjada, pela paciência, ensinamentos, correções, dicas e muita viola!

Ao grande amigo Anderson Baptista, pela ajuda nas transcrições.

Ao grande amigo Elias Kopcak pela violinha fundamental! (cuidei bem dela!)

Aos professores Rodrigo Lima, Eduardo Álvares e João Victor Bota, por todo o aprendizado e pela paciência nos momentos mais tensos deste trabalho.

Aos amigos Eloá, Adelcio e Bia com os quais trilhei esse longo caminho do mestrado.

Aos muitos violeiros com quem conversei: João Paulo Amaral, Elias Kopcak, Messias da Viola, Rodrigo Nali, Levi Ramiro, Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Braz da Viola e muitos outros.

Aos professores Denise Garcia, Jonatas Manzolli, Silvio Ferraz, José Augusto Mannis e Luís Henrique Xavier que durante minha graduação me ensinaram a pensar sobre música.

“A lembrança da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisa de rasa importância(...).O senhor mesmo sabe (...). O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção”.

Guimarães Rosa

RESUMO:

Em meados da década de 1970, o compositor e instrumentista mineiro Renato Andrade lança seu primeiro disco solo intitulado *A fantástica viola de Renato Andrade*. No repertório, composições instrumentais interpretadas com muito virtuosismo na viola caipira. Esse é o início de uma produção precursora dentro da música sertaneja e que acabou por criar um novo segmento desse gênero.

Resultado das transformações formais e estéticas da música popular brasileira a partir dos anos 70, a obra de Renato Andrade reflete o surgimento de fronteiras tênues entre a esfera popular e erudita, na qual compositores e instrumentistas vão buscar nas “tradições” populares elementos destinados a dar “autenticidade” e “legitimidade” às suas produções, ao mesmo tempo adotam procedimentos da música erudita para dar corpo e organicidade a suas músicas.

Esta dissertação buscou investigar a obra do compositor e violeiro Renato Andrade. Para isso, partiu dos dados biográficos do artista, do levantamento de sua produção fonográfica e a partir desses dados procurou compreender as estratégias criativas de Renato Andrade, a maneira com qual o músico organiza o material musical na viola caipira e a consolidação daquilo que identificamos como sendo o seu idioma composicional. Num segundo momento, o foco deste trabalho foi compreender o *performer* Renato Andrade, sua atuação nos palcos e a construção do que identificamos como o personagem *Renato Andrade*.

PALAVRAS CHAVES: Música popular; música caipira; música sertaneja; música instrumental sertaneja; viola caipira

ABSTRACT:

In the 1970's, the composer and performer from Minas Gerais Renato Andrade releases his first record playing solo. It was called *A fantástica viola de Renato Andrade*. The album was made of instrumental compositions for viola caipira (Brazilian Ten String Guitar), an instrument that he played with a great virtuosity. This was the beginning of a one of a kind production in Brazil that ended up creating a new segment in the field of a genre known as “Música Caipira”.

As a result of the Brazilian's Popular Music formal and aesthetic transformations, ever since the seventies, Renato Andrade's work reflects the emergence of fine lines between the popular and the classical. In order to compose their plays, composers and musicians searched for Brazilian popular traditions so they could give to them “authenticity” and “legitimacy”. At the same time, they adopt classic procedures to make the plays coherent and dense.

This dissertation has the intent to explore Renato Andrade's work. It aims to expose the musical elements used in his compositions and his musical influences and tendencies and also, the construction of a specific style of the author, either through his music or through his ten string Brazilian guitar execution. To do that, we researched his biography and his music production in order to understand his creative procedures, his way to organize the musical materials in the Ten String Guitar and, finally, the consolidation of what we call his compositional language. On a second moment, we describe Renato Andrade as a performer: his performance on stage, and the construction of the "character" Renato Andrade.

KEY WORDS: popular music, música caipira, música sertaneja, música instrumental sertaneja, brazilian ten-string guitar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1 – A VIOLA QUE VI E OUVI.....	11
1.1 Corpo Fechado	14
1.2 Iniciando a jornada.....	23
1.3 Raízes Ibéricas: viola de quantas cordas?	24
1.4 Paraguaçu, Rio Abaixo, Itabira	26
1.5 Bailado Catrumano: as escalas duetadas.....	29
1.6 Sagarana: as batidas da viola.....	43
1.7 Intersecção	54
1.8 Ponteando ou “beliscando” a violinha.....	59
1.9 As possibilidades da viola.....	65
1.10 Do violino para a viola, mas sem arco.....	71
1.11 Música Instrumental Sertaneja	78
Capítulo 2 – O VIOLEIRO E O GRANDE SERTÃO	83
2.1 Guerra-Peixe e a “música armorial mineira”	83
2.2 Theodoro Nogueira e as escrituras para viola caipira	91
2.3 O Violeiro e o Grande Sertão	97
2.4 No meio da travessia.....	107
2.5 A <i>Magia da Viola</i> conquistou novos adeptos.....	110
Capítulo 3 – PERFORMANCE.....	117
3.1 Introdução	117
3.2 A viola e minha gente.....	117

3.3 Renato Andrade em cena	123
3.4 O sentido antropológico da <i>performance</i>	130
3.5 Experiências em relevo	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143
ANEXO 1	151
Discografia de Renato Andrade	153
ANEXO 2	157
Partituras	
Corpo Fechado – Renato Andrade	
Viola de Queluz – Renato Andrade	
Sagarana – Renato Andrade	
Folia de Reis – Renato Andrade	
Bailado Catrumano – Renato Andrade	
Os ciganos – Renato Andrade	
Renato e o Satanás – Renato Andrade	
Terra Luziada – Renato Andrade	
ANEXO 3	
CD de áudio	
LP A Fantástica Viola de Renato Andrade – Chantecler, 1977	
LP Viola de Queluz – Chantecler, 1979	
LP O Violeiro e o Grande Sertão – Bemol, 1984	
LP A Magia da Viola – Chantecler, 1987	
CD A Viola e minha gente, Lapa, 1999	
CD Enfia a Viola no Saco, Lapa, 2002	
LP Viola Brasileira – Chantecler, 1963	
LP Bach na Viola Brasileira – Fermata, 1971	
CD Jerzy Milewski - Prelúdios de Flausino Vale, Polygram, 1984	

SINALIZAÇÕES E NOMENCLATURAS

Fonte: CORRÊA, Roberto N. *A Arte de Pontear a viola*. Brasília: Edição do Autor, 2000.

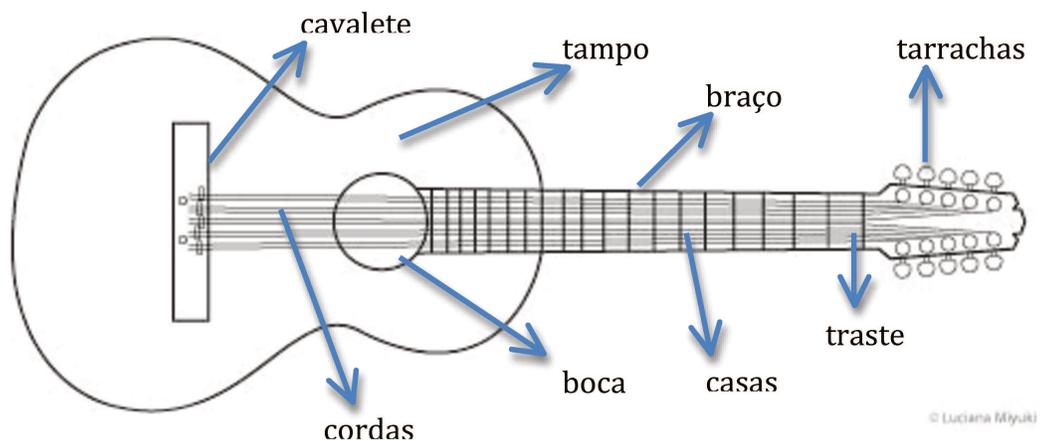


Figura 1: Representação e nomenclatura das principais partes da anatomia da viola

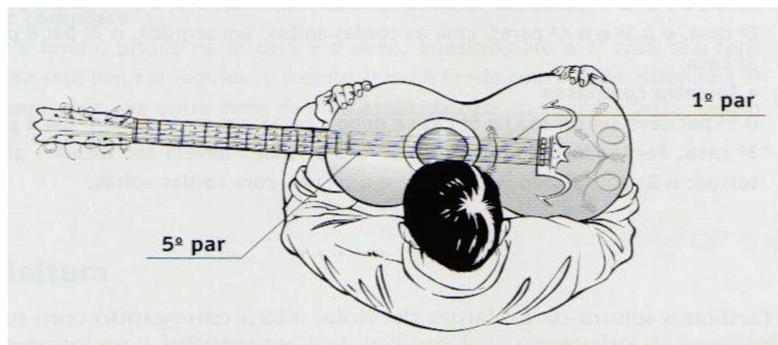


Figura 2: Relação - pares da viola / instrumento

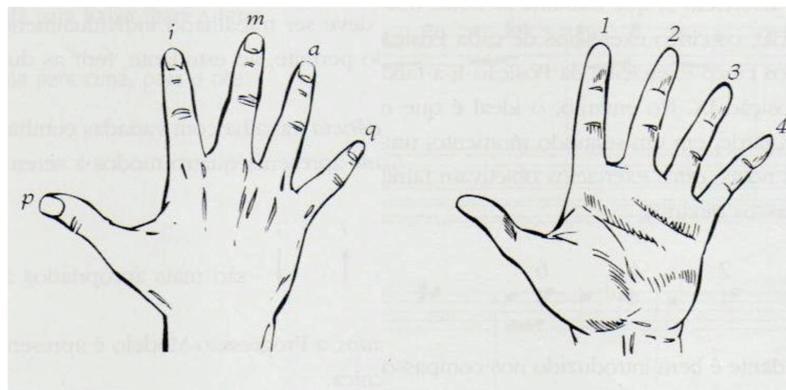
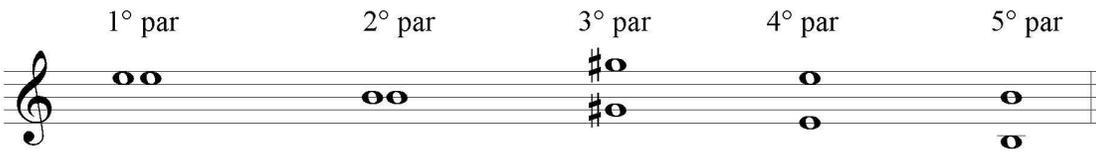


Figura 3: Símbolos das mãos

<p>Mão Direita <i>p – polegar</i> <i>i – indicador</i> <i>m – médio</i> <i>a – anular</i> <i>q – dedo mínimo</i></p> <p>Mão Esquerda 1 – dedo 1 (indicador) 2 – dedo 2 (médio) 3 – dedo 3 (anular) 4 – dedo 4 (mínimo)</p>	
---	--

Figura 4: Nomenclatura dos dedos

Considerando que a viola caipira, assim como o violão, é um instrumento transpositor de oitava (soa oitava abaixo do que se escreve), a afinação *cebolão* em mi consiste nas seguintes notas e seus respectivos pares de cordas:



O padrão de representação para viola caipira mais comum que encontramos ao longo da pesquisa, em partituras e métodos para o instrumento utiliza como referência para a notação apenas as notas referentes às cordas mais graves de cada par. Dessa forma, as cordas soltas na afinação *cebolão* em mi serão representadas da seguinte maneira:

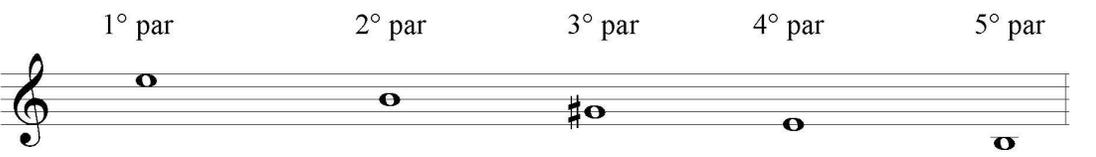


Figure 5: notação musical

Figura 6: Sinais gráficos utilizados nas partituras



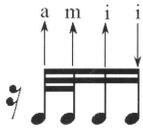
Articulação da mão direita realizada de cima para baixo.



Articulação da mão direita realizada de baixo para cima.



Articulação rasgueada da mão direita de cima para baixo.



Articulação rápida dos dedos da mão direita conforme indicação das setas.



Movimento de arraste de uma nota para outra nota não definida, aleatória.



Movimento de arraste entre duas notas.



Movimento de arraste entre duas notas ligadas. A segunda não deverá ser tocada.



Bater com algum dedo da mão esquerda nas cordas para soar a nota desejada.



Nota(s) abafada(s) sem altura definida.



Abafar o som com ruído. Este ruído deverá ser produzido pela batida dos dedos nas cordas e destas nos trastos.¹



Pausa obtida conforme a indicação do dedo ou mão ($\overset{1}{\text{—|}}$, $\overset{2}{\text{—|}}$, $\overset{m.d.}{\text{—|}}$)



3x



Repetição do trecho musical conforme o número de vezes indicado.

¹ Ver Roberto Corrêa. *A arte de pontear viola*. Brasília / Curitiba: Ed. Autor, 2000.

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1968 e 2005, o violeiro e compositor Renato Andrade, mineiro de Abaeté, produziu um amplo e importante repertório musical que se destaca como uma das primeiras iniciativas voltadas para a criação de música instrumental para viola caipira. Conjugando uma técnica de execução sofisticada com procedimentos estéticos e criativos, que perpassam a música caipira, a música popular e a música de concerto, Renato Andrade criou uma obra que se tornou referência na música brasileira, um dos principais símbolos da emergência da música instrumental sertaneja ao longo da segunda metade do século XX e sinônimo de virtuosismo na viola e boas histórias contadas nos palcos.

É exatamente essa produção que tem sido alvo dos nossos estudos desde 2007. De lá pra cá, Renato Andrade já foi nosso objeto de pesquisa de Iniciação Científica, tema de monografia, assunto de artigos acadêmicos, tópico de palestras e agora apresenta-se como dissertação de mestrado.

De um modo geral, em todas as oportunidades anteriores, tomamos como *corpus* da pesquisa uma pequena amostragem de composições de Renato Andrade. Estas foram submetidas à análises musicológicas na expectativa de compreender como ocorreu a edificação desse repertório e concatenando os resultados obtidos nas análises com um pensamento, mais ou menos fixo, que via a música desse violeiro como representante de uma “vertente erudita” do segmento da música instrumental sertaneja, apoiado, principalmente, naquilo que definimos como “apropriação culta” das matrizes da cultura caipira (ZAN, 2004).

Se por um lado essa abordagem mais rígida ressaltou Renato Andrade no âmbito da indústria fonográfica e identificou os principais componentes de sua produção, muitos outros traços da vida e obra deste violeiro tornaram-se mais opacos, obscuros e quase inacessíveis. Algumas vezes porque estes dependem de circunstâncias hoje olvidadas, outros, porque se compreendem apenas à luz de um pensamento móbil, desenrolado na dinâmica dos momentos. Assim, era preciso rever as escolhas feitas até aqui e as reflexões que as precederam. Em suma, as constatações já realizadas não foram excluídas, porém não foram mais assumidas como pontos de partida da investigação. Nesse sentido, as palavras de Coli

(2008) ilustram, com certa precisão, nosso pensamento ao início desta “nova” trajetória de pesquisa:

“Desde o início, ficava descabida toda tentativa de reconstruir um qualquer arcabouço teórico ou simplesmente conceitual a partir deste estudo. Ao invés de constelações abstratas que servissem de guia, era melhor seguir as sinuosidades e acidentes do caminho.” (COLI, 1998).

No intuito de “recomeçar” as investigações, voltamos nossas atenções iniciais para a audição dos LPs e CDs de Renato Andrade – principal legado deixado pelo artista. Era necessário abandonar, na medida do possível, as vias consolidadas da percepção musical e construir, pouco a pouco, um outro ouvir para este repertório: analítico, estruturado, focado na busca pelas menores unidades classificáveis do sistema e que servisse de referência para a percepção da obra de Renato Andrade como um todo (cf. Oliveira Pinto, 2001).

Foi essa percepção que nos guiou durante todo o percurso e contribuiu de forma decisiva na materialização dos principais pontos a serem abordados neste trabalho.

1. O Homem de Corpo Fechado

Um dos principais desafios de se estudar a obra de Renato Andrade é desvendar o passado deste abaetense. Apesar da notoriedade alcançada por ele no campo da música popular brasileira, e do seu reconhecimento como músico, violeiro e compositor, pouquíssimas são as fontes que descrevam um pouco de sua trajetória. Em geral, o que recolhemos foram sempre os mesmos relatos em sites, revistas e jornais. Para este trabalho, nossa principal fonte foram seus familiares e músicos que conviveram com Renato Andrade. É com base em seus relatos que pudemos reconstruir um pouco de sua trajetória. Em síntese, Renato Rodrigues (28/08/1932 – 30/12/2005) iniciou seu trajeto no mundo da música ainda na infância, através do violino, tendo como um dos professores o violinista Flausino Vale. Apesar do contato com a música de concerto, foi sempre atento às manifestações musicais populares dos interiores de Minas Gerais, entre *folias de reis*, *congadas*, *dança de São Gonçalo*, *lundus*, *quatragens...* conheceu a viola caipira, instrumento que adotaria apenas na idade adulta, lá pelos anos de 1968. É por conta da carreira como violeiro que adota o nome artístico de Renato Andrade. É também por conta desse instrumento que conquista prestígio nacional, ao longo de quase 40 anos de atividade artística.

Durante nossos estudos, esses dados biográficos foram ganhando importância. A audição de seus fonogramas foi revelando traços que apontavam justamente para essa

formação musical diferenciada – o conhecimento da música erudita pelo viés do violino e as sonoridades mais “tradicionais” das regiões interioranas, daí a necessidade de explorar e aprofundar os conhecimentos sobre o artista.

Todavia, não apresentaremos um capítulo dedicado exclusivamente à biografia do violeiro, justamente por entendemos que sua trajetória é um aspecto extremamente importante na compreensão de suas músicas e de seus shows. Dessa maneira, abordaremos dados relacionado a vida deste músico na medida em que for necessário para a compreensão de sua produção. Consequentemente, todas as informações sobre esse assunto recolhidas durante a pesquisa estarão alinhavadas com toda a exposição do trabalho.

2. Viola Caipira: técnicas e sonoridades

O estudo da produção de Renato Andrade para viola caipira, como dissemos, foi alvo principal deste trabalho. Através da audição dos 4 LPs e 2 CDs lançados pelo artista pudemos constatar que muitos dos elementos do idioma composicional de Renato Andrade refletem traços de diferentes contextos culturais, épocas, regiões, intenções e significados. Por exemplo, determinadas afinações da viola caipira como a *cebolão* (muito utilizada por Renato), foram forjadas no decorrer de um processo histórico específico, neste caso, ao que tudo indica foi através do amplo repertório das duplas do caipira, que quase sempre afinavam suas violas à maneira *cebolão*, que essa afinação tornou-se conhecida da maioria dos tocadores do instrumento. Desse modo, é possível afirmar que o uso do *cebolão* por Renato Andrade está também muito ligado a forma com a qual essas duplas de tocadores criavam e estruturavam suas músicas na viola.

O tipo de afinação e suas imbricações históricas e musicais é apenas um exemplo. Na realidade, o estudo da música de Renato Andrade no alertou para o fato de que quando se trata de viola caipira, a compreensão de questões como: aspectos melódicos e harmônicos, ritmos e *batidas* da viola, técnica, repertório entre outras, passa fundamentalmente pelo estudo da história do instrumento e suas inúmeras manifestações na cultura brasileira.

Sobre essa complexidade que envolve a viola e seu universo musical o pesquisador, Saulo Dias (2010) afirma: “(...) a viola caipira é fruto de sucessivas interações de elementos socioculturais que remontam ao período colonial, deve-se olhar com atenção o seu caráter eminentemente híbrido. A rigor, a viola caipira contém germes distintos, e dificilmente delineáveis (...)” (DIAS, 2010, p.14).

Por outro lado, é importante entender que quando Renato escolhe utilizar o instrumento e essa variedade de elementos musicais e culturais, assume para si esses mesmos conteúdos históricos, sonoridades, e significados específicos e que estes serão decisivos na constituição de sua música e de sua imagem como violeiro.

Diante desse quadro, constatamos que para compreender a linguagem artística de Renato Andrade seria de vital importância conjugar aspectos como a biografia do artista, panoramas históricos no estudo das músicas do violeiro de Abaeté. Em prol, portanto, das análises musicais. Pois é dessa forma que poderemos ter uma maior compreensão das escolhas estéticas do artista, sua trajetória na campo musical e conseqüentemente, expandir o entendimento acerca do sentido da produção de Renato Andrade.

Para conseguir realizar essa abordagem foi fundamental, primeiramente, estabelecer alguns critérios quanto à análise musical. Devido à escassez de uma metodologia consistente para a viola caipira utilizamos uma combinação de métodos de análise e trabalhos teóricos na área: LaRue (1989), Freitas (1995) e Schoenberg (1967/2008), métodos, livros e periódicos relacionados à viola caipira como Corrêa (2000 e 2002), Deghi (2001), Braz da Viola (1999) e Souza (2005), entre outros, e de conversas com outros pesquisadores, músicos e violeiros.

Em linhas gerais, optamos utilizar como guia principal de estruturação das análises musicais adotamos o trabalho de Jan LaRue: *Análisis Del Estilo Musical* (LARUE, 1989) como referência. Essa obra se mostrou muito eficiente na medida em que, o autor, de forma clara e objetiva, propõe uma organização da escuta para o conhecimento aprofundado do material sonoro e contextual, proporcionando o levantamento de questões e estimulando o pesquisador a decodificar seu objeto de estudo. Em seu livro, uma espécie de guia para as análises do estilo musical, LaRue propõe na segunda etapa, destinada às observações dos elementos musicais, os seguintes procedimentos: localização das três dimensões da análise (grandes, médias e pequenas) e a observação das mesmas partindo das grandes em direção às pequenas; a abordagem dos cinco elementos (som, harmonia, melodia, ritmo e forma) e de seus componentes básicos como parâmetros de observação das três dimensões.

Entretanto, assim como afirma o autor, a música, como as outras formas de arte, não é uma expressão que deve ser enquadrada para uma análise, sem que haja flexibilidade. Neste sentido, em algum momento a idéia do macro em direção ao micro pode ser quebrada pela introdução de uma característica específica. É válido lembrar também que, LaRue utilizou

a música erudita como base para seus argumentos, dessa forma, adotaremos seu método na medida em que as abordagens elaboradas pelo autor sejam transponíveis para o repertório da música instrumental de viola caipira.

Já para a análise dos aspectos harmônicos utilizamos as referências de Freitas (1995). Considerando o fato de que as características harmônicas contidas nas músicas de Renato Andrade 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.

No campo das análises melódicas, mais especificamente no âmbito das variações motivicas optamos pelas referências de Schoenberg (1967/2008). Apesar de tratar-se de um guia de análise para música erudita, direcionada para a compreensão do repertório do período da história da música conhecido como *classicismo*, a obra de Schoenberg auxiliou na compreensão de conceitos chaves e de suas terminologias como: frase, período, motivo, variação, entre outros.

Outro aspecto que exigiu atenção redobrada foram os processos de transcrição como suporte para análise musical. Nesse sentido, concordamos com o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (2001) quando este afirma que a transcrição musical é um procedimento complexo, que traz questionamentos e requer cuidados. 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. Desse modo, é fundamental o processo de transcrever som para o papel iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.38).

O pesquisador acrescenta que as transcrições que partem apenas do material de áudio gravado, sem uma “estruturação prévia”, sem um profundo 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”. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.18,19).

Diante destas limitações voltamos à busca de conhecimentos internos ao nosso objeto e desenvolver uma “estruturação prévia” para as transcrições, aos moldes de Oliveira Pinto (2001). O convívio com diversos violeiros de diferentes regiões do país foi de grande valia. Foi a partir dessas referências, combinada com bibliografia existente que pudemos estabelecer as bases não só para as transcrições mas também determinar terminologias e nomenclaturas referentes à viola caipira, bem como ferramentas, orientações e enfoques apropriados para as análises do nosso objeto.

3. Flausino, Guerra, Theodoro...

A relação entre Renato Andrade e a música de concerto foi outro ponto abordado. Após a audição dos seus discos, combinado com dados de sua biografia nos debruçamos sobre os conteúdos contidos nas contracapas de seus primeiros LPs, estes escritos por Guerra-Peixe e Theodoro Nogueira. Ambos compositores de grande relevância, principalmente pelo alinhamento com um pensamento que buscava a edificação de uma música nacional. Contemporâneos que são, partilharam inclusive do mesmo período de pesquisa de campo – durante a década de 1960; viajaram pelos interiores da região sudeste e nordeste do Brasil em busca de elementos para suas composições. Catalogaram, organizaram (cada uma seu modo) os materiais e lançaram-se ao desafio de aliar o conteúdo de suas formações musicais com esses inúmeros elementos da cultura popular para compor uma música que tinha como destino certo as salas de concerto.

Por conta disso, os dois textos escrito pelos compositores nos forneceram um panorama interessante sobre o momento do surgimento da produção de Renato Andrade e sobre alguns rótulos que pouco a pouco foram ganhando forma. Tanto Guerra, como Theodoro esforçam-se para estabelecer vínculos entre suas respectivas concepções estéticas e a música de Renato, apontando para importância do músico mineiro e fortalecendo a ideia de “o violeiro que levou a viola caipira às salas de concerto”.

Todavia, até o momento em que o músico mineiro lança seu segundo LP em 1979, não há registros nos quais Renato declara sua intenção de alinhar-se aos pensamentos de Guerra-Peixe, Theodoro Nogueira e de muitos outros que partilham de pensamento criativo. É bem verdade que o perfil de Renato enquadra-se no que poderíamos chamar de “modelo

padrão” proposto por Mário: formação musical convencional somado ao conhecimento profundo das manifestações musicais populares. E mais do que isto, talvez um dos pontos essenciais do pensamento andradiano: a ideia de que o fazer artístico moderno passa pelo domínio de suas técnicas, técnicas que compõem as condições de possibilidade do próprio fazer. Nesse sentido, inevitável não nos remetermos a reflexão teórica proposta por Mário, em 1938, em “O Artista e o Artesão . Como nos conta o Jorge Coli (1998), é nessa reflexão que acha-se a afirmação de que por trás do artista deve haver o artesão, “*que os alicerces sobre os quais se constrói e se desenvolve são os do perfeito domínio do ‘fazer’*”(COLI, 1998, p.204). Coli completa ainda afirmando que a técnica pode ser coletiva, portanto transmissível de professor a aluno, a técnica pode ser individual, achado pessoal adaptado às intenções de cada criador, mas sempre indispensável. (COLI, 1998, p.205).

O domínio da linguagem dos *toques de viola* e a construção de uma técnica própria de ponteados, os saberes da música culta por Renato Andrade, na óptica de Guerra-Peixe e Nogueira são lidos também dentro do panorama acima: Renato dispõe do formão que esculpi uma sonoridade singular para a música de viola caipira, capaz de levar o instrumento às salas de concerto. Porém, conforme veremos, nos LPs de 1984 e 1987 estabelece um diálogo interessante com esse pensamento de edificação do nacional.

4. Um violeiro performático

Os últimos dois trabalhos de Renato Andrade, *A viola e minha gente* (1999) e *Enfia a viola no saco* (2002) destacam-se por apresentarem outra orientação estética, em relação aos discos anteriores, acompanhada de uma mudança na organização formal e na concepção de cada uma das músicas.

No repertório ainda se mantiveram alguns dos traços principais do idioma criativo de Renato, tais como uso do recurso das escalas duetadas, matrizes rítmicas da música caipira entre outras. Porém, salta-nos aos ouvidos uma aparente desconexão entre as músicas, como se os discos fossem resultado da junção de pequenos fragmentos, uma colagem de trechos, frases e gestos musicais. Ao que nos parece, Renato Andrade abre mão do processo composicional minucioso dos discos anteriores e valendo-se muito mais de sua habilidade e criatividade com o instrumento utiliza-se de colagens de melodias e fragmentos que quase sempre se destacam pelo uso de algum recurso técnico inusitado, malabarismos ou de execução complexa.

Neste capítulo, buscamos, justamente, mostrar o porquê de tais mudanças e, para tanto, valemo-nos do estudo mais abrangente da obra do violeiro, ou seja, sua atuação como compositor e também como *performer*. Isto porque, ao analisarmos a maneira como o violeiro organiza sua produção artística nos shows, encontramos muitas correspondências com o modelo de composição por ele adotado para a construção dos fonogramas de 1999 e 2002: a fragmentação do discurso musical, a colagem de fragmentos melódicos distintos, ou ainda a concepção de uma música conjugada com uma narrativa verbal. Mas se, por um lado, os fonogramas mais recentes de Renato Andrade, contidos nos dois últimos CDs de sua carreira, deixam-nos uma certa impressão de estarmos ouvindo a pedaços de música, por outro, esta sensação de incompletude se dissolve no momento da *performance* nos palcos.

Coube aqui, portanto, aprofundar o estudo da *performance* de Renato Andrade. Como ponto de partida, fizemos uma descrição geral das principais características de seus shows, a partir de registros diversos coletados por nós durante nossas pesquisas à acervos públicos e privados. Para compor esse primeiro panorama, selecionamos gravações em vídeo datadas da década de 1990. Quando assistimos às mesmas músicas dos discos nos shows do violeiro, a presença do performer Renato Andrade complementa-se a do compositor: a sua presença cênica e as narrativas de causos unem uma música à outra. Dessa forma, a dinâmica do show, ao nosso entender, dava-se no sutil equilíbrio entre os solos de viola e a conversa com o público, sempre carregados de trejeitos, sotaques, expressões faciais e muitos outros elementos que o violeiro lançava mão durante o espetáculo.

Nossa investigação se concentrou portanto, nas mudanças no processo de composição do violeiro Renato Andrade. À mesma medida que retratamos e analisamos a importância e a dimensão que suas apresentações foram ganhando com o passar dos anos, algumas questões foram emergindo, tais como: a crescente necessidade de Renato de firmar-se como “o grande violeiro”, um performer que, ao mesmo tempo em que busca tocar viola tão bem quanto Paganini ao violino; mostra-se conhecedor dos *toques de viola* e de músicas de várias partes do mundo, veste-se formalmente, mas conversa com o público como um caipira entre outras. Chegando assim na constatação da complexa teia de significados com os quais Renato Andrade opera durante sua *performance*. Essa complexidade está não apenas nos muitos elementos conjugados durante os shows, mas também pelas conexões criadas pelo artista, ou usando o significado original da palavra *performance*, em como o artista dá forma a todos esses significados.

5. Entre o Sertão e a Sala de Concerto

O presente trabalho intitula-se “Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade”. A nossa proposta de estudar a sua obra envolve aqui mais do que a análise de seus fonogramas e álbuns. Queremos com este trabalho trazer à luz os diversos componentes ligados tanto à sua produção fonográfica, quanto à sua trajetória musical e à sua atuação como *performer*, entendendo que estas não se constituem como facetas distintas do seu trabalho, mas sim que sua formação musical, a construção do personagem Renato Andrade, a arquitetura de álbuns e shows, entre outros elementos, tecem uma trama única, a qual compreendemos como a sua obra.

O trabalho foi estruturado em três capítulos.

No primeiro, intitulado *A viola que vi e ouvi* abordaremos o início da carreira de Renato Andrade e a partir dos dados obtidos na análise de uma de suas primeira composições expandiremos nossas análises para os dois primeiros LPs. Essas análises conjugaram aspectos da biografia do artista, história da viola caipira e da música caipira e procedimentos composicionais adotados por Renato Andrade.

No segundo capítulo, nosso foco será compreender as leituras e significados atribuídos à música de Renato Andrade por alguns autores, em especial os compositores César Guerra-Peixe e Theodoro Nogueira que escreveram textos de apresentação na contracapa dos dois primeiros LPs do violeiro mineiro.

Por último, abordaremos as transformações ocorridas no idioma composicional de Renato Andrade e a expressão dessas mudanças nos seus dois últimos discos, mas principalmente compreendendo a arquitetura dos shows do violeiro.

CAPÍTULO 1 – A VIOLA QUE VI E OUVI

A obra artística de Renato Andrade guarda profundas relações com a dramaturgia. É sem nenhum receio que iniciamos este trabalho com tal afirmação, pois primeiramente, para comprova-la, basta perguntar a qualquer pessoa que tenha convivido ou assistido à uma apresentação desse artista. Inúmeros foram os relatos que pudemos recolher exaltando a aptidão cênica deste artista mineiro, ou como muitas vezes ouvimos: “- *O Renato Andrade é o grande pioneiro, porque ele era muito mais do que violeiro (...) ele contando história era ainda melhor do que tocando*¹”.

Além disso, a relação Renato-dramaturgia é mais profunda do que se imagina e extrapola a simples ação de contar *estórias* em seus shows, pois, como veremos foi essa desenvoltura, no palco e fora dele, que rendeu ao artista a possibilidade de visionar uma carreira com a viola caipira e que sua performance de tocador e “ator” lhe proporcionou um dos primeiros trabalhos como violeiro.

Para detalhar um pouco mais esse assunto, cabe contar aqui, nos moldes de Renato Andrade, um pequeno “*causo aconticido*”:

“Certo dia, em meados de 1968, o cineasta Schubert Magalhães estava em Belo Horizonte. Passando em frente a uma loja de música, viu um homem ‘beliscando’ uma violinha. Curioso, perguntou ao músico: -

- *instrumento difícil, tendência de acabar, né?. O homem prontamente respondeu:*
- *os violeiros né, viola tem na fábrica, violeiro até pode acabar um dia.*

A conversa continua, e no fim Magalhães faz a proposta para o então comerciante de Abaeté/MG

- *Se eu arranjar dinheiro vou rodar um filme em Diamantina/MG, você gostaria de participar como ator coadjuvante, fazendo o papel de Violeiro?*
- *Uai, se você arranjar dinheiro eu vou!”*

O então comerciante de Abaeté/MG chamava-se Renato Rodrigues e, de fato, Magalhães arranhou o dinheiro (emprestado do recém criado Fundo Pró Cinema de Belo Horizonte), passou em Abaeté, buscou Rodrigues e junto com o jovem músico Tavinho Moura, foi para Diamantina filmar seu primeiro longa metragem²: *O Homem do Corpo Fechado*³.

¹ Depoimento do violeiro Passoca ao documentário *Violeiros do Brasil*. (ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008).

² O primeiro longa metragem do cineasta Schubert Magalhães é apenas um capítulo da rica história do cinema belo horizontinho das décadas de 1950 e 1960. História essa intrinsecamente ligada com os cine clubes que afloraram na cidade desde 1951. Essa efervescência da sétima arte na capital mineira foi marcada também

Para o roteiro do filme, Magalhães toma emprestado o ambiente e parte das construções do conto “Famigerado” de Guimarães Rosa e se conecta a algo ancestral da vivência do interior de Minas Gerais, capturado nas paisagens, na luminosidade, nos hábitos das personagens e sobretudo na fala e na música. Assim, nessa busca pelo imaginário do sertão mineiro a personagem do *Violeiro* é imprescindível.

Tal papel foi designado para Rodrigues, já com seus quase 40 anos de vida; o filme *O Homem do Corpo Fechado* foi seu principal trabalho profissional como violeiro até então, já que antes de ser comerciante havia estudado violino desde a infância, abandonado o instrumento e passara a dedicar-se, ainda amadoramente, à viola caipira.

Após as filmagens, Renato Rodrigues foi convidado para ir ao Rio de Janeiro, ainda em 1968, sonorizar sua parte e gravar uma composição, feita especialmente para aquele trabalho, e que fazia parte da trilha sonora do filme. Começa aí a trajetória deste violeiro de Abaeté, que adotaria um nome artístico e passaria a se chamar: Renato Andrade⁴.

Os relatos acima são uma síntese daquilo que ouvimos de Tavinho Moura⁵, de José Antônio Rodrigues (filho mais velho de Renato) e também lidos de relatos do próprio

pelo tipo de público que se aglutinava em torno dos cineclubes: inúmeros cineastas, críticos, literatos, artistas plásticos e músicos movidos pela paixão às películas, nacionais e internacionais, e também pelos debates, encontros, conversas e troca de experiências que envolviam, quase sempre, temas como arte, sociedade e política. De modo que, em meados da década de 1960, BH já era considerada um importante pólo gerador de conhecimento na área. O sucesso dos cineclubes motivaram não apenas as discussões acerca do cinema, mas também a própria produção de filmes, como no caso do ciclo de curtas metragens idealizado por membros dos cineclubes. Entre 1965 a 1969 foram produzidos 59 curtas que tinham como argumento principal a conturbada vida social e política do país, e que ao mesmo tempo marcaram o ponto de início da carreira de diversos cineastas, entre eles: Carlos Alberto Prates, Geraldo Veloso, Alberto Graça, Flávio Werneck e Schubert Magalhães. (RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica da década de 60* – Belo Horizonte. Editora UFMG, 1997).

³ O *HOMEM DO CORPO FECHADO*. Produção de Del- Rey Filmes Ltda. Direção de Schubert Magalhães, Belo Horizonte, 1972. 91 min, cor, som. VHS.

⁴ O filho de Renato Andrade, José Antônio, nos conta que seu pai chamava-se Renato Rodrigues e que adotou o nome artístico *Renato Andrade* em homenagem a seu pai de criação, Leonídio Andrade. (entrevista concedida a nós em 18/02/2011).

⁵ Tavinho Moura completa esse relato:

“(...)Nós fomos buscar o Renato em Abaeté. Foi engraçado demais, porque a gente chegou lá, tínhamos combinado tudo com ele. – ‘*Olha, vocês vão ali, tal, me espera.*’

Ele estava jogando baralho! Quando acabou o baralho é que ele veio. Aí ele tirou a viola da caixa, fez três coisinhas na viola e falou assim: – ‘*Acho o que eu vou lá fazer esse filme com vocês.*’. E foi pra Diamantina com a gente. Completamente maluco, mas deu certo (...)”. (MOURA. apud ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008)

Renato Andrade, em uma das entrevistas por ele concedido⁶. Esses relatos nos servem para ilustrar o período anterior à carreira de violeiro e marcar um ponto de partida para nossa investigação. E o que deles pudemos observar é que antes da oportunidade proposta por Magalhães, Renato não fora um músico profissional, ou alguém que tomasse a música como único ofício. Na realidade, nascido em Abaeté em 28 de agosto de 1932, de família humilde, teve seu primeiro contato com a música nos estudos de violino, ainda criança, em Abaeté. Segundo seu filho mais velho, José Antônio, Renato também sempre foi atraído pelas manifestações musicais “tradicionalistas”: “*Ele (Renato) gostava de ouvir as Folias, as rodas de viola que tinha lá na cidade (...)*”⁷. Quando adulto, já residindo em Belo Horizonte, Renato desempenhou várias funções, “*trabalhando em hotel, depois com torrefação de café, mas sempre que podia tocava, no começo violino, depois passou a tocar viola*”⁸.

De modo que foi pelo viés do cinema, da dramaturgia, e especialmente com a ida para o Rio de Janeiro, ainda como parte do trabalho no filme, que o violeiro teve a oportunidade de investir seus esforços numa carreira musical sólida, voltada para a viola caipira, pois como nos conta o próprio Renato:

“(...) acabei indo para o Rio de Janeiro (...) ia ficar uns quinze dias acabei ficando quinze anos. Conheci Guerra-Peixe, Edino Krieger Francisco Mignone que me ajudaram muito. (...) fui pra um lugar errado, Rio de Janeiro, aonde a viola não tem a ver com a cultura local, isso em 1971. Mas eu não cheguei de botina, já sabia quem era Beethoven, Chopin e Shopenhauer (...)” (REVISTA VIOLA CAIPIRA N°8, p. 34).

“Saber quem eram Bethooven, Chopin e Shopenhauer” foi o modo que Renato encontrou de expressar seu conhecimento formal de música, conquistados nos anos de estudo do seu primeiro instrumento, o violino. Alias, por conta desses aprendizados, outros saberes se farão ouvir na viola de Renato, como veremos adiante.

Outro fato curioso é que essa faceta cênica Renato nunca abandonou, além de abrir as portas para o seu trabalho artístico, com o decorrer do tempo, acabou aprimorando e transformando-a num dos traços marcantes de sua performance, conforme veremos na terceira parte deste trabalho.

⁶ Diálogo presente em entrevista concedida por Renato Andrade à jornalista Geovana Jardim – Revista Viola Caipira, Belo Horizonte: Editora São Gonçalo, n. 8, 2003.

⁷ Depoimento de José Antônio, em entrevista concedida em 13/07/2010

⁸ Ibidem.

1.1 Corpo Fechado

A música composta por Renato Andrade na ocasião ganhou nome de “Corpo Fechado”⁹ e foi utilizada em diversos trechos como trilha sonora do longa metragem. Anos mais tarde, essa trilha foi convertida em uma das faixas do primeiro LP de Renato Andrade – *A Fantástica Viola de Renato Andrade* (Chantecler), lançado em 1977.

“Corpo Fechado” pode ser entendida como o marco do nascimento do artista Renato Andrade e de sua produção na música instrumental de viola caipira. Deste modo, o levantamento dos elementos musicais e estéticos contidos nessa peça nos serviu para compreender o início do caminho trilhado por Renato, suas escolhas, preferências e referências a cerca da viola caipira (partitura completa anexa ao fim deste trabalho).

Lp: *A Fantástica Viola de Renato Andrade* – Chantecler, 1977

Fonograma: “Corpo Fechado”

Autor: Renato Andrade

Viola Caipira: Renato Andrade

Violão: Santo Machado de Souza (Tupi).

Duração: 1’30”.

Instrumentação:

Já nesse primeiro trabalho de Renato Andrade, nos deparamos com a sua principal escolha estética: a conjugação da viola caipira e do violão como únicos instrumentos da composição. À viola, Renato atribuiu a função de protagonista da música, portadora de todos os desenhos melódicos, texturas e gestos musicais que o compositor lança mão para a feitura de suas músicas. Resta ao violão o papel de coadjuvante no acompanhamento rítmico-harmônico. Há apenas algumas poucas exceções em toda sua discografia, nas quais aparecem outros instrumentos que não os cordofones citados, ou ainda, momentos de opção pelo uso exclusivo da viola solista.

Sobre essa viola caipira, ênfase das criações de Renato, ouve-se, em “Corpo Fechado”, outra constante: o tipo de afinação - *cebolão* em Mi maior. Essa é uma afinação muito comum entre os violeiros e a mais utilizada por Renato Andrade em seus LPs e shows.

⁹ “Corpo Fechado” é também o título do antepenúltimo dos nove contos que compõe a obra *Sagarana* de João Guimarães Rosa e que, segundo o que pudemos observar, também serviu de referência para o roteiro de Schubert Magalhães.

Forma:

Voltando o foco agora para a macroestrutura, o primeiro aspecto que nos chama atenção é maneira com a qual Renato Andrade organiza o material musical. Quase sempre, suas peças são de curta duração – entre 1 e 3 minutos. Além disso, a disposição do material musical é bastante clara. No caso da forma musical de “Corpo Fechado” (1’30”), por exemplo, pode ser representada por [A-B-A’ e coda], sendo a parte **A** restrita aos 32 compassos iniciais. Já a parte **B** contempla o trecho entre os compassos 33 ao 40, totalizando 8 compassos. A retomada de **A** não é exata, por isso **A’** que vai do compasso 41 ao 52 (12 compassos). Antes de alcançar o **coda**, o compositor realiza uma pequena ponte na qual repete uma mesma sequência de 4 compassos. Para então finalizar a música, com uma seção de 8 compassos (**coda**).

Melodia:

A compreensão dessas seções da música torna-se mais clara se observarmos as frases e os materiais motivicos envolvidos na construção de cada trecho da linha da viola. Logo no início da primeira parte (**A**), Renato Andrade nos apresenta o material melódico que serviu de roteiro para toda a composição:



Na figura acima, podemos dividir os arpejos em três camadas melódicas. A primeira, mais grave, é a nota pedal si tocada sempre no mesmo ponto da subdivisão do tempo (3ª semicólcheia). A segunda camada, construída no 3º par, é a sequência criada pela 1ª e 4ª semicólcheias de cada semínima, sendo justamente a melodia principal e que inicia na nota Sol# e vai até a nota mi da quarta semicólcheia do último tempo do 3º. compasso. Por fim, resta a linha mais aguda, constante na 2ª semicólcheia, que funciona como uma espécie de contraponto à melodia principal, construída no 1º. par e mantendo sempre o intervalo de 6ª.

Figura 7: início da melodia

Esmiuçando essa pequena frase¹⁰, notamos que sua estrutura conjuga duas características principais: o **uso de cordas soltas** e desenhos melódicos em pares de cordas distintos – em sexta e terças paralelas, técnica conhecida como **escalas duetadas**. Na prática, significa que esse material principal nasceu dos contornos melódicos criado no 1º. e 3º. pares da viola, intercalado com o uso do 5º. par (si) como corda solta, na função de nota pedal, resultando uma melodia diatônica com apoio no 5º grau da escala de Mi Maior.

Entretanto, Renato opta por arpejar os pares de cordas e não tocá-los simultaneamente, obtendo assim uma melodia descendente e que sugere, ao ouvinte, a sensação de bastante movimento.

O que pudemos apurar sobre a estratégia composicional de Renato é que essa música está, aparentemente, fundamentada no princípio de variação motivica, ou seja, a partir de um material inicial geram-se estruturas melódicas para o restante da música. Para tornar mais claro esse procedimento, selecionamos dois materiais motivicos naquele mesmo trecho inicial:

The image shows a musical score for a piece titled "F.I – Frase Inicial". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. Above the staff, there are four boxes containing dynamic markings: a black box with "p i p p", a red box with "p i p p p i p p p i p p p", a blue box with "p p p", and another blue box with "p p p". Below the staff, two motifs are highlighted with colored boxes and labeled with Roman numerals: a red box labeled "I" and a blue box labeled "II".

Figura 8: Materiais motivicos I e II

¹⁰ O uso da denominação *frase*, bem como outras nomenclaturas relacionadas às análises musicais, especialmente no âmbito da forma musical, estão em consonância com as definições destas apresentadas por Arnold Schoenberg em seu livro “Fundamentos da Composição Musical” (EDUSP, 2008). Optamos pelo uso desse referencial, pois mesmo tendo como repertório base a música de concerto europeia dos séculos XVII ao XX, nos forneceu suporte para algumas questões fundamentais para o discorrer das análises. No entanto, seu uso foi adaptado, na medida do possível, para o objeto desta pesquisa.

Segundo Schoenberg, “O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só folego (...). Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. Alguns elementos frequentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase (...).” (SCHOENBERG, 2008, p. 28).

Interessante notar que, em termos de execução, os dois materiais motivicos se configuram a partir de padrões de arpejos na mão direita, (**p i p p / p p p**) conforme indica a partitura acima. É com base nesses arpejos que o violeiro/compositor deriva sua música.

Na seção **A**, por exemplo, Renato Andrade utiliza o material **I** para criar outras frases como variações desse material, mantendo o mesmo arpejo na mão direita (**p i p p**). Ao todo são três variações na seção **A**, sendo as duas primeiras com extensão de 4 compassos e a terceira com 8 compassos:



Figura 9: variação 1



Figura 10: variação 2



Figura 11: variação 3

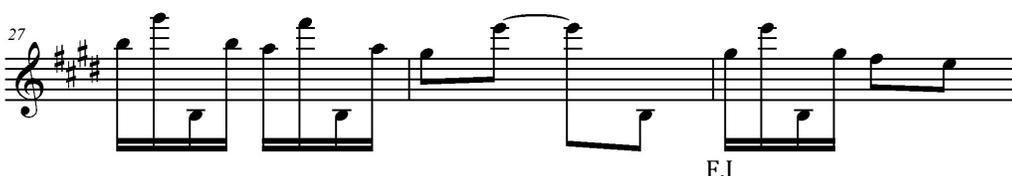


Figura 12: variação 8a. acima e finalizando a seção A com a reexposição da F.I

Essas variações, pelo que pudemos observar, são repetições do mesmo material com algumas substituições, acréscimos e/ou supressões de notas (em especial apoggiaturas), ou ainda a expansão e a transposição do motivo em oitava (por exemplo, nos compassos 24–28). Em suma, trata-se de uma abordagem composicional na qual não há desenvolvimento do texto musical original, apenas sucessões de variações de um material inicial, que ganha novas cores a partir da paleta de recursos texturais e timbrísticos da viola caipira. Essa é uma das técnicas de composição melódica utilizadas por Renato Andrade.

Aprofundando um pouco mais o sentido dessas variações, notamos uma aparente preocupação do compositor/intérprete em não tocar uma frase duas vezes da mesma forma: sempre que ocorre uma repetição há alguma modificação, ainda que pequena e que pode contribuir não só para criação de detalhes novos, mas também para estimular a percepção do ouvinte quanto ao discurso musical.

Renato confirma essa pequena hipótese ao criar, ainda na seção **A**, mais duas variações que nada mais são do que as duas primeiras variações (var. 1 e var. 2) mas com pequenas alterações. Para finalizar a seção, o compositor reapresenta a frase inicial (F.I). Desse modo, encontraremos a seguinte simetria nessa primeira seção da música:

Seção A: Temos aqui um espelhamento na disposição das frases. A seção começa e termina com a Frase Inicial (F.I.). No centro da seção está a var. 3, sendo esta, justamente, aquela com o maior número de compassos e funciona como uma espécie de “clímax da seção”. Assim, a var.1 e var.2 aparecem simetricamente posicionadas, ligando as duas metades da seção. Porém, a execução dessas metades da seção não ocorrem da mesma forma, mesmo sendo estas compostas dos mesmos fragmentos. Isso se deve à inserção de novos detalhes nas var.1' e var. 2' que visam criar repetições diferenciadas e que podem estimular a percepção do ouvinte.



F.I – var.1 – var.2 – var.3 – var.2' – var.1' – F. I

Figura 13: Simetria na organização da seção A

O material utilizado na seção **A** é formado por uma semi-frase desenhada através de um padrão de arpejo na mão direita. Já para criar a seção **B**, o violero parece ter utilizado o pequeno material **II** da frase inicial (F.I) e que também está presente na finalização nas frases de variação da seção **A**. Dessa forma temos:

Seção B: O que vemos aqui é a seção B, cujo material musical é muito semelhante ao fragmento selecionado ao lado (II). Esse pequeno trecho da *frase inicial* é composto. Observando as linhas melódicas construídas nas seções A e B, nota-se o largo uso de cordas soltas, facilitado, em grande parte pela escolha da afinação Cebolão em mi.

Fragmento da
Frase Inicial (F. I)

Figura 14: uso do material motivico II para construção da seção B

Harmonia:

Observando os contornos melódicos da viola, podemos afirmar que essa música de Renato Andrade foi erguida, na sua completude, sobre na tonalidade de mi maior. Em “Corpo Fechado”, o motivo principal já guarda em si o caminho harmônico principal da música: I – V7 - I. Em uma das variações (compasso 12 ao 20) vai até IV (lá maior) e termina com a cadência perfeita IV – V – I, confirmando o âmbito da tonalidade.

Apesar da viola estar no que poderíamos chamar de plano autônomo dentro da música, ou seja, ter uma linha melódica arquitetada de tal forma que o acompanhamento (harmonia) já aparece implícito, há ainda o violão, num segundo plano, responsável pelo reforço harmônico-rítmico. Interessante notar a dinâmica entre esses dois instrumentos. Provavelmente as expressões “protagonista” e “coadjuvante” sejam as que melhor descrevam a interação entre os dois.

No violão, o compositor opta por uma harmonia quase toda triádica, com exceção do V7 e do V7/IV7. Ao longo de toda a música, o violonista mantém os mesmos tipos de aberturas de acordes, caracterizando ainda mais a sensação de discrição do reforço harmônico.

Ritmo:

Entretanto, é no âmbito da rítmica que esse acompanhamento do violão revela sua característica fundamental nas músicas de Renato Andrade: o uso de bases rítmicas da música caipira. Após a transcrição da célula rítmica principal deste instrumento, obtivemos o seguinte resultado:

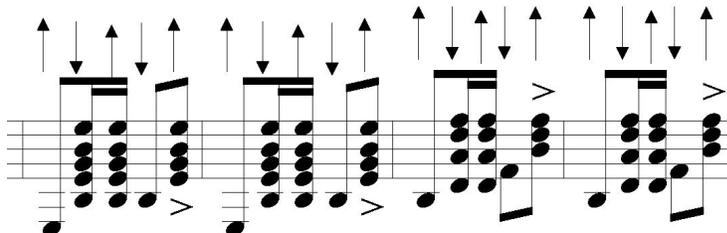


Figura 15: ritmo do acompanhamento do violão

Confrontando essa célula com os ritmos e “batidas” de viola descritos na pouca bibliografia disponível, encontramos algumas correspondências. Entre as quais as livro do violeiro Roberto Corrêa, *A arte de pontear viola*¹¹. Corrêa colabora com a seguinte descrição e classificação:



Figura 16: célula do *batuque* segundo Corrêa (2000)

Essa “batida” de *batuque*¹² demonstrada por Corrêa se assemelha muito ao tipo de estrutura rítmica tocada pelo violão que acompanha a viola de Renato Andrade. Corrêa vai mais a fundo e afirma ainda a existência de uma “*família do batuque*” que congrega ritmos como: *batuque*, *batidão*, *balanço* e *balanceado*. Para cada uma dessas variações, o autor menciona músicas do repertório da música caipira como referência para a definição das células de cada ritmo. Para o *batuque*, Corrêa cita os fonogramas: “O homem e a espingarda” da dupla Zé

¹¹ CORRÊA, R. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Viola Corrêa, 2000.

¹² 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.

Mulato e Cassiano¹³, além da faixa “Roxinho” de Tião Carreiro e Pardinho. Em ambas, de fato, encontramos um acompanhamento rítmico muito parecido com a célula encontrada no violão do intérprete Tupi. Em relação a música da dupla Zé Mulato e Cassiano há ainda mais um dado interessante. A audição da variação do *batuque* utilizada na viola de Zé Mulato revela o seguinte desenho:



Figura 17: variação do *batuque*

Todavia, observando a rítmica do violão que acompanha, encontramos a mesma célula rítmica utilizada por Tupi na música de Renato Andrade. Combinando as duas métricas (da viola e do violão) de ambas as músicas podemos perceber a mesma estrutura, na qual a viola com um desenho rítmico mais fragmentado recebe o apoio do violão como uma sentença mais pontual:

métrica da viola de Zé Mulato na faixa
“O Homem e a espingarda”

métrica do violão de Cassiano na faixa
“O Homem e a espingarda”

Métrica da viola de Renato Andrade em
“Corpo Fechado”

Métrica do violão de Tupi em “Corpo Fechado”

Figura 18: semelhanças entre as células rítmicas da viola caipira e do violão

¹³ Em um vídeo disponível no site: <http://www.youtube.com/watch?v=htLERJBsoHo> Zé Mulato chama de “batuque” o acompanhamento da música citada acima. (acessado em 20/05/2011). A música “O Homem e a Espingarda” está no CD *Meu Céu* – Zé Mulato e Cassiano (Velas, 1997).

Técnica:

Para finalizar a apreciação desta música que para nós simboliza o início da carreira de Renato Andrade, mas que já sinaliza muito de seu pensamento musical, olhemos mais atentamente à maneira como o instrumentista excuta seu solo instrumental na viola caipira.

A audição da gravação de “Corpo Fechado” nos fornece características marcantes do toque de viola de Renato Andrade. Dentre elas, destacam-se a fluidez com que o violeiro tece seu solo, e o grande espectro de dinâmicas na sua interpretação. Ao mesmo tempo, no que tange a qualidade sonora, poderíamos atribuir adjetivos como densidade, firmeza, precisão, vigor entre outros. Sua forma de tocar aponta para um cuidado minucioso com a execução para que sua ideia musical seja transmitida com clareza.

Sobre essas particularidades, um exemplo é a forma como o autor deixa a nota pedal em segundo plano, ou seja, em momento algum enfatiza esta nota, pois no contexto geral, esta nota funciona apenas um apoio melódico e harmônico. Assim, essa nota Si soa mais leve e com bem menos volume do que as notas da melodia principal.

Outro exemplo é a forma como ele tange as cordas da viola, do compasso 53 ao 56, nas notas da melodia em escala duetada. Ao invés de tocá-las simultaneamente, ele cria uma pequena defasagem entre elas, criando uma sonoridade especial em um trecho de aparente simplicidade:

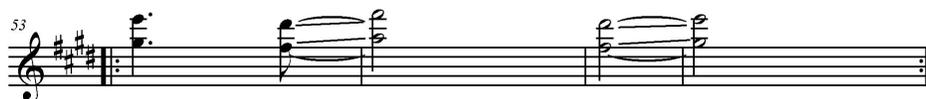


Figura 19: detalhes de interpretação

Ao que tudo indica, a intenção do intérprete aqui é fazer um *legato*, ligando o som de cada nota, ou seja, observando a partitura acima, no primeiro compasso, na voz inferior, o *sol#* é levado até o *fá#* e depois repousa no *lá* do segundo compasso. O mesmo acontece com a voz superior, ou seja, o *mi* do primeiro compasso é levado até o *ré#* para em seguida atingir seu objetivo que é repousar no *fá#* do segundo compasso.

1.2 Iniciando a jornada...

Partindo da análise da composição “Corpo Fechado” pudemos constatar que muitos dos elementos do idioma composicional de Renato Andrade refletem traços de diferentes contextos culturais, épocas, regiões, intenções e significados. Por exemplo, determinadas afinações da viola caipira como a *cebolão*, descrita anteriormente, foram forjadas no decorrer de um processo histórico específico – estão diretamente relacionadas com a história do instrumento e suas manifestações na música caipira – seu uso entre os violeiros foi sendo moldado ao longo do tempo sendo grande a carga de simbolismos que carregam. Por outro lado, é importante entender que quando Renato escolhe utiliza-la, assume para si esses mesmos conteúdos históricos, sonoridades, e significados específicos e que estes serão decisivos na constituição de sua música e de sua imagem como violeiro.

Para compreender a linguagem artística de Renato Andrade é de vital importância conjugar aspectos como a biografia do artista, panoramas históricos – neste caso panoramas sobre a história da viola caipira e suas manifestações na música caipira –, no estudo das músicas do violeiro de Abaeté. Em prol, portanto, das análises musicais. Pois é dessa forma que poderemos ter uma maior compreensão das escolhas estéticas do artista, sua trajetória no campo musical e conseqüentemente, expandir o entendimento acerca do sentido da produção de Renato Andrade.

Optamos por tratar das músicas referentes ao dois primeiros LPs de Renato Andrade¹⁴, por nos permitir captar o princípio da sua trajetória musical: as primeiras escolhas estéticas, as referências ligadas ao universo da viola caipira, possíveis diálogos com outros gêneros musicais, etc.



Figura 20: LP de 1977



Figure 21: LP de 1979

¹⁴ A ficha completa com todos os dados da discografia do artista encontra-se ao fim deste trabalho.

Além da definição do repertório, para essa primeira investigação tomaremos como diretriz, os tópicos que utilizamos na análise de “Corpo Fechado”. Assim, nossas abordagens partirão de aspectos como: instrumentação, afinação, aspectos melódicos e harmônicos, ritmo e técnica de execução da viola. A partir dessa abordagem esperamos conceber um olhar analítico que conjugue, história, linguagem musical e o fazer artístico.

1.3 Raízes Ibéricas: viola de quantas cordas?

Começemos nossa jornada partindo, justamente, da protagonista das músicas de Renato: a viola caipira. Quando nos referimos a este cordofone, vale lembrar aquilo que muitos pesquisadores¹⁵ já constataram: a origem portuguesa da nossa viola, também conhecida como: viola de arame, viola de festa, viola de dez cordas, viola sertaneja, viola cabocla, viola nordestina, viola brasileira entre outras muitas denominações.

O pesquisador Ivan Vilela (2010) faz um breve comentário acerca dessa origem:

“Quando os árabes chegaram à Península Ibérica, no ano de 722, os instrumentos de cordas dedilhadas presentes na Península eram as harpas celtas e as cítaras greco-romanas. O *oud*, também conhecido por alaúde árabe, foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, onde as notas podiam ser modificadas, que chegou à Europa.”(VILELA, 2010, p.324).

Se buscarmos referências ao alaúde árabe, notaremos que a viola que se disseminou pelo Brasil preservou uma das características principais do seu ancestral: as cinco ordens de cordas.

Em Portugal, a viola ocupava um lugar de destaque, como nos conta o importante pesquisador Ernesto Veiga Oliveira¹⁶. Esse sentimento do povo português pelo instrumento

¹⁵ Araújo (1958/59), Lima (1964), Oliveira (1982), Tinhorão (1990), Andrade (1998), Corrêa (2000), Cascudo (2002), Ikeda (2004), Martins (2004), Vilela (2004), Pinto (2008).

¹⁶ “Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento, sob a designação corrente de viola, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais. Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males que por causa das violas se sentem por ‘todo o reino’; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. Philippe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa em 1582, menciona as dez mil guiternes- que parece

está expresso também na grande variedade de violas que surgiram por aquelas terras. Cada região de Portugal desenvolveu um instrumento com configurações, técnicas de construção e detalhes de artesanato únicos. Entre essas violas estão: a *viola braguesa*, *viola de amarante*, *viola toeira*, *viola beiroa*, *viola campaniça*. E para cada uma dessas viola encontramos tipos de afinações diferentes.

No entanto, apesar dessa imensa “bagagem” cultural portuguesa, “*foi no Brasil que a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica*” (VILELA 2008, p.4) quando aqui desembarca, ainda no século XVI, junto com o colonizador português.

No quesito morfologia é seguro afirmar que, apesar de ter mantido “*inalteradas as principais características do instrumento português*” (CORRÊA, 2000, p.24), a viola sofreu 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. Atualmente, a viola caipira mais recorrente no centro-sul do país configura-se como um instrumento de cinco ordens de cordas, geralmente cinco pares totalizando dez cordas entre os quais os dois pares inferiores (os mais agudos) são afinados em uníssono e os outros três são oitavados.

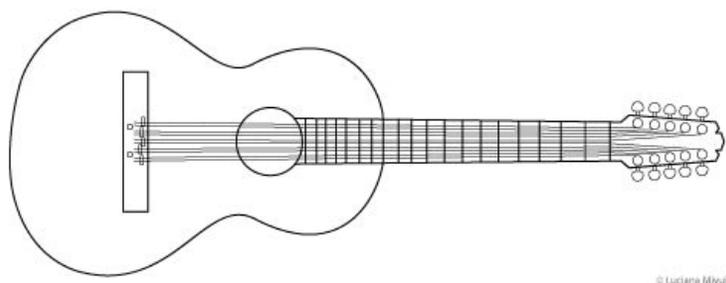


Figura 12: Exemplo de viola caipira utilizada por Renato Andrade

Em muitos momentos da carreira de Renato Andrade aflora a consciência do artista sobre a origem portuguesa da viola. São diversas as composições nas quais o violeiro vai dedicar-se a estabelecer vínculos musicais com o país de origem do instrumento; uma espécie

sem dúvidas serem violas- que constava terem acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir, e que teriam sido encontradas nos despojos dos campos de D. Sebastião: o número é certamente exagerado, mas mostra claramente que, como diz o cronista, ‘lesportugais sont très grands amateurs de leurs guitarres’x- ou sejam, violas (OLIVEIRA, 2000, p.155)”.

de “homenagem” valendo-se de pequenas “caricaturas” de gêneros ou sonoridades recorrentes na península ibérica. Já no seu primeiro LP há uma dessas menções: a faixa intitulada “Raízes Ibéricas”, do Lp de 1979, não nos deixa dúvidas da intenção do artista¹⁷.

1.4 Paraguaçu, Rio Abaixo, Itabira...

Entretanto, essa constatação da origem portuguesa da viola nos interessa, sobretudo, como base de comparação para dimensionar a principal transformação musical decorrente desse repatriamento: das nove afinações descritas por Oliveira, vindas de Portugal, cerca de outras vinte são criadas em terras brasileira, cada uma com denominação distinta, tais como: *paraguaçu*, *boiadeira*, *cebolão*, *meia guitarra*, *guitarra*, *natural*, *cebolinha*, *rio acima*, *rio abaixo*, *cana verde*, *paulistinha*¹⁸.

Essa abundância de afinações também está na música de Renato Andrade. Em “Corpo Fechado” relatamos a afinação *cebolão*. No entanto, nos LPs de 1977 e 1979 pudemos identificar alguns dos tipos citados (utilizamos aqui as mesmas denominações usadas por Renato Andrade no encarte dos Lps)¹⁹:

The figure displays four musical staves, each representing a different guitar tuning. Each staff is labeled with its name and shows the notes for the 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st pairs of strings. The 5th pair is consistently G2 (one ledger line below), and the 1st pair is consistently G4 (one ledger line above). The 3rd pair is consistently D4 (middle C). The 4th pair is consistently B3 (one ledger line below). The 2nd pair varies: Cebolão and Itabira use F#3 (one ledger line below, sharp), while Guitarra and Rio Abaixo use F3 (one ledger line below).

Afinação	5o. par	4o. par	3o. par	2o. par	1o. par
Cebolão	G ₂	B ₃	D ₄	F# ₃	G ₄
Itabira	G ₂	B ₃	D ₄	F# ₃	G ₄
Guitarra	G ₂	B ₃	D ₄	F ₃	G ₄
Rio Abaixo	G ₂	B ₃	D ₄	F ₃	G ₄

Figura 23: Afinações encontradas nos LPs de 1977 e 1979

¹⁷ Veremos posteriormente, neste trabalho, ao abordarmos outros discos da carreira desse artista, novamente ocorrer manifestações musicais dedicadas à memória e à origem portuguesa da viola caipira.

¹⁸ Encontramos algumas fontes bibliográficas que descrevem essas muitas formas de organizar os sons no instrumento, bem como suas infinitudes de denominações. Dentre as fontes, tomaremos como principais referências no assunto as obras dos autores: Corrêa (2000), Souza (2005), Lima (1954) e Vilela (2010).

¹⁹ A afinação denominada *Itabira* é mais conhecida entre os violeiros consultados ao longo desta pesquisa pelo nome de *Boiadeira*.

LP *Fantástica Viola de Renato Andrade* – Chantecler, 1977

Lado A	Lado B
1. Siriema no campo - Cebolão	1. A viola de suas variações - Cebolão
2. Prelúdio da Inhuma - Cebolão	2. Folia de Reis – Cebolão
3. Literatura de cordel - Itabira	3. O Jeca na estrada – Meia Guitarra
4. Sagarana - Cebolão	4. Mutirão - Cebolão
5. Bailado Catrumano - Cebolão	5. Casamento na Roça - Cebolão
6. Sinhá e o Diabo - Cebolão	6. Amor caipira - Cebolão
7. Relógio da fazenda - Cebolão	7. Corpo Fechado - Cebolão

LP *Viola de Queluz* – Chantecler, 1979.

Lado A	Lado B
1. Viola de Cego - Rio abaixo	1. Moto perpétuo caipira - Cebolão
2. “Ballet” na roça - Cebolão	2. Luar do Sertão - Cebolão
3. O Capangueiro - Rio abaixo	3. Urupês - Itabira
4. Tristeza do jeca - Cebolão	4. Senhores da terra - Guitarra
5. Viola de Queluz - Cebolão	5. Paineiras - Cebolão
6. Veredas Mortas - Guitarra	6. Raízes Ibéricas - Cebolão

É evidente o predomínio da afinação *cebolão*. Entretanto, essa preferência não é exclusiva de Renato Andrade. Encontramos ao longo da pesquisa muitos outros músicos que também fizeram a mesma opção. Em conversa com diversos violeiros²⁰, quando perguntados sobre o porquê da preferência, alguns destes responderam que a afinação *cebolão* é a mais usada na música sertaneja. Duplas como Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardino, Zé Carreiro e Carrerinho e tantas outras que surgiram a partir da década de 30 do século passado utilizavam o mesmo tipo de afinação o que contribuiu, segundo os violeiros entrevistados, para popularizá-la.

Todavia, ainda não há no Brasil um estudo aprofundado sobre as afinações da viola caipira que trate de aspectos como: regiões do país aonde cada tipo é mais difundido (nos

²⁰ Paulo Freire, João Paulo Amaral, Vinícius Alves, Levi Ramiro, Messias da Viola, Thiago Rossi, Ighor Aguila, Anderson Baptista, Elias Kopcak, Rodrigo Nali, Ricardo Vignini, entre outros.

moldes do exemplo citado anteriormente sobre os tipos de viola existente nas diferentes regiões de Portugal e suas respectivas afinações), nem a sistematização dos procedimentos técnico-musicais recorrentes a cada tipo. De modo que o aprendizado desse assunto ainda está calcado na transmissão oral. Uma das consequências é encontrarmos muitas afinações com denominações diferentes, ou o inverso: uma mesma denominação para diferentes disposição dos pares de cordas. De nosso convívio com diversos violeiros o que pudemos apurar é a existência de algumas teorias sobre o tema. Uma delas é a formulação de Vilela (2008), para quem é possível estabelecer uma relação entre afinação e localidade: “no eixo da Paulistânia²¹ a afinação mais usual é a de nome Cebolão, (...). Encontramos o cebolão em diversas alturas. As mais usuais são cebolão em mi, cebolão em ré e cebolão em mi bemol”. (VILELA, 2008, p.12). Já no Norte de Minas Gerais e região de Belo Horizonte, para o autor, há o predomínio da afinação chamada Rio Abaixo. Esta última é uma afinação de origem portuguesa, presente na região de Amarante, da *viola amarantina* (VILELA, 2008, p.12) (grifos nossos).

De fato, a afinação Rio Abaixo, conforme vimos, também é bastante utilizada por Renato Andrade que viveu em Belo Horizonte. Entretanto, a incidência de outras afinações nas músicas de Renato parece não seguir uma lógica ligada apenas à localidade²². Talvez possa ser explicado na busca empreendida pelo próprio Renato por conhecer com profundidade o tema. Esse pensamento está impresso no encarte do Lp de 1979, no seguinte comentário:

“Durante anos, a viola foi executada valendo-se de uma afinação denominada guitarra que hoje, por motivos desconhecidos, acha-se em vias de extinção. Para deixar registrado o que é essa afinação, Renato Andrade resolveu inclui-la neste disco”²³ (grifos nossos)

²¹ O termo Paulistânia foi utilizado por Antônio Cândido em suas pesquisas sobre a cultura caipira, publicada na obra *Parceiros do Rio Bonito*. Segundo Cândido, entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região esta que coincide com as áreas de acomodação do que entendemos por cultura caipira. (CANDIDO, 2003, p.45)

²² O violeiro Paulo Freire, em entrevista, destaca o uso por Renato Andrade da afinação *meia guitarra*, também conhecida como *guitarra*. Para Freire, o fato de Renato Andrade utilizar essa afinação é um indício de sua proximidade com as “tradições musicais” da região norte e noroeste de Minas Gerais, pois segundo Freire, essa é uma das poucas regiões do Brasil na qual o violeiros utilizam essa afinação: “O Renato toca em *meia guitarra*. Quem daqui que toca em *meia guitarra*? Conheço só o Seo Manuel (...)”. Em entrevista concedida a nós em 28/01/2010.

²³ ANDRADE, R. In: *Viola de Queluz*. Chantecler, 1979. LP

A afinação *guitarra* aparece nas músicas, “Veredas Mortas” (1979) e “Senhores da Terra” (1979). Contudo, encontramos poucos registros de gravações de outros violeiros que utilizassem essa mesma afinação. Localizamos, apenas em algumas bibliografias mais recentes, alguns tocadores do interior do estado de Minas Gerais que também optassem por essa forma de dispor os sons no instrumento²⁴.

Essas constatações dão suporte à ideia de que o aprendizado de viola de Renato foi calcado também na pesquisa musical, na transmissão oral e no convívio com muitos violeiros de diversas localidades que o músico de Abaeté pode ter aprendido não apenas formas de afinar a viola, mas também maneiras de tocá-la.

1.5 Bailado Catrumano: as escalas duetadas

A comprovação da existência de vários tipos de afinação – e que Renato Andrade, já no início de seu percurso como violeiro, fez uso dessa diversidade – nos levou a questionar qual seria um possível processo de formação dessas afinações? Quais as particularidades são inerentes a cada tipo no âmbito da criação e da execução musical? E mais do que isto, quais destas características podemos identificar na música de Renato Andrade?

A análise de “Corpo Fechado” nos fornece um ponto de partida interessante: vimos que na afinação *cebolão*, a construção melódica adotada por Renato estava estruturada num desenho no qual o intervalo de sextas (e sua inversão, as terças) diatônicas eram predominantes. Naquela ocasião, chamamos esses desenhos de escalas duetadas:

“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). (grifos nossos)

A afirmação acima é do pesquisador Eric Aversari Martins (2008). Um complemento desta formulação está no comentário do violeiro João Paulo Amaral Pinto (2008):

“A utilização de terças e sextas paralelas na composição dos solos e ponteados dos violeiros envolve a utilização das chamadas escalas

²⁴Alguns desses músicos e suas violas estão registradas no livro *Tocadores* (CORRÊA; MARCHI & SAENGER, 2002), ou ainda em *Viola Instrumental Brasileira* (SOUZA, 2005).

duetadas, um dos recursos mais idiomáticos e tradicionais da viola caipira,(...). Elas consistem nas escalas diatônicas, normalmente do modo maior, executadas em duas vozes com intervalos de terças ou sextas paralelas, obtidos sempre com o uso de dois pares de cordas”. (PINTO, 2008, p. 137). (grifos nossos)

Tanto a afirmação de Aversari Martins (2004) como a de Pinto (2008) estão calcadas no levantamento de fontes relacionadas a história da viola caipira e sua dinâmica dentro das manifestações musicais pelo interiores do Brasil. Seguindo pelo caminho dos dois estudiosos e de muitos outros que já se enveredaram por essas trilhas, façamos aqui uma pequena digressão sobre o tema.

É seguro afirmar que a viola, a partir do século XVI, foi se tornando um instrumento importante na ainda incipiente cultura brasileira. Quando chega ao século XVIII e XIX, gradativamente, o instrumento transformou-se numa espécie de porta-voz das principais manifestações musicais do camponês brasileiro (descrito, em geral, como herdeiros da miscigenação entre o colono português e o índio) que fixou progressivamente no Centro-Sul e em parte do Nordeste brasileiro, 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 Antônio Candido em seu trabalho *Parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, 2003). Para Candido, essa estrutura da sociabilidade 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, 2003, p.81-94).

Essas atividades e práticas lúdico-religiosas a que se refere Candido são manifestações tais 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, entre muitas outras que são, atualmente, alvo de inúmeros estudos e pesquisas e nas quais a viola aparece como instrumento obrigatório. Já a dimensão musical representada pelos toques de viola, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de liturgia como de lazer. É esta dimensão musical das práticas que se denomina música caipira.

É sabido também que essa música caipira, criada principalmente a partir de canções, surgiu ao longo dos séculos com duplas de cantadores e tocadores que se reuniam em seu *habitat* rural, seja para celebrações religiosas (Folia de Reis, Folia do Divino, Dança de São Gonçalo e outras), cantos de trabalho coletivo²⁵ (mutirão), lazer (Cururu, Cateretê, Lundu, Quadrilha) ou ainda como forma de transmissão de valores, crenças e história – as conhecidas *modas-de-violão*.

O pesquisador Rossini Tavares de Lima (1954), em suas pesquisas folclóricas, especialmente pelo interior do estado de São Paulo em meados da década de 1950 registrou algumas dessas manifestações, inclusive em partituras. No livro *Melodia e ritmo no Folclore de São Paulo* podemos ter uma descrição aproximada dessas manifestações musicais. Abaixo segue algumas dessas transcrições²⁶.

TOADAS DE LICENÇA

♩ = 116

Cas-sa vio-la no meu pei-to bem jun-ti-nho do co-ra-
-ção Eu que-ru che-ga no ar-tá a---i---lá
Vô cun-vi-da di-vo-cê, ai, lái, ai!
Co essa viola no meu peitu
Bem juntinho ao coração,
Eu quero chegá no artá, ai, lai,
Vô cunvida de você, ai, lai.

Figure 34: Toadas de Licença

♩ = 100

Eu mes-mo fi-tu-na-lo-mo-ve Da mais te-ve que e-jis-te
quem com-prái, fi-cua-le-que quem não com-prái-ca tris-te
O po-vo se-gui-mi-rô quan-do-to-mo-ve pas-sou
Um cho-let-dá-se prá ô-tro foi um tô-co que fu-giu

Figure 25: Toadas de Cateretê

²⁵ Seo Badia Medeiros, violeiro do interior de Goiás, guia de Folia de Reis, de Curraleira e de Catira nos dá um pequeno exemplo sobre o uso da música (e da viola) durante o trabalho do homem do campo. O *Três Som*, (também conhecido como *traição*) por exemplo, segundo Seo Badia, “(...) *se falar hoje muita gente ignora, que é serviço de roça. Se eu tinha uma roça precisando capinar, o vizinho ali chamava os outros, ausente de mim, sem eu ficar sabendo, juntava a turma chegava numa madrugada na minha casa, com os violeiros e com as enxadas e cantava na porta... O Três Som como se diz, é os sons: da viola tocando na porta, os sons das enxadas trabalhando e o sons das pessoas conversando (...)*”. Disponível em <http://umbrasildeviola.blogspot.com/2010/04/fevereiro.html> acessado em 20/07/2011.

²⁶ Não podemos perder de vista que essas transcrições foram feitas num momento histórico específico. Serviam inclusive, a outros propósitos. As definições das alturas, nas métricas e das vozes não devem ser tomadas como precisas. É importante ressaltar que a música que, aparentemente, está sendo retratada nas partituras foi produzida por cantadores e tocadores sem formação musical formal. De modo que os documentos abaixo devem ser tratados como aproximações. Essas transcrições estão disponíveis em LIMA, R.T. *Melodia e Ritmo no folclore de São Paulo*. São Paulo. Ed. Ricordi. 1954.

MODINHAS DE BATUQUE

Si-nho-ra do-na Ja-mi(le)Ra-i-nha das ba-tu-que-ra
 Foi cum nós prá Ca-pi-va-ri Por-to Fi-liz e Pe-der-nera

Sinhora dona Jamile
 Rainha das batuqueira,
 Foi cum nós prá Capivari
 Porto Filiz e Pedernera.

Figure 26: Modinhas de Batuque

Comparando essa maneira de cantar, com as vozes paralelas, com as características dos toques de viola citados por Aversari Martins (2004) e Pinto (2008), *grosso modo*, é possível pensar que essa modelagem do canto em terças foi dimensionado também para a viola nas escalas duetadas. Esse conceito está contido na afirmação de Pinto: as escalas duetadas “(...) recebem a denominação “duetadas” pois se comportam como as vozes duetadas das duplas caipiras que cantam também nos mesmos intervalos”. (PINTO, 2008, p. 137).

Ao que tudo indica, a transposição dessa forma de cantar para a viola passou também pela a organização das alturas no instrumento e contribuiu para o surgimento da enormidade de afinações, pois é esse camponês que tendo “as mão duras com a lida da no campo, com instrumentos como a foice e a enxada, dispõe as cordas de uma maneira que com um ou dois dedos ele se acompanha na maioria das músicas que compõem o seu repertório”. (VILELA, 2004 p.180). Esses “dois dedos” citados por Vilela, com frequência, estão acomodados em estruturas como as escalas duetadas. O autor nos lembra ainda que as escalas duetadas são desmembramentos do campo harmônico: 1° e 3° graus (intervalo de 3ª), 3° e 8° graus (intervalo de 6ª), 3° e 5° graus (intervalo de 3ª), 5° e 12° graus (intervalo de 6ª).

Em termos de execução, as escalas duetadas configuram-se em diferentes digitações ao longo do braço do instrumento, de acordo com os pares em que são executadas (PINTO, 2008, p.137). As cinco digitações das escalas duetadas mais utilizadas por violeiros, inclusive Renato Andrade, considerando a afinação *cebolão* em mi são:

Escalas Duetadas

Afinação Cebolão Mi Maior

Estes padrões de escala são empregados como frequência em todo o repertório de viola caipira. Nas obras de Renato Andrade há também o uso dessas escalas seguindo as digitações propostas na tablatura.

Exemplo da escala em Mi maior

Viola Caipira

1° e 2° par

2° e 3° par - usados na composição da música "Corpo fechado"

2° e 3° par

3° e 4° par

3° e 5° par

4° e 5° par

2° e 4° par

Figura 27: modelos de escalas duetadas

O violeiro paranaense Rogério Gulin²⁷, em conversa informal, chamou nossa atenção para o fato de que as escalas duetada estão presentes em outras afinações, como na *rio abaixo* e *rio acima*. Segundo o violeiro, teremos nestas duas últimas os mesmos desenhos de escala duetadas da afinação cebolão, alterando-se apenas a tonalidade: na *rio abaixo* teremos escalas em sol maior e em *rio acima*, escalas em dó maior.

Não cabe aos limites deste trabalho definir a origem das escalas duetadas. Na realidade, o que nos interessa do panorama acima é compreender alguns traços da maneira como se constituiu algumas expressões musicais na viola caipira. O recurso das terças e sextas paralelas não é exclusivo da viola caipira. E ao mesmo tempo este instrumento é capaz de produzir outros tipos de combinação de intervalos. Dessa forma, a ênfase nesses intervalos e a construção de padrões de digitação são traços importantes da maneira encontrada pelos violeiros, ligados à música caipira, de produzir e executar suas músicas.

Quando observamos a música de Renato Andrade, especialmente no início de sua carreira, é esse mesmo artifício composicional que encontraremos: já na primeira composição “Corpo Fechado”, Renato Andrade distribuiu seu discurso musical, primordialmente, entre os 1º e 3º pares na seção **A** e entre os 4º e 3º pares na seção **B**, sempre combinando com o uso de cordas soltas – as *campanelas* mencionadas por Aversari Martins (2004):

Viola Caipira

Figura 28: três primeiros compassos de “Corpo Fechado”

Da mesma maneira, o violeiro utiliza o desenho no 2º e 3º pares da viola para criar a melodia de “Viola de Queluz”. Neste caso, o violeiro opta por tocar os pares simultaneamente. Destaque para a combinação com as notas pedais (*campanelas*) no 5º par:

²⁷ Em janeiro de 2006 durante a Oficina de Música de Curitiba

Moderate ♩ = 130

Viola Caipira

Figura 29: melodia de “Viola de Queluz”

Há no entanto, usos mais complexos: na música “Bailado Catrumano” do LP de 1977, Renato constrói sua melodia conectando fragmentos distribuídos em vários padrões de escalas duetadas. No desenho abaixo poderemos ver que o compositor articula, numa mesma melodia, momentos em que ataca os pares de cordas simultaneamente, em outros, opta por manter a melodia com apenas 1 voz, mas ainda assim seguindo o “esqueleto” de algum modelo de escala duetada. Por último, como recurso de movimentação melódica, o compositor ainda agrega à melodia apoios com notas pedais, ressaltando o caráter polifônico de sua música:

Viola Caipira

O violeiro parece ser muito consciente das possibilidades de articulação entre os diferentes modelos de escalas. Primeiramente, estrutura sua composição na mesma tonalidade da afinação: *cebolão* mi maior. Desse modo, abre a possibilidade de utilizar as cordas soltas do instrumento, que passam a funcionar como “elos” entre os fragmentos de melodia criados em regiões diferentes do braço da viola, como no exemplo assinalado no compasso 9.

No mesmo fragmento, podemos perceber que o compositor utiliza conexões entre os modelos de escalas. Por exemplo, no compasso 11 e 12, distribui a melodia de forma que o 3º par funciona como intersecção entre dois modelos de digitação (4º e 3º / 3º e 2º)

Figura 30: melodia de “Bailado Catrumano”

Ao longo de todos os seus primeiros LPs (e também nos discos de toda a sua carreira como violeiro e compositor) Renato Andrade faz largo uso desse recurso musical. Além dos exemplos acima, faixas como “Sagarana” (1977), “Sinhá e o Diabo” (1977), “Relógio da Fazenda” (1977), “Folia de Reis” (1977), “Mutirão” (1977), “Casamento na roça” (1977), “Amor “Caipira” (1977), “O Capangueiro” (1979), “Paineiras” (1979) e “Veredas Mortas” (1979) foram concebidas utilizando, primordialmente, esse recurso.

Em outros momentos o compositor utiliza as escalas duetadas, porém em tonalidade menor. Para isso, basta alterar algumas posições, mas ainda assim mantém-se o mesmo perfil melódico. Um exemplo interessante é a faixa “Paineiras” do LP de 1979. A melodia começa na tonalidade de mi menor e finaliza em mi maior:

The musical score for "Paineiras" is presented in three systems. Each system contains two staves: the top staff is for Viola Caipira and the bottom staff is for Violão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola Caipira part features a series of chords and melodic fragments, while the Violão part provides a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. Chords are indicated below the Violão staff: B, Em, C, Bm, Am, Em, B7, and E.

Figura 31: melodia de "Paineiras"

Diante dessas constatações, é importante frisar que, não só a escalas duetadas, mas consequentemente, todos os significados no seu entorno passam a ser constituintes da linguagem musical de Renato Andrade. E o violeiro se mostra muito consciente do predomínio dessa técnica melódica e o uso constante de intervalos de terças e sextas diatônicas. No texto presente no encarte do LP de 1979, o compositor faz o seguinte comentário:

“(...) nos meios rurais, o intervalo comum, em termos musicais, é o intervalo de terça, chamado por Guerra Peixe de terça caipira (mesma também usada pelas duplas caipiras). Já no “asfalto”, os violeiros costumam incluir outros intervalos, a sexta, além da terça normal. RENATO ANDRADE, foi mais além. Fugindo dos intervalos normais ele se valeu do intervalo de segunda (dissonante portanto) e também de outros acordes que podemos considerar estranhos em viola caipira” (ANDRADE, 1979).

Na citação acima, ao nosso entender, há duas implicações fundamentais: a primeira refere-se aos “intervalos normais”. A viola caipira, como qualquer cordofone, não possui uma única forma de organização das alturas. Evidentemente, é possível construir outros tipos de combinação melódica que não apenas em terças e sextas e, por conseguinte, a opção pela ênfase nesses intervalos (por essas escalas) se dá como estratégia estética para se relacionar com uma concepção musical construída ao longo do tempo e num contexto social específico que relatamos antes. Em outras palavras, Renato quer relacionar-se, diretamente, com a música caipira e com as manifestações musicais mais “tradicionais” recorrentes nas regiões interioranas do Centro-sul do país.

A segunda implicação está na expressão “estranhar”, e pode ser compreendida no fato de que a combinação do uso das escalas duetadas diatônicas com as *campanelas*, (advindas da próprio tipo de afinação empregado), recorrente na música caipira, quase sempre evidenciam também o plano harmônico da música. Ou seja, Renato assume para si, de certo modo, outra característica da música caipira e sertaneja:

(...) os gêneros caipiras e sertanejos de maneira geral, costumam ser relativamente simples em suas progressões de acordes, bem como em sua forma (...) 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 (...).” (PINTO, 2008, p.137)

Indo nessa direção, Lima (1954) reforça ainda que a pesquisa e o estudo das harmonias da viola, em função das afinações, nos parecem, portanto, muito mais importantes do que o da simples verificação do nome das cordas, nesta ou naquela afinação. O pesquisador descreve as harmonias de cada afinação mostradas a ele por violeiros da região de Piracicaba/SP²⁸ (LIMA, 1954, p. 116-117):

²⁸ O importante pesquisador Alceu Maynard de Araújo, em suas publicações entre os anos 1958 e 1959 faz um relato que corrobora com as afirmações de Lima. Araújo traz um rico detalhamento sobre as harmonias utilizadas pelos violeiros. Para isso, ilustra inclusive a digitação de cada “posição” da mão que aperta as cordas da viola:



Figura 32: Harmonias da viola

Essa simplicidade, presente na harmonia e na estrutura da música caipira e sertaneja, também ocorre na maioria das gravações dos dois primeiros LPs do violeiro. Desta forma, podemos afirmar que grande parte das harmonias de suas músicas são tonais em que predominam as tríades e os seguintes graus do campo harmônico maior: I (tônica), IV(subdominante) e V, V7 (dominante) com algumas ocorrência das dominantes secundárias V7/V7 e V7/II.

Um recurso muito utilizado pelo violeiro para conferir ao seu discurso musical um pouco mais de colorido harmônico é o desenvolvimento de parte da melodia, em determinado trecho durante a música, no V grau da tonalidade, geralmente, passando antes pelo V/V.



Esses são apenas alguns dos exemplos que foram publicados em artigos, na Revista Sertaneja de números 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13 e 14, de julho de 1958 a maio de 1959. E que encontram-se, na íntegra, disponíveis em: <http://www.widesoft.com.br/users/pcastro4/viola.htm>. Acessado em 29 de julho de 2011.

Todavia essa modulação normalmente ocorre sem uma transição. Ao mesmo tempo, o trecho explorado na nova tonalidade é quase sempre restrito a poucos compassos, para em seguida retornar para a tonalidade original. Por exemplo, no caso da faixa "Bailado Catrumano" em que o compositor resolve a frase anterior na mi maior (tom original), em seguida já para a executar o arpejo de fá sustenido (V/V) para finalizar em si maior (V=I). Essa modulação dura poucos compassos e em seguida, o compositor retorna para mi maior (partitura completa da música anexa ao fim deste trabalho):

F# (V/V)

B (V= I)

Beliscado com a mao esquerda

Figura 33: modulação em "Bailado Catrumano"

Porém, conforme o trecho citado do encarte do LP de 1979, há momentos em que compositor de Abaeté também procura outras possibilidades harmônicas e melódicas na viola caipira, estabelecendo diálogos com outros gêneros musicais:

“Dentro da intenção de continuar apresentando a viola e suas possibilidades, é mostrado nessa faixa vários acordes e intervalos, como a segunda composta, oitavas, modo menor, harmônicos

artificiais, etc; sons estes que guardam semelhança com músicas de origens ibéricas.”(ANDRADE, 1979).

Interessante notarmos que Renato Andrade revela conhecer o material musical com o qual está lidando e mais do que isto, quando opta por utilizar estruturas musicais que ele mesmo considera como sendo representantes da sonoridade da música de viola caipira, reafirma ser essa uma escolha parte de seu planejamento artístico.

Ao mesmo tempo, composições como “Raízes Ibéricas” apontam para a preocupação do compositor em enfatizar seu domínio sobre a música erudita. Ao longo de toda a sua discografia Renato Andrade reserva momentos aos quais deixa de lado uma sonoridade mais ligada à música caipira e toma de empréstimo elementos da música de concerto ou da música popular brasileira para criar sonoridades bastante singulares na viola. No caso da faixa “Raízes Ibéricas”, Renato Andrade faz referência à música *flamenca*, mas sem necessariamente recriá-la em todos os seus procedimentos principais. Na realidade, podemos afirmar que trata-se de uma espécie de *caricatura* do gênero *flamenco*. Por outro lado, nessa faixa, Renato expressa bastante elementos do seu procedimento composicional, muito semelhante ao que vimos em “Corpo Fechado”, ou seja, utilizar a variação motívica combinado com a palheta de timbres da viola como principal recurso para a criação dos componentes do discurso musical.

Frase que utiliza a escala de mi frígio finalizando com mi jônio, característico da música flamenca: (MOLINA Y MAIRENA. Mundo y formas del cante flamenco. Granada-Sevilla: Librería Al-Andaluz, 1979. p.80.

Viola Caipira

sequência tremolo: p - i - a

Combinação de dois pares de cordas em intervalos de 9ª

Figura 34: material inicial de “Raízes Ibéricas” (1979)

Para compor a música “Raízes Ibéricas”, além da sonoridade que remete à música *flamenca*, Renato Andrade estabelece três materiais melódicos principais que serão variados e permutados, ou seja, são os mesmos elementos e suas variações rerepresentados alternadamente:

Material principal da composição I

Viola Caipira

sequência tremolo:
p - i - a

Exemplo de Variação do material I

Material principal da composição II

Exemplo de Variação do material I

$\text{♩} = 50$

Material principal da composição III

Candência Andaluza: iv III II I
característico da música *flamenca*.

Essa sequência de acordes funciona como elemento de ligação entre as diversas variações.

Figura 35: materiais principais da composição e exemplos de variação

Com esses três materiais e suas respectivas variações, Renato constrói seu discurso musical. Esse é um procedimento composicional bastante comum em toda a discografia de Renato Andrade, ou seja, a partir de poucos elementos diferentes construir uma peça com auxílio das variações motivicas e intercalando as reexposições de cada material.

1.6 Sagarana: as batidas de viola

Sobre essa música caipira, alguns pesquisadores²⁹ nos alertaram sobre a enormidade de gêneros concebidos a partir das práticas lúdico-religiosas, inerente ao convívio do *habitat* rural, e a íntima relação desses gêneros com a viola caipira. Cada uma dessas manifestações guarda características melódicas, harmônicas e formais próprias, além de expressões diferenciadas na própria viola. No aspecto rítmico, naturalmente, essas apresentam desenho, células, ou matrizes diferenciadas. Com o passar do tempo, o que se pode afirmar é um processo de condensação e transposição desses gêneros para a viola. É nessa conversão que surgem as “batidas de viola” também conhecidas como “levadas” ou “toques de viola”. A esse respeito, o pesquisador Pinto (2008) tece a seguinte definição: “*Batida, levada ou toque normalmente equivalem à maneira específica e à técnica mecânica, rítmica e em alguns casos, melódica, como se tange as cordas*” (PINTO, 2008, p.65). O autor completa ainda:

“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 pesquisa. 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.” (PINTO, 2008, p.68).

Foi no contato com muitos violeiros que pudemos entender melhor as explicações de Pinto. E o que podemos sinalizar é que, de fato cada violeiro imprime sua marca pessoal para cada batida de viola e diante desse panorama, reconhecemos que as definições de gêneros e de *batidas de viola* que adotaremos aqui são provisórias e como não poderiam deixar ser, são passíveis de alteração. Ao mesmo tempo, com intuito de também contribuir com esse vasto assunto, combinaremos o uso de algumas das poucas fontes bibliográficas existentes sobre o

²⁹Candido (2003), Lima (1954), Araújo (1958-1959), Corrêa (2000), Vilela (1999), Deghi (2001), Brás da Viola (1999) e Pinto (2008).

tema e na medida do necessário, utilizaremos nomenclaturas e terminologias recolhidas durante a pesquisa de campo, sempre com as devidas menções aos seus autores.

No plano rítmico, a proximidade de Renato Andrade com a música caipira e com expressões musicais dos interiores do Centro-sul do Brasil mostra-se ainda mais evidente. A audição dos primeiros LPs revela que essa multiplicidade de gêneros foi uma fonte constante para processos composicionais do músico abaetense.

Nos LPs as matrizes rítmicas que identificamos foram³⁰:

Batuque	Valseado
Lundu	Polca
Cururu	Recortado
Folia de Reis	Terno de Congada
Arrasta-pé	Quatragem
Moda de viola	Quadrilha
Pagode Caipira	Toada

Uma das maneiras encontradas pelo compositor para utilizar essa grande variedade rítmica foi organizar o discurso musical de maneira que o violão, no acompanhamento rítmico harmônico, enfatizasse, constantemente, o gênero selecionado para cada música. Dessa forma, a arquitetura da melodia da viola ganha mais mobilidade, mas sem se desligar completamente da base do violão. Foi analisando esse sutil equilíbrio entre os dois instrumentos que atribuímos os adjetivos “protagonista” e “coadjuvante” mencionados no início deste trabalho. Segue abaixo alguns exemplos:

Arrasta-pé

A faixa “Bailado Catrumano”, ao que nos parece foi construída a partir da rítmica do *arrasta-pé*³¹, segundo a comparação que pudemos estabelecer com a descrição dessa batida feita por Pinto (2008):

³⁰ Chegamos a essas denominações combinando os dados obtidos em conversas com vários violeiros e confrontando com o trabalho de alguns estudiosos do assunto, a saber: Pinto (2008), Corrêa (2000), Lima (1954), Ikeda (2004). Na medida em que exemplificarmos o uso dessas batidas por Renato Andrade, detalharemos as nomenclaturas empregadas neste trabalho.

³¹ Segundo o pesquisador, o *arrasta-pé* “é um gênero que se assemelha a outros gêneros e danças caipiras como a *quadrilha*, a *cana-verde* e a *polca*. (PINTO, 2008, p.107). De acordo com o pesquisador Alberto Ikeda, o *arrasta-pé*:

The image shows a musical score for two instruments: Viola Caipira and Violão. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Viola Caipira part starts with a melody in the treble clef, marked with a piano (p) dynamic. Two phrases of the melody are circled in blue. The Violão part is shown in the bass clef, featuring a rhythmic accompaniment with accents (>) on the notes. Chords B7 and E are indicated below the staff. A guitar tablature (TAB) is provided between the two staves, showing fingerings for the strings.

Figura 36: arrasta-pé em “Bailado Catrumano”

Podemos perceber que a melodia e a base rítmico harmônica do violão utilizam a mesma figura. Segundo Pinto, no *arrasta-pé*, a principal característica “*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*” (PINTO, 2008, p. 107).

Os acentos rítmicos aos quais se refere Pinto, além de figurarem na batida do violão, são reforçados pela nota pedal (*si*) da viola, destacada no fragmento acima. O violão mantém-se discreto, permitindo ao solista conduzir a melodia em todos os seus detalhes. Estrutura bastante semelhante encontramos na faixa “Viola de Queluz”, do LP de 1979.

Cururu

Na faixa “Mutirão” podemos ter um outro exemplo do uso dessas batidas, agora com o ritmo denominado *cururu*³².

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

³² Segundo a maior parte dos pesquisadores, tais como Andrade (1998), Araújo (1952), Cascudo (1999), 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 profano. 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 (1959, p. 23,24). 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 vezes, acompanhada de viola e eventualmente reco-reco, pandeiro ou tambu (espécie de tambor). Segundo Lima

Figura 37: *cururu* em “Mutirão”

No exemplo acima, o violão executa uma base muito semelhante ao que os pesquisadores Lima (1954) e Corrêa (2000) definiram como *cururu*:

Cururu

CORRÊA, Roberto N. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba, 2000, edição do autor, p.174

Viola

LIMA. R.T. *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*. São Paulo. Ed. Ricordi. 1954. p.32

Figura 38: Exemplos de *cururu*

Assim como em “Bailado Catrumano”, o compositor constrói a melodia de “Mutirão” de maneira que em algum momento possa realçar a célula rítmica característica do gênero explorado.

(1954), no Vale do Médio 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.

Valseado

Nas faixas “Amor Caipira” e “Senhores da Terra”, dos LPs de 1977 e 1979, respectivamente, Renato utiliza como base o *valseado*³³:

The image shows a musical score for two instruments: Viola Caipira and Violão. Both are in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The Viola Caipira part starts with a quarter rest, followed by two chords (D major and G major), then a melodic line with a B7 chord indicated. The Violão part has a quarter rest, followed by a B7 chord indicated, and then a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Figura 39: *valseado* em “Amor Caipira”

Lundu

Um dos gêneros mais interessantes é o *lundu*³⁴ presente na faixa “Sinhá e o Diabo”, do LP de 1977.

Seo Badia Medeiros, violeiro e guia de Folia de Reis em Formosa/GO, conta-nos que:

“O lundu é uma origem africana. Africana porque na época da escravidão, quando surgiu a liberdade, os escravos saíram pelas estradas, tocando seus instrumentozinho de artesanato e dançando. E dançava o lundu. E isso ficou sendo tradicional para as Folias, porque a Folia tem a parte de devoção e de diversão. Então a diversão era catira, o lundu (...) Você canta e o cara dança igual a uma roda (...)”

Ao que parece, tanto Renato Andrade como Badia Medeiros, caracterizam a batida do *lundu*³⁵ da seguinte forma³⁶:

³³A nomenclatura *valseado* foi sugerida por alguns violeiros com quem conversamos durante a pesquisa. Além de *valseado* encontramos alguns sinônimos como: *valsa*, *valsa de roda*, *valsinha*. Renato Andrade, no encarte do LP de 1979 refere-se a esse ritmo como “*valsinha genuinamente caipira*” (ANDRADE, 1979).

³⁴“O Lundu é dança improvisada, que pode ser acompanhada por viola, pandeiros e caixas. O dançador entra no meio da roda, ou se destaca do grupo, e exhibe suas habilidades no sapateado. Finaliza sua dança provocando um dos companheiros a entrar na roda. Na cantoria há também improviso e disputa de versos, que eles chamam ‘trovar versos’”(CORRÊA; MARCHI & SAENGER, 2002, p. 109).

³⁵Evidentemente, há outras referências que também definem essa batida do *lundu*. Mais adiante, exploraremos o tema quando tratarmos dos *toques de viola*, no próximo item deste capítulo.

Viola Caipira

T	0	0	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2	0	0	0	0	0	0	2
A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
B	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1
	0	0	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2	0	0	0	0	0	0	2
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Figura 40: *Lundu* encontrado na introdução de “Sinhá e o Diabo” de Renato Andrade. Mesma batida definida por Seo Badia Medeiros como *lundu*

Porém, é nos comentários de Seo Badia Medeiros que descobrimos alguns desdobramentos importantes. Primeiramente, sobre as semelhanças do *lundu* com o *pagode de viola*.

“Lundu é sapateado, tocado. O Lundu é o mesmo toque pagode [pagode de viola]. Que hoje fala pagode, que de primeiro não falava pagode. Pagode foi de uns ano pra cá, depois que as instruções dos instrumentos veio, antes era o lundu, o toque. Pra pessoa sapatear, e ali pode improvisar o que ele quiser, no lundu. Dá pra fazer muitas partes, muitas coisas, que aquele que dá conta pode improvisar e fazer, mas ele é sapateio também, é sapateado. Mas só sapateado, já não tem palma, é só sapateado.” (CORRÊA; MARCHI; SAENGER, 2002, p.179).

De acordo com Pinto (2008): “*Pagode, pagode de viola ou pagode caipira, são denominações de um gênero (...) que (...) caracteriza-se principalmente pela combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola com outra no violão (...)*” (PINTO, 2008, p.80):

³⁶Seo Badia Medeiros dá essa demonstração sobre o *lundu* no documentário *Um Brasil de Viola*, dirigido por Cacaí Nunes, 2010. Disponível em: <http://umbrasildeviola.blogspot.com/2010/04/fevereiro.html>. Acessado em 20 de julho de 2011.

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 (indicated by upward arrows) and an 'ami' pattern (indicated by downward arrows). The bottom staff is for Violão, showing chords A7 and D. A guitar tablature is provided below the Violão staff, with strings labeled T (top), A, B, and A (bottom). The tablature uses numbers 0-4 and 'x' to indicate fretting and muting.

Figura 41: estrutura do *pagode caipira* segundo Pinto (2008)

Interessante notarmos que no *pagode caipira* a harmônica utilizada é a mesma do *lundu* vista antes. Ao mencionar os tipos de variações das batidas do acompanhamento do violão, Pinto descreve:

The image shows a musical score for four variations of the 'cipó preto' rhythm. The score is in 2/4 time and features a D chord. Each variation is labeled 'variação 1' through 'variação 4' and includes rhythmic markings (upward and downward arrows) indicating the specific patterns of the accompaniment.

Figura 42: variações do *cipó preto*

É seguro afirmar que as duas primeiras variações guardam grandes semelhanças com o *lundu* de Seo Badia Medeiros e, conseqüentemente, com o de Renato Andrade. Mas para Pinto (2008), esses acompanhamentos do violão recebem o nome de *cipó preto*³⁷.

Indo mais a fundo, podemos observar que os acentos rítmicos da viola (*lundu*) e do violão (*pagode caipira*) mostrados nas figuras acima correspondem às batidas no sentido

³⁷ Segundo Pinto: “(...) 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 (...)” (PINTO, 2008, p.87).

descendente da mão direita, movimento que em comparação ao ascendente, naturalmente, confere mais força e destaque à batida. Além disso, o arremate que ocorre na primeira semicolcheia de cada tempo, por utilizar um timbre diferente, acaba também acentuando a “cabeça” de cada tempo.

Assim, podemos afirmar que o *lundu* presente na música de Renato Andrade e Badia Medeiros guarda bastante semelhança com o *pagode caipira*, porém apenas em uma parte – o acompanhamento do violão (conhecido como *cipó preto*). Essa semelhanças entre as batidas foi afirmada também por 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)

Folia de Reis

A *Folia de Reis* é um exemplo clássico sobre a enormidade de variantes que cada gênero carrega. Vilela comenta: “(...) a *Folia de Reis*, por exemplo, foi sucessivamente uma dança popular profana, uma dança tornada erudita, possivelmente um ritmo incorporada à rituais dramáticos para-litúrgicos, um ritual devoto de camponeses brasileiros. Hoje existe em inúmeras situações diferentes (...)” (VILELA, 1999, p.30).

O autor citado, em seu trabalho de composição da ópera caipira “Cheiro de Mato e de Chão”, constituída a partir de elementos da música caipira, ao reportar-se às manifestações musicais das Folias de Reis que encontrou ao longo de suas pesquisas de campo, contribui com definições compatíveis com os traços musicais que identificamos na composição de Renato Andrade.

Para Vilela:

“(...) a folia segue uma estrutura harmônica básica. Tem, normalmente, uma introdução mais melodiosa do que o canto, que é quase sempre precedido pelo bordão: sol lá si dó – em dó maior. Sempre, ou quase sempre começa com uma voz e aos poucos vão acrescentando outras vozes até a finalização com todas as vozes.” (VILELA, 1999, p.47).

Esse bordão a que se refere Vilela é, praticamente, o mesmo com o qual Renato Andrade inicia sua música “Folia de Reis” presente no LP de 1977, porém transposto para a tonalidade da afinação de sua viola – *cebolão* em mi.

podemos notar, um pouco mais detalhadamente, alguns tipos de procedimentos composicionais do violeiro, a partir de um dos ícones da música caipira: as modas de viola.

Mencionamos, ainda pouco, a importância das modas de viola no contexto social da música caipira. Funcionando como uma ferramenta direta de comunicação, transmissão de valores e saberes através da música, as modas de viola, ao mesmo tempo, com sua construção musical singular, também podem estar relacionadas com a maneira com que o violeiro dessas localidades desenvolveu sua forma de tocar viola caipira. Ou seja, tal músico dispôs as cordas de tal modo que lhe fosse mais acessível acompanhar ou imitar seu cantar no instrumento.

As modas de viola se caracterizam como sendo: poesia cantada, de longa duração, com conteúdo que, normalmente, narra uma saga e com personagens quase sempre inspirados no cotidiano das comunidades rurais. Musicalmente, esses poemas são executados, em geral, por duplas de cantores *à capela* separados pelo intervalo musical de terça, ou sexta, entrecortados por pequenos solos de violas e violão.

Renato Andrade, ao compor a música “Sagarana”, parece querer captar a totalidade desse contexto e convertê-lo numa obra instrumental para viola caipira solo. Primeiramente, o título *Sagarana* mostra-se imensamente significativo. Inegável menção à obra do escritor Guimarães Rosa, o verbete Sagarana é formado por um hibridismo: *saga*, radical de origem germânica que significa “canto heroico”, “lenda”; e *rana*, palavra de origem tupi que significa: “que exprime semelhança”. Assim, Sagarana significa algo: “próximo a uma saga”³⁸. Essa definição, por sua vez, entra em consonância com o conteúdo das poesias da moda de viola, que quase sempre também narra uma saga, ou algo próximo de uma saga, um canto heroico ou mesmo lendas, com personagens emergidos do cotidiano do *habitat* rural.

A dimensão das modas de viola não está restrita ao título da música. De modo geral, podemos descrever a composição de Renato da mesma forma que detalhamos as modas: duas linhas melódicas paralelas e diatonicamente separadas pelo intervalo de terças. Para executá-las o violeiro utiliza um dos modelos já descritos de escalas duetadas, conforme figura abaixo:

³⁸ Informação obtida no site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sagarana> (consultado em 11 de junho de 2011).



Figura 45: Início da melodia de “Sagarana” (1977)

Já neste primeiro trecho podemos destacar alguns pontos. O primeiro refere-se à subdivisão adotada na transcrição. Conforme comentamos na introdução deste trabalho, as transcrições das músicas de Renato Andrade foram um desafio constante ao longo da pesquisa. A música “Sagarana” ilustra com precisão essa dificuldade: o uso da fórmula de compasso 2/4 é apenas uma adequação à notação musical tradicional. Na realidade, a audição desse fonograma nos mostra que a intenção do intérprete não respeita muito a métrica imposta por uma fórmula de compasso, mas está muito direcionada a transpor para a viola a fluidez e a inflexões de tempo que a grande maioria da duplas caipiras utiliza quando executam uma moda de viola *à capela*. Em determinados momentos, há pequenos *rubatos* ou *acelerandos* como estratégia de destacar mais ou menos um trecho. Dessa forma, as colcheias indicadas na partitura não tem todas a mesma duração o que dificulta muito a transcrição – o pulso também não é constante. Os momentos em que se pode sentir a pulsação mais clara estão nos *recortados* que interrompem as frases musicais em pontos exatos.

Por outro lado, tais práticas aproximam, em muito, a composição instrumental de Renato Andrade, das tradicionais modas de viola. E o compositor vai mais além. Observando os materiais melódicos é fácil perceber que todas as frases iniciam com uma mesma sequência diatônica ascendente, alterando-se apenas a ornamentação que precede ou sucede essa sequência. Fazendo analogia com as modas, seria o equivalente à criar estrofes poéticas diferentes para um mesmo conteúdo musical:

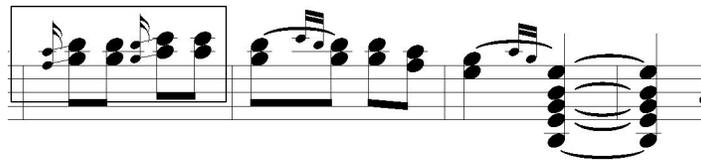


Figura 46: Melodia que se inicia sempre de forma muito parecida

Esta descrição aponta também para o uso de simetrias melódicas que comentamos em outras músicas de Renato Andrade. Além disso, assim como em “Corpo Fechado” a

construção melódica é toda permeada de pequenos ornamentos, variações e sutis modificações que visam manter o interesse no discurso musical:

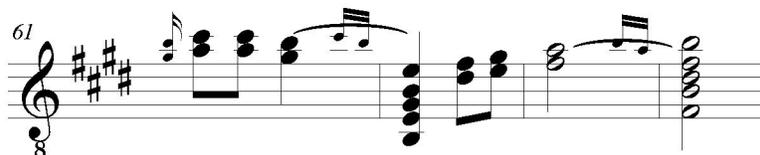


Figura 47: ornamentos da melodia

A esse modelo de escala duetada empregado por Renato para o discorrer melódico, há ainda um detalhe interessante relacionado à execução: o violeiro opta por tocar os pares de corda, na mão direita, apenas com os dedos indicador (*i*) e médio (*m*), com isso ouve-se, com certa clareza, a sonoridade das terças paralelas. Porém, nota-se que uma das vozes (1^o par) sobressai, recriando-se assim a dinâmica de 1^a e 2^a voz das duplas caipiras, nas quais a 1^a aparece quase sempre num plano mais a frente que a 2^a voz. Renato obtém esse efeito direcionando “pesos” diferentes a cada dedo da mão que ataca os pares da viola.

Fonogramas como estes aqui citados nos dão dimensão mais clara de como Renato Andrade, ao iniciar sua carreira como violeiro olhou para os elementos da música caipira, para a sonoridade de viola caipira vigente naquele momento histórico. O procedimento técnico sobre a forma de execução de uma escala duetada descrito a pouco nos levou a esmiuçar ainda mais a construção da técnica de viola caipira empregada por Renato Andrade que abordaremos no item 1.9.

1.7 Intersecção

Vimos até aqui descobrindo a linguagem musical de Renato Andrade e as relações desta com a música caipira e com o universo da viola. Nos itens anteriores pudemos entender como aspectos como a história da viola caipira, a multiplicidade de afinações, características melódicas e rítmicas são assimiladas e tratadas pelo violeiro abaetense no ato da criação musical. Pudemos também perceber que o uso de todos esses componentes refletem parte importante das estratégias artísticas de Renato.

Até o momento, nosso foco de análise esteve voltado para o entendimento de cada um desses fatores (instrumentação, melodia, harmonia e ritmo) isolando-os dos demais (na

medida do possível), visando apenas facilitar a compreensão do leitor de todos esses muitos fatores.

Neste presente item, (de título muito sugestivo) nos concentraremos num tipo de manifestação da música caipira que, ao nosso entender, só pode ser captado, justamente na intersecção entre os fatores musicais citados acima. Tratam-se dos *toques de viola*³⁹.

O violeiro Paulo Freire, em depoimento comenta:

“(...) o que eu aprendi com o Seo Manoel, lá no Urucuia/MG é observar a natureza e trazer ela pra dentro da viola. Todos os *toque de viola que ele mostrou pra mim* lá, que eu fiquei muito impressionado que era *tudo instrumental*. Além de acompanhar as músicas todas, era tudo instrumental. Então *a inhuma, o Rio Abaixo, o Sapo e o Veado, a Lagartixa*, que ele ia tocando e eu perguntava:

- Mas Seo Manoel, como que é isso aqui?

E ele falava: “- Não, Paulo, repara o canto da inhuma, ela tem essa coisa que ela bate, fazendo tipo um soluço com o gogó...então você tem que bater na viola...”

Então tinha essa coisa da observação. E cada música dessas é uma forma musical. Por exemplo, a inhuma ela tem uma forma musical, o Rio Abaixo... Então ele ouve você tocar uma coisa e sabia dizer: isso é uma inhuma, isso é um Rio Abaixo. Não é que tem um Rio Abaixo certo, uma inhuma certa. (...) E o Renato, ele fazia essas coisas. Ele tocava tanto aquela coisa do “Volta ao Mundo” como também essa música mais do sertão (...)”⁴⁰ (grifos nossos).

As afirmações de Freire descrevem um tipo de manifestação musical com a viola caipira muito específica, denominada: *toques de viola*, que ao longo desta pesquisa, localizamos, principalmente, em algumas regiões interioranas de Minas Gerais, se concentrando mais no norte e noroeste do estado. Trata-se de um pequeno fragmento musical com características melódicas, harmônicas, rítmicas próprias, tocado normalmente, repetidas muitas vezes pelo violeiro. O tipo de afinação altera a maneira de se tocar cada um desses *toques de viola*. Diferentemente dos outros gêneros caipiras, nos quais os principais elementos definidores são as figurações rítmicas (por exemplo, a batida do *cururu* tem uma variedade de células rítmicas que a caracteriza, mas não há implícito, à batida, uma desenho melódico ou harmônico)⁴¹, os

³⁹ A denominação “toques de viola” é um pouco vaga, mas é usualmente empregada pelos violeiros

⁴⁰ Em entrevista concedida a nós no dia 28/01/2010.

⁴¹ Dentre os gêneros caipiras mencionados e suas respectivas batidas na viola, talvez uma exceção à regra seja o *pagode caipira*

A denominação desses toques variam bastante, normalmente estão relacionados a cenas da natureza. Além do *toque da inhuma* identificamos muitos outros, tais como, *toque do Pica Pau*, *toque da onça*, *toque da lagartixa*, *toque do sapo e do veado*, *toque do lundu*, *toque de Jaca* e muitos outros. Porém, como nos adiantou Freire, “ (...) Não é que tem um *Rio Abaixo* certo, uma *inhuma* certa (...)” cada violeiro desenvolveu sua maneira de executá-lo e até mesmo de criar seus próprios *toques*, principalmente aqueles ligados a histórias e lendas populares. Por exemplo, o *toque do Rio abaixo*⁴³, o *toque da Liduvina*⁴⁴, o *toque do Conselheiro*⁴⁵ entre outros. Diz-se, por exemplo, entre os violeiros que a *Inhuma*⁴⁶ é um pássaro que quando abandona uma região e muda-se para outra, entoia um canto de despedida e saudade. Seria, portanto, esse canto que o violeiro após ouvir busca reconstruí-lo ao som da viola. Diz-se também que cada violeiro ouve esse cantar do pássaro de um jeito próprio, por isso é comum denominações como: “essa é a *inhuma* de fulano de tal”. Seguindo esse preceito, a transcrição acima é o *toque da inhuma* de Seo Manelim – Urucuia/MG.

Em termos musicais, nota-se o uso da afinação *cebolão*. O trecho principal deste *toque* está destacado. Não há o uso de escalas duetadas, mas o recurso das *campanelas* é constante, acompanhando a melodia que se desenrola no 1º e 2º pares da viola. Não há acompanhamento harmônico de outro instrumento, o plano harmônico está, de certo modo, implícito na própria melodia. Ainda no plano da harmonia, destaca-se a antecipação do I

⁴³ Executado, normalmente na afinação de mesmo nome – faz referência à lenda que se conta entre os violeiros das regiões rurais do Centro Sul do Brasil, na qual diz-se, *grosso modo*, que o “Diabo” inventou um tipo de afinação de viola. Entrou numa canoa (ou num “caco de cuia”, como normalmente se conta essa história) e, descendo o rio abaixo ia tocando viola e “enfeitiçando” as mulheres dos povoados ribeirinhos.

⁴⁴ Entre os violeiros, conta-se que esse toque é uma homenagem à uma grande violeira que viveu no norte de Minas Gerais.

⁴⁵ Faz menção à passagem história do Brasil: Antônio Conselheiro e a guerra de Canudos.

Todavia, o violeiro Paulo Freire faz um comentário interessante que nos dá dimensão de como as histórias vão sendo transmitidas ao longo do tempo, inclusive com auxílio da música. Freire diz: “(...) aquela coisa da tradição oral. Por exemplo, Seo Manoel tocava o *toque do Conselheiro*. Mas como é que eles ficaram sabendo do Conselheiro, lá no sertão do Urucuia? Se você for perguntar quem foi Antônio Conselheiro eles nem sabem direito, mas tocam a música (...)” Em entrevista concedida em 28/01/2010.

⁴⁶ A anhuma é uma ave anseriforme da família Anhimidae. É a ave símbolo do Estado de Goiás. Conhecida também como inhuma, inhaúma, unicorne, licorne, anhima, alicorne, cuintáu, ema-preta, cametau, guandu (Mato Grosso), caiuí, itaú. Inhuma deriva da palavra tupi “nhãum”, que significa “ave preta”. É conhecido na Amazônia como alincorne, nicorne ou Alencor na Amazonia Central. Tipicamente amazônica, presente em quase toda a região, chegando também até o interior do Ceará, Bahia, Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso (Pantanal), São Paulo e Paraná. Encontrada ainda na Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. FONTE: <http://www.wikiaves.com.br/anhuma>. Acessado em 29/07/2011.

(tônica) na última colcheia do compasso 2. Dessa maneira, o primeiro tempo do compasso seguinte fica reservado para a batida percussiva no tampo da viola – outra característica do *toque na inhuma* de Seo Manelim. Durante esse *toque* o violeiro vai executar mais dois fragmentos melódicos que sempre finalizam com o trecho destacado. A música se constitui, basicamente, a partir de um grande número de repetições dos mesmos trechos, sem alterá-los, conforme vemos nos trechos destacados na partitura.

Esse breve panorama nos serve, pois Renato Andrade, revela ter conhecimento dessas manifestações musicais. Já no seu primeiro LP, grava a composição intitulada “Prelúdio da Inhuma”. O mais interessante dessa composição são os diálogos que ela estabelece com o *toque da inhuma*, em especial com o aquele criado por Seo Manelim.

A primeira característica a se destacar na composição de Renato é a combinação do *toque da inhuma* com uma marcação rítmica no violão (algo que não acontece no exemplo dado acima). A batida executada por este último, lembra em muito a batida do *cururu* exemplificado anteriormente.

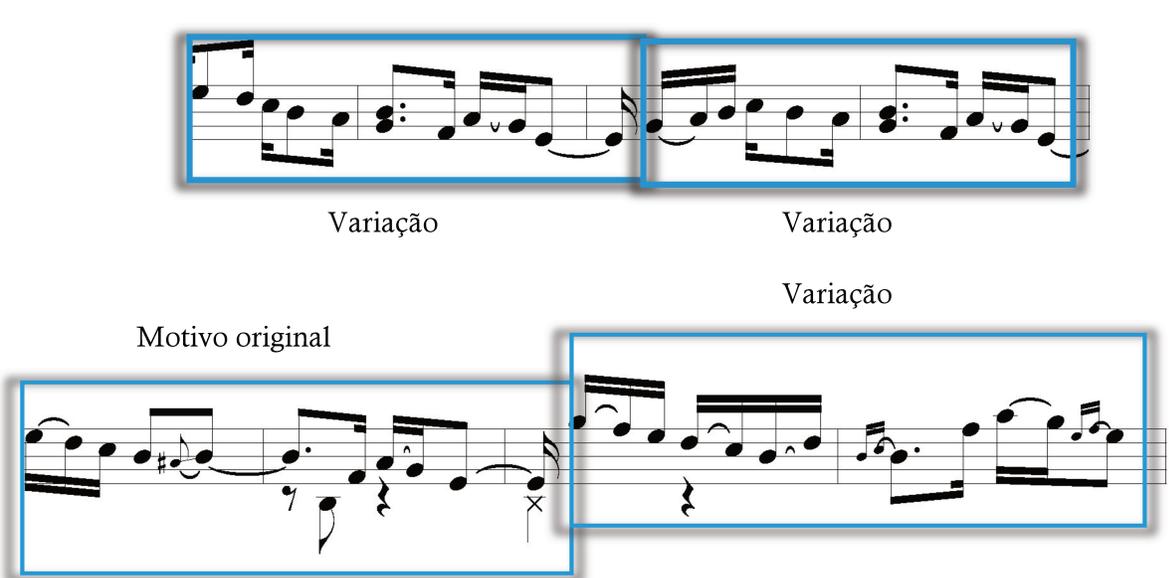
Já a melodia principal composta por Renato, guarda grandes semelhanças com a linha melódica composta por Seo Manelim: melodia simples, sem escalas duetadas; movimentação por graus conjuntos; a antecipação da resolução V – I (compasso 3); a batida percussiva no tampo da viola no primeiro tempo do compasso:

Figura 49: Trecho inicial de “Prelúdio da Inhuma”

Como vimos anteriormente, os *toques de viola* se caracterizam por uma melodia que se repete muitas vezes. Em sua composição Renato Andrade adota o mesmo princípio,

entretanto, lança mão do recurso de variação motivica e da organização simétrica dos motivos – característico de sua linguagem musical. Desse modo, reapresenta essa mesma melodia em diferentes regiões do instrumento, aumentando assim a diversidade timbrística. Ora suprimindo algumas notas, ou acrescentando. Transpondo o motivo, mas sem alterar a harmonia. Acrescentando ornamentos e articulações diferenciadas, etc. Assim, o músico obtém uma música com sonoridade muito parecida com os *toques de viola* “tradicionais”, mas acrescido dos elementos típicos de seu idioma composicional.

Um fato curioso é que apesar de todas as variações, Renato mantém sempre a mesma terminação, ou seja, um caminho melódico descendente com antecipação do tempo forte do compasso seguinte. Além disso, o compositor reserva apenas aos momentos em que reapresenta o motivo original, a batida percussiva no tampo da viola, desse modo, esse motivo funciona como uma espécie de refrão:



The image displays a musical score with two staves. The top staff contains two segments of music, each enclosed in a blue rectangular box and labeled 'Variação' below it. The bottom staff contains a longer segment of music, with the first part enclosed in a blue box and labeled 'Motivo original' above it, and the second part enclosed in another blue box and labeled 'Variação' above it. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 50: Variações encontradas no “Prelúdio da Inhumna

Nos dois primeiros LPs (1977 e 1979) localizamos, apenas no fonograma “Prelúdio da Inhumna” a referência aos *toques de viola*. Entretanto, conforme veremos mais a frente, Renato Andrade vai utilizar muitas vezes esse recurso musical.

1.8 Ponteando ou “beliscando” a violinha

Seguindo adiante. Renato Andrade ao utilizar todos esses elementos da música caipira para compor suas músicas na viola cria uma maneira, também muito particular, de executar seus solos na viola, com procedimentos técnicos, artifícios muito característicos. Mas antes de olhar a técnica de Renato, vejamos um pouco sobre como os violeiros da música caipira, tidos como “tradicionais” lidam com o instrumento no âmbito da técnica.

Conforme dito anteriormente, nesses agrupamentos rurais descritos por Candido (2003), o violeiro não possui formação musical convencional. Seu aprendizado está calcado na transmissão oral do conhecimento, muitas vezes de pai para filho, na observação e na experimentação. Seus *toques*, como vimos, estão relacionados a processos muito sutis e muito particulares, de observação da natureza e de apreensão do conhecimento transmitido oralmente. Processos como estes, aparentemente, acontecem num ritmo também muito próprio: “É o tempo do Sertão... das estações do ano, do correr do rio (...)” comentado por Freire⁴⁷. É nesse “tempo” que o violeiro forja suas músicas e desenvolve ao logo de toda a vida uma maneira de tocar o instrumento. Decorrência disso, essa maneira de tocar é permeada por trejeitos exclusivos e difíceis de se imitar. Sobre a importância desses conhecimentos e do conteúdo dos toques dos violeiros, o músico 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 as técnicas de tocar esse instrumento, somados à afinação utilizada, eram, e ainda o são, 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. (PINTO, 2008).

Ao mesmo tempo, os fortes laços que se criaram entre a viola e o homem do campo, bem como a própria incorporação do instrumento ao cotidiano das comunidades rurais, ocasionaram o surgimento de um novo personagem que, com o tempo, foi se tornando uma figura importante dentro da esfera cultural destas populações rarefeitas do centro-sul do

⁴⁷ Em entrevista concedida em 28/01/2010.

Brasil. Trata-se do tocador de viola, conhecido aqui no Brasil como *violeiro*⁴⁸. Esse indivíduo, “(...) é sempre solicitado para animar os ritos religiosos como as folias do divino (*espírito santo*), de reis (*três Reis Magos*), as folias de São Sebastião, as danças de Santa Cruz, de São Gonçalo e também as funções, festas nas quais todos se reúnem para um encontro com a culinária, a música e a dança (...)” (VILELA, 2010. p.330)

Ainda de acordo com Vilela (2004), curiosamente, “(..) o *violeiro* atraiu para si uma aura de diferenciação, de misticismo, pois tocar viola com destreza sempre foi visto como algo que salta aos olhos das pessoas e suscita curiosidades (...)” (VILELA, 2010 p.330). A habilidade de tocar o instrumento era muitas vezes associada ao resultado de algum pacto com o diabo ou com “seres místicos”⁴⁹. Assim, o *violeiro* mantinha um trânsito entre Deus e o Diabo, como nenhum outro membro da comunidade conseguia. (VILELA, 2010). Mais adiante, veremos que Renato Andrade também utilizou desse universo na composição de seus shows e de seu personagem. Por hora, nos concentremos sobre as particularidades no âmbito da técnica.

Poderemos ter ideia de como era esse jeito de tocar e aprender viola durante os séculos XVIII, XIX e início do XX, quando nos afastamos um pouco dos centros urbanos, em direção aos interiores dos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso do Sul⁵⁰.

Na busca por esses *violeiros*, conhecidos como ‘tradicionalis’, o vídeo documentário *Um Brasil de Viola* do *violeiro* e pesquisador Cacai Nunes (NUNES, 2010) foi uma importante ferramenta de pesquisa, uma vez que nos ofereceu um rico panorama da presença da viola nas localidades mais isoladas do Brasil. Cito aqui, a descrição de dois

⁴⁸A especificação é necessária, pois segundo o *violeiro* Roberto Corrêa, o termo *violeiro* é usado em Portugal para se referir ao fabricante de violas. Curioso notar que aqui no Brasil o termo é designado para identificar o tocador de viola, porém, grandes partes dos tocadores que vivem nas regiões interioranas do país, muitos deles também constroem seus instrumentos. (CORRÊA, 2000 p.46)

⁴⁹ É recorrente em todas as literaturas que tratam sobre as origens da viola caipira, relatos de *violeiros* que ensinam “receitas” de como fazer pactos com o sobrenatural para poder tocar viola melhor. (CORRÊA, 2000; p:48). Esse assunto será abordado mais adiante, no capítulo 3, com mais propriedade.

⁵⁰ Recentemente, incentivados pela efervescência da viola caipira nos grandes centros urbanos, muitos pesquisadores e músicos têm se lançado em empreitadas em busca pelos conhecimentos dos “*violeiros* tradicionais” - denominação comum, utilizada entre os *violeiros* para designar aqueles tocadores que vivem em regiões mais afastadas do grande centros e que aprenderam a tocar viola pela transmissão oral, de geração em geração.

violeiros, já mencionados neste trabalho e que fazem parte da pesquisa de Nunes. São eles: Seo Manelim⁵¹ (Urucuia/MG) e Badia Medeiros⁵² (Formosa/GO).

Ambos relatam situações parecidas para o aprendizado do instrumento - contaram com a ajuda de algum familiar ou amigo que lhes transmitisse o conhecimento sobre viola e a partir daí desenvolveram sua forma de tocar. Seo Manelim optou pela afinação *Rio Abaixo*, já Badia Medeiros utiliza *Cebolão*. Entretanto, uma das características mais marcantes de suas técnicas de execução é a mecânica das mãos: o uso de poucos dedos tanto para apertar as cordas (mão esquerda) como para as dedilha (mão direita).

Em diversos trechos musicais captados pelas lentes de Nunes, especialmente nas músicas de Seo Manelim, podemos identificar estruturas musicais criadas a partir de desenhos das escalas duetadas como na transcrição abaixo⁵³:

The image displays two systems of musical notation for a viola caipira. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system starts at measure 55. The second system starts at measure 49 and includes the word 'segue' above the staff. Below each staff is a guitar-style fretboard diagram with two lines labeled 'T' (top) and 'B' (bottom). Fingerings are indicated by numbers 1-3 and 'i' (index) above notes, and 'p' (palm) below notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets.

Figura 51: Trecho de música de Seo Manelim

⁵¹ Manoel Neto de Oliveira, Seo Manelim, nasceu em 12 de setembro de 1935 em Urucuia (MG). Começou a tocar viola com cerca de dez anos de idade. Aprendeu com a senhora que criou e ouvindo os outros, pois nunca teve escola. Tocou durante muitos anos em Folias. Lançou em 2006 seu primeiro CD intitulado “Urucuia” no qual interpreta suas próprias composições. Seo Manelim, é considerado por Paulo Freire como seu principal mestre de viola caipira.

⁵² Badia Medeiros, nascido em Unai/MG, é guia de Folia de Reis e Folia do Divino. Exímio sapateador de lundu, também conduz a curradeira e o catira como violeiro.

⁵³ Transcrição disponível em SOUZA, 2005 p.49

Esse desenho melódico acima foi concebido tomando os pares 1 e 3 da viola, com uso complementar da nota pedal (*ré*) com cordas soltas. Na mão direita, para o dedilhado das cordas, Seo Manelim utiliza apenas do polegar (*p*) e do indicador (*i*). O polegar, ao mesmo tempo em que toca a melodia do 3º. par, ataca o bordão. Já o indicador, é usado alternadamente, ferindo as cordas no movimento ascendente e descendente. A mesma característica encontramos no toque de viola de Badia Medeiros, mesmo este utilizando afinação diferente.

Já na mão esquerda, podemos perceber nos vídeos de Nunes (2010), que os violeiros restringem apenas aos dedos *1, 2 e 3* a função de prender as cordas. Em muitos trechos, limitam-se ao uso apenas dos dedos *1 e 2*. Os tipos de aberturas de acordes também são limitados a um número pequeno de posições, quase sempre usam cordas soltas combinadas com um ou dois pares presos para formar os acordes, ou ainda usam uma pestana com o dedo *1* cobrindo todos os pares.

Por conta da qualidade dos instrumentos desses violeiros - muitos fabricam, de maneira artesanal suas próprias violas -, dos encordoamentos e principalmente pela técnica de execução, a sonoridade resultante guarda traços, ao nosso entender, específicos e difíceis de se descrever. Vilela (2004) faz uma descrição que vai ao encontro do nosso modo de entender:

“(...) a maneira *não limpa* de se tocar, devido à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um padrão, como ocorre na música flamenga, onde os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora das músicas caipira e folclórica (...). (VILELA, 2004. p.185).

Quando Renato Andrade iniciou sua trajetória no instrumento não encontrou metodologias, material didático de apoio ou escolas para aprender o instrumento. Ao contrário, o que vemos é o esforço para criar sua própria técnica de execução que conjugue elementos da linguagem musical criada por esses “violeiros tradicionais” com uma abordagem técnico-interpretativa muito particular.

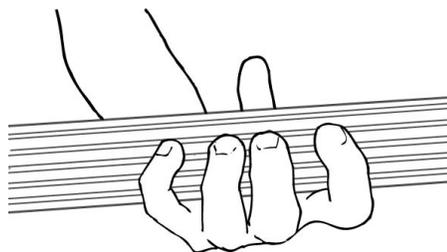
Em “Corpo Fechado” ou “Raízes Ibéricas” podemos ouvir uma viola tocada com outros artifícios técnicos, diferentes daqueles de Badia Medeiros, Seo Manelim e tanto outros. No caso específico da mecânica das mãos, Renato opta por desenvolver uma forma de aplicar

a todos os dedos, tanto da mão direita como da esquerda, uma precisão e desenvoltura que lhe permita tocar com muita velocidade e fluidez. A própria “postura das mãos” é diferente daquelas registradas no documentário de Nunes.

Nos trechos de escala duetada, Renato Andrade faz uso, na mão direita, do polegar (*p*) intercalando com indicador (*i*), médio (*m*), anular (*a*) e as vezes dedo mínimo (*q*)⁵⁴. É essa mesma técnica que o autor usa, por exemplo, nos arpejos das peças “Raízes Ibéricas” e “A viola e suas variações” que comentaremos mais adiante.

Na mão esquerda, notamos o mesmo cuidado: Renato distribui pelos quatro dedos a função de prender as cordas e na medida do possível, sem sobrecarregar nenhum deles.

De uma forma geral, as técnicas de execução da viola empregadas por Renato Andrade são muito próximas daquelas encontradas no violão.



Desde a postura das mão, tipos de articulações e procedimentos de digitação, tudo remete ao violão e suas escolas técnicas.

Figura 52: ilustração da postura da mão esquerda de Renato Andrade

Ainda sobre o toque e a técnica de Renato Andrade, o violeiro e compositor Pereira da Viola, relata: “ (...) *O Renato tocava peças clássicas, peças eruditas. Dominava todos os ritmos caipiras (...) dominava com uma certa pitada de erudição (...)*”⁵⁵. Nas palavras de Vilela: “(...) *Renato foi a primeira pessoa, que de uma maneira mais efetiva e com uma visão mais profunda, olhou pro instrumento (...) e inaugurou um jeito novo de tocar (...)*”⁵⁶.

Essa “erudição” e esse “jeito novo” de tocar o instrumento são adjetivos recorrentes nas descrições de outros artistas a respeito da técnica do instrumentista de Abaeté. No sentido de buscar ferramentas que nos ajudem a descrever com mais exatidão essas qualidades, cabe aqui a definição de “pegada do instrumentista”. A esse respeito, Pinto (2008) tece o seguinte comentário. Segundo o autor, a pegada do instrumentista:

⁵⁴ Através da gravação não é possível estabelecer qual a digitação utilizada pelo músico. A afirmação acima está apoiada em diversos vídeos encontrados ao longo da pesquisa em que mostram o violeiro Renato Andrade executando seu repertório.

⁵⁵ PEREIRA, apud ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008. DVD

⁵⁶ VILELA apud ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008. DVD.

“é uma característica musical que (...) 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 angulares⁵⁷” (PINTO, 2008, p. 120).

Nesse sentido, podemos afirmar que as características predominantes na pegada de Renato Andrade são: densidade, precisão, segurança, expressão, peso e vigor.

1.9 As possibilidades da viola

“Eu mesmo contribuí muito, mostrando o potencial do instrumento, para tirar a visão preconceituosa de instrumento caipira, a viola é um instrumento riquíssimo”. (Renato Andrade)⁵⁸

O uso do adjetivo híbrido para qualificar a técnica de viola caipira criada por Renato é cada vez mais pertinente. O anseio do violeiro por recursos técnicos que o auxiliassem a dar vazão às suas ideias composicionais nos leva a pensar sobre o processo de consolidação dessa técnica. Porém, pensar em Renato Andrade no exercício diário de estudo técnico do instrumento, sem auxílio de métodos, partituras etc... só faz sentido se nos lembrarmos que antes de ser violeiro, o músico havia dedicado alguns anos de sua vida ao aprendizado do violino. Nesse sentido, é possível imaginar que ao aprender a linguagem musical formal pelas vias do instrumento de arco e toda a sua vasta bibliografia de repertório e estudos técnicos, quando o abandona e assume a viola caipira, vê-se desprovido de suporte para desenvolver-se nas dez cordas. Como dizia o próprio Renato: *“viola ainda é no olho (...)”*. Coube então adaptar e/ou copiar de outros instrumentos da família da viola, maneiras e

⁵⁷ Pinto completa ainda essa definição: *“(...) 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”*. (PINTO, 2008, p. 120).

⁵⁸ ANDRADE, R. In: REVISTA VIOLA CAIPIRA n.8, p.

trejeitos que pudesse unir aos ponteados de viola que aprendia “olhando” outros violeiros. Um hibridismo que só foi possível pela união dos estudos: da viola caipira e da música formal

O primeiro ponto que destacamos é o que chamamos de “postura das mãos”. Observando diversas imagens e vídeos de Renato Andrade tocando o instrumento, chamou nossa atenção a maneira como o instrumentista posicionava suas mão. Abaixo seguem algumas ilustrações concebidas a partir da observação do músico em ação:

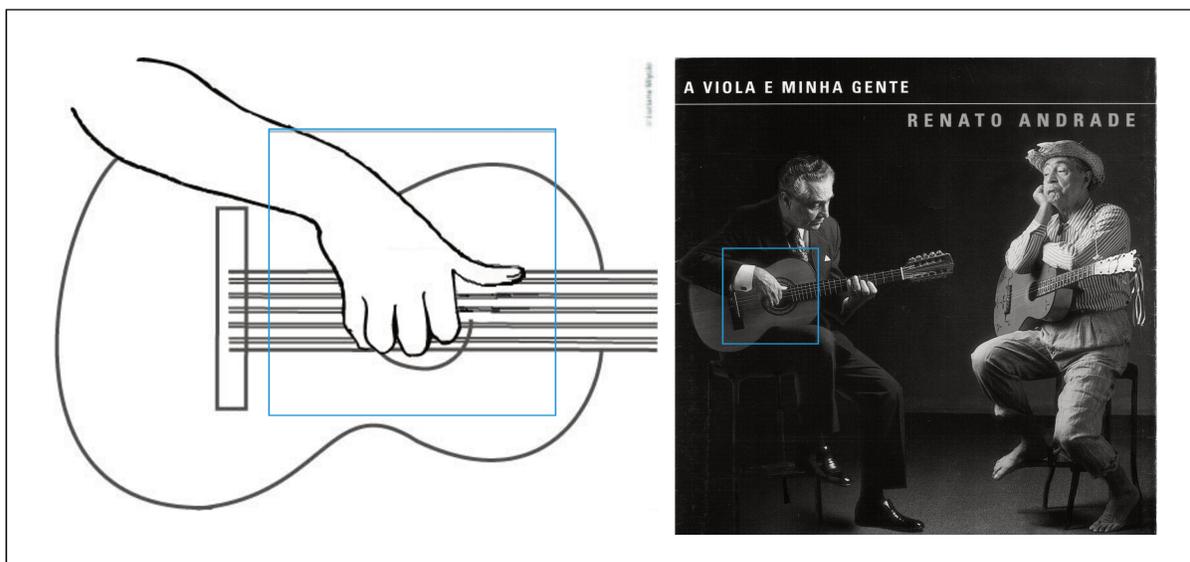


Figura 53: ilustração da postura da mão direita de Renato Andrade

Na ilustração acima destacamos o posicionamento da mão direita, muito aproximado da imagem na capa do CD *A viola e minha gente*, de 1999.

O pulso com grande curvatura lateral. Os dedos *i*, *m*, *a*, e *q* ficam colocados de maneira frontal às cordas. Já o polegar (*p*) fica posicionado de frente para os pares de corda conforme o pulso do instrumentista curva-se para frente, mas sem perder a curvatura lateral (o que ocasionaria o deslocamento dos dedos *i*, *m*, *a*, e *q* da posição frontal.).

Ao logo desta pesquisa, concluímos que esse posicionamento da mão direita de Renato Andrade é pouco usual entre os tocadores do instrumento. Em geral, encontramos entre os músicos uma postura da mão direita sem tamanha curvatura lateral. De modo que os dedos *i*, *m*, *a*, e *q* ficam mais inclinados e atacam as cordas mais transversalmente. Já o polegar (*p*) ataca as cordas mais frontalmente.

Esse posicionamento da mão direita de Renato Andrade, nos remete, *grosso modo* aos procedimentos técnicos do violão erudito formulados pelo importante compositor e

violonista Francisco Tárrega no fim do século XIX e início do século XX. Conforme nos conta Fábio Zanon⁵⁹: “(...) Tárrega não deixou nenhum método escrito de sua própria lavra, e temos de nos contentar com os métodos deixados por seus discípulos (...)” entre os quais se destacam Emílio Pujol e Miguel Llobet.

Zanon acrescenta ainda algumas características dos procedimentos desenvolvidos por Tárrega: “(...) Nascido em 1854 na Espanha, Tárrega efetuou a transição para o violão moderno em três frentes de atuação: modernização do instrumento, renovação do repertório e reformulação da técnica e sua aplicação musical (...)”. Sobre a reformulação técnica, Zanon nos conta ainda:

“(...) foi ele quem defendeu o uso do violão sobre a perna esquerda, levantada com o auxílio de um banquinho; foi ele quem definitivamente aboliu o uso do dedo mindinho apoiado sobre o tampo do violão, liberando assim a **mão direita para um uso mais inventivo, passeando ao longo das cordas e obtendo um colorido mais aveludado ao tocar próximo à escala (...), honesto e afirmativo sobre a boca do instrumento (...) ou mais metálico e pontiagudo ao se posicionar próximo ao cavalete (a ponte onde as cordas estão amarradas) (...)**. O colorido e o relevo das passagens melódicas pode ser explorado de forma ainda mais detalhada e rica **com a mudança de angulação dos dedos em relação às cordas (...)**”. (grifos nossos)

Essa angulação a que se refere Zanon pode ser vista na imagem no próprio Tárrega⁶⁰ com o violão, muito semelhante a postura da mão direita de Renato Andrade:

Ainda nas características citadas por Zanon, destacamos a liberdade da “ (...) *mão direita para um uso mais inventivo (...) ao tocar mais próxima à escala ou (...) se posicionar mais próximo do cavalete (...)*.” Esse é um recurso muito explorado por Renato Andrade durante suas interpretações. Em diversas oportunidades, o violeiro lança mão desse artifício para recriar, ou fazer alusão à alguma sonoridade específica. Na música “A viola e



Figura 54: F. Tárrega ao violão

⁵⁹ ZANON, F. *O legado de Tárrega: Llobet e Pujol*. In: A Arte do Violão: programas idealizados e apresentados por Fábio Zanon. Disponível em: http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-01.html. Acessado em 30 de julho de 2011.

⁶⁰ Imagem de Francisco Tárrega disponível: <http://sologuitarist.net/Tarrega.html>. Acessado em 30 de julho de 2011.

suas variações” – LP de 1977, Renato realiza os arpejos da introdução posicionando a mão direita sobre a escala. Obtendo dessa maneira, uma sonoridade aveludada:

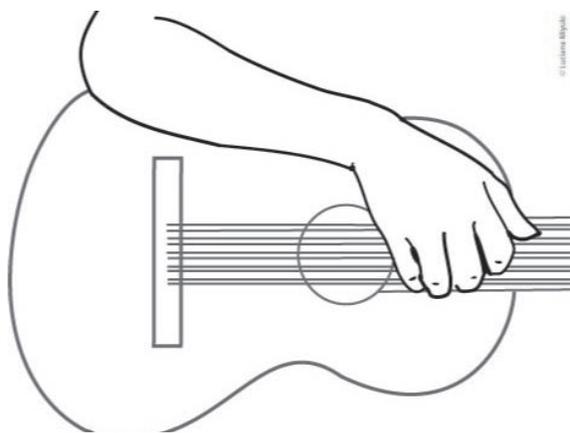


Figura 55: Posicionamento da mão direita sobre a escala - timbre mais aveludado

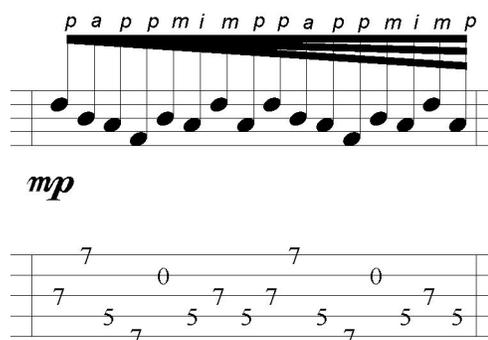


Figura 56: Arpejo com cordas simples em “A Viola e suas variações”(1977).

No trecho acima de “A Viola e suas variações” a proposta de Renato Andrade é imitar, com a viola, a sonoridade da harpa de concerto. Daí a escolha por essa região do braço do instrumento⁶¹. No dedilhado descrito na partitura destacamos o uso de quase todos os dedos da mão direita (faltando apenas o dedo *q*). Esse uso, conforme vimos é bastante raro entre os violeiros mais “tradicionais”.

Esse exemplo nos serve também para ilustrar outra característica da técnica de Renato Andrade. No arpejo acima, o violeiro, a partir de um posicionamento específico da mão direita, consegue tocar os pares de corda separadamente, nos pares de cordas oitavados. Dessa forma, nos momentos em que utiliza o polegar (*p*) toca apenas a corda mais aguda do

⁶¹A explicação para a sonoridade mais “aveludada”, ou mais “metálica” (no caso do posicionamento da mão mais próximo ao cavalete) está no fenômeno físico implícito à construção e constituição do instrumento. Quanto mais próximo ao cavalete for o ataque às cordas, maior é quantidade de parciais harmônicos que se ouve. Parciais estes mais distantes do som fundamental e portanto mais agudos, o que contribui para o efeito “metálico”. A sonoridade “aveludada” segue o mesmo princípio, porém, pelo fato do ataque às cordas ocorrer bem próximo do ponto e que se localiza o meio da corda, há perda de parciais da série harmônica. Na realidade, perde-se metade dos parciais (os chamados *parciais pares*). O resultado é uma sonoridade mais “aveludada”, que se assemelha, *grosso modo*, ao som de um clarinete (que na sua constituição física, é marcado pela ausência dos parciais *pares* da série harmônica) e também de uma harpa de concerto.

par. Nos momentos em que toca com os dedos indicador (*i*), ou médio (*m*) ou anular (*a*) fere apenas a corda mais grave do par, conforme as figuras abaixo:

The figure consists of three parts. On the left, a musical staff shows a sequence of notes with fingerings: *p a p p i m p p a p p m i m p*. The notes are on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking *mp* is present. Below the staff are two lines of fret numbers: the first line has 7, 0, 7, 7, 0 and the second line has 7, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 5. Two blue boxes highlight the notes on the 5th fret of the 4th and 5th strings. Arrows point from these boxes to two separate musical staves, each showing a single note on the 5th fret of the 4th string. The first staff is labeled 'Tocada com o polegar (*p*)' and the second is labeled 'Tocada com o indicador (*i*)'. To the right of the musical notation is a line drawing of a hand plucking a double string, with a vertical line indicating the point of contact.

Figura 57: Uso de arpejos com cordas simples

Nas ilustrações acima destaque para a mesma nota (*lá*) ora tocada com o dedo indicador (*i*), ora tocada com o polegar (*p*). Renato ataca as cordas separadamente na medida em que mantém os pontos de articulação acima do par tocado. Essa é uma técnica bastante complexa pois exige uma grande perícia do instrumentista em controlar o movimento dos dedos, já que uma mínima alteração já é o suficiente para que se toque as duas cordas do par. Talvez por isso seja tão pouco utilizada entre os violeiros. Por outro lado, o resultado sonoro é bastante interessante, em certa medida, ao tratar das alturas corda por corda, tem-se a impressão de uma expansão da tessitura do instrumento. No caso do exemplo acima, combinando essa técnica de arpejo com o posicionamento da mão direita sobre a escala, como vimos, a sonoridade final nos remete sim, à harpa de concerto como pretendia Renato

Andrade⁶². Ao mesmo tempo, ao nosso entender, o uso dessas técnicas combinadas parece fazer jus ao título da música: “A viola e suas variações”.

No próximo capítulo destacaremos uma possível origem dessa técnica, quando tratarmos da produção do compositor Ascendino Theodoro Nogueira. Por hora, é importante salientar que Renato Andrade utiliza em muitos momentos essa técnica. Nos dois primeiros LPs podemos citar as faixas: “Raízes Ibéricas” (1979) e “Ballet na roça” (1979).

Em contrapartida, curioso notarmos que Renato Andrade indica ter consciência das diferenças de técnicas. No *arrasta pé* “Viola de Queluz”, que dá nome ao seu 2º LP, o violeiro estabelece um diálogo com a forma de tocar dos “violeiros tradicionais”:

Moderate ♩ = 130

Viola Caipira

Segue usando apenas *p* e *i*

Figura 58: Técnica empregada no solo de “Viola de Queluz

⁶² A descrição dessa intenção está impressa no encarte do LP de 1979. Neste mesmo disco Renato apresenta sua composição “Ballet na Roça” cuja intenção é explorar ainda mais essa sonoridade apresentada no LP anterior com a faixa “A viola e suas variações”. ANDRADE, R. In: *Viola de Queluz*. Chantecler, 1979. LP. Por outro lado, essa proposta de imitar outros instrumentos com a viola caipira será amplamente utilizada por Renato ao longo de sua carreira e como veremos mais adiante.

A música acima utiliza as escalas duetadas (2°. e 3°. e 3°. e 4°. pares da viola) tocadas simultaneamente e intercalando a nota pedal *si*. No entanto, o resultado sonoro leva-nos a crer que Renato Andrade prefere utilizar apenas polegar e indicador da mão direita, formando uma *pinça*, como recurso estético para remeter à sonoridade do violeiros tidos como “tradicional”. O resultado sonoro lembra-nos muito as músicas de Badia Medeiros e Seo Manelim, não só pela estrutura musical, mas pela forma de execução. Para isso, o violeiro executa o dedilhado numa região mais próxima do cavalete da viola. Assim, o resultado é uma sonoridade mais “metálica” e “pontaguda” (para usar os mesmo termos de Zanon), que lembra muito o som de viola dos tocadores “tradicional”.

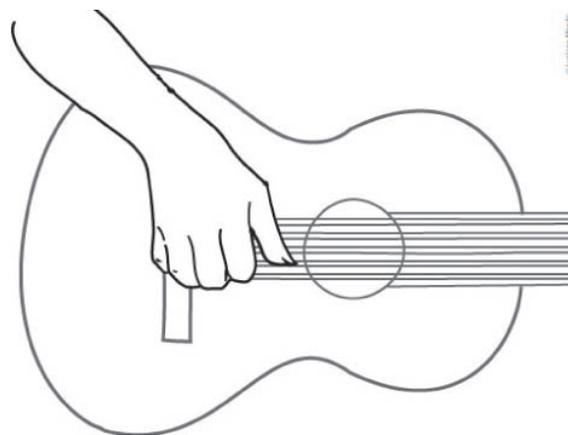


Figura 59: Posicionamento da mão direita sobre o cavalete

Essa posição Renato utiliza com bastante frequência, mesmo quando não quer fazer referências às sonoridades mais “tradicional”. Uma explicação possível seja pelo fato de que tocar nessa região das cordas, normalmente, obtém-se uma sonoridade com bastante brilho e com muito volume, talvez uma opção estética do violeiro.

1. 10 Do violino para a viola, mas sem arco...

Logo no início desta pesquisa, ficou nítido quão obscura é a biografia do artista Renato Andrade. Em todas as fontes consultadas (livros, artigos de jornais e revistas, entrevistas com músicos e violeiros, sites especializados em música de viola caipira etc.), o conteúdo encontrado sempre foi, praticamente, o mesmo. Ou seja, há sempre a menção de que Renato estudou violino com Flausino Vale até meados de sua vida e, posteriormente, passou a tocar viola. Entretanto, pouco se sabe sobre esse período de sua formação musical. Nossos esforços se concentraram em tentar encontrar indícios e vestígios que permitissem dimensionar um pouco mais esta formação musical como violinista e a partir daí, estabelecer relações com sua carreira como violeiro.

Nos concentramos, inicialmente, em obter informações sobre seu suposto professor de violino, o também mineiro Flausino Rodrigues Vale. Entretanto, para nossa

infelicidade, descobrimos que, tal músico também é pouco conhecido e quase nada se sabe sobre sua trajetória. Recentemente, essa lacuna da história da música brasileira tem sido preenchida a partir de pesquisas acadêmicas, algumas ainda em execução. Destacamos aqui, o trabalho da pesquisadora Camila Frêsa (2007).

Conforme Frêsa (2007), Flausino Rodrigues Vale (1894-1954), nascido em Barbacena/MG, era advogado, músico, compositor, violinista habilidoso e professor de história da música no Conservatório Mineiro, em Belo Horizonte/MG. Era um respeitado professor do Conservatório, considerado um erudito e especialista em folclore. Publicou diversos artigos sobre música em revistas como *Ariel*, *Revista Brasileira de Música*, *Ilustração musical*, *Resenha musical* e *Arcaica*, esta última uma revista de cultura que circulou em Belo Horizonte entre as décadas de 1940 e 50. Também publicou três livros – *Calidoscópio* (poemas, 1923), *Elementos de folclore musical brasileiro* (1936) e *Músicos mineiros* (1948) – e deixou outros inéditos, como *Ânfora de rimas* (poemas) e *A música e as profissões liberais*.

Dentre suas publicações, cabe aqui uma descrição mais detalhada da obra: *Elementos de Folclore Musical Brasileiro* (1936). Neste livro, Flausino relata suas pesquisas sobre folclore brasileiro e mais especificamente, sua visão acerca da música brasileira. Dividido em cinco capítulos: I – Importância do Folclore; II – A Música dos Aborígenes no Brasil; III – A Música dos Africanos no Brasil; IV- Os Costumes do Povo Ligados à Música; V- Características da Música Brasileira; o texto é construído didaticamente, de maneira a guiar o leitor pelos caminhos ideológicos do autor, que culminam na concepção daquilo que o próprio autor define como “música brasileira autêntica”. Num diálogo constante com o *Ensaio sobre a Música Brasileira* publicado anos antes por Mário de Andrade (1929), Flausino afirma que o “Folclore vem a ser (...) a manifestação espontânea da alma popular nas letras e nas artes em geral, (...) só depois de visceralmente arraigado à psique nacional, é que vem sendo trazido à estampa, pelo concurso de artistas e literatos (...) talhar-lhe a indumentária imposta pelo grau de cultura a que atingiram ciências e artes no mundo civilizado” (VALE, 1936, p.3). Flausino acrescenta ainda que: “(...) a música brasileira tem que vir do Sertão, no bojo de uma viola (...)”. (VALE, 1936, p.7).

Frêsa acrescenta ainda que para Flausino, os “motivos populares” guardariam uma espécie de memória ancestral da humanidade, nas palavras de Flausino:

“Uma prova real da influência que o passado acumulado de gerações pregressas exerce sobre nós, por uma espécie de memória anímica das células é que, não há quem, por mais versado nos clássicos, por mais ilustre que em música seja, não fique tomado de sublime enlevo,

completamente embriagado ao ouvir um sertanejo tanger uma viola, ao presenciar a música bárbara e asselvajada de um batuque ou candomblé”. (Vale, 1936, p.14-15).

Ao longo do livro, Flausino estabelece o que para ele seria a “*nacionalidade tricolor*”, ou seja, a nacionalidade brasileira como fruto da miscigenação entre europeus, índios e negros. Para cada uma dessas etnias, o autor escreve capítulos específicos, relatando o que seriam os elementos musicais que cada um desses povos “trouxe” para a formação de uma “música brasileira autêntica”.

Esse modo de olhar para a música, teve reflexos diretos na forma de compor de Flausino Vale. Como compositor, deixou algumas obras para violino, canto e flauta, sempre acompanhados de piano; cinco peças para coro misto, mais de 50 arranjos e transcrições para violino solo e a coleção de *26 Prelúdios para Violino Só* sendo esta última responsável por parte do prestígio e notoriedade alcançada pelo autor em sua trajetória artística (FRÈSCA, 2007, p. 1). Em todas as suas criações, temas como viola caipira, elementos da natureza, situações do cotidiano do homem rural, festas populares, eram transportados para obras concebidas como música de concerto.

Já é bastante interessante se pensarmos que o professor de violino de Renato Andrade fora um compositor dedicado a estudar o folclore brasileiro para compor uma música erudita. Soma-se a isso, o fato de Flausino levar ao violino a sonoridade da viola caipira. Entretanto, o cruzamento entre Renato Andrade e Flausino Vale não pára por aqui.

Primeiramente, FrèscA adverte em sua dissertação que teve a chance de questionar Renato Andrade sobre sua relação com Flausino Vale. O violeiro, naquela oportunidade, confirmou ter estudado violino com Vale, assim como consta na contracapa do LP de 1977 e na grande maioria da bibliografia disponível sobre o violeiro. Contudo, a pesquisadora afirma que a família de Vale nega veementemente essa informação e apresenta outra versão, segundo a qual o violeiro teria visitado a família após a morte do compositor e, interessado na obra do mesmo, pediu uma cópia dos prelúdios, no que foi atendido⁶³ (FRÈSCA, 2007, p.159). Por outro lado, a família de Renato Andrade, mantém a versão do próprio violeiro, indicando que este teria estudado com o violinista de BH.

⁶³ Na dissertação de mestrado de Camila FrèscA, consta que tal informação foi obtida junto com Helena Valle, esposa do filho mais velho de Flausino. (FRÈSCA, 2007, p.159)

Não obstante essa controvérsia, se levarmos em consideração que Renato teve contato com os *26 Prelúdios*, é possível identificar algumas semelhanças entre tais obras e as músicas do violeiro de Abaeté. Ao descrever esse conjunto de prelúdios, compostos entre as décadas de 1930 e 1940, a autora afirma (grifos nossos):

“Os 26 prelúdios característicos e concertantes de Flausino Vale são obras curtas e de estrutura formal bastante simples. Tendo em média 65 compassos, quase todos são monotemáticos (embora em alguns se possa perceber a forma ABA e, em um deles, o rondó), de andamento rápido (...), fórmula de compasso 2/4 (22 deles), tonalidade maior (...). Seguem um certo padrão formal no que diz respeito a repetições do texto musical e as frequentes variações se dão na maior parte das vezes por conta da utilização de diferentes técnicas do instrumento (golpes de arco, harmônicos etc.) e não em sua estrutura. Grande parte dos prelúdios se utiliza de temas musicais folclóricos, (...)” (FRÈSCA, 2007, p. 122).

Curiosamente, essa descrição dos prelúdios encaixa-se perfeitamente com as músicas de Renato: ambas são de curtas duração, com estrutura formal bastante simples, quase sempre monotemáticas, concebidas a partir do princípio de variação – sendo estas variações resultado do uso de cores timbrísticas e artifícios de efeitos com o instrumento, ambas são músicas virtuosísticas. Além do uso, por parte de Flausino, de linhas melódicas em terças e sexta paralelas e um caminho harmônico que aos ouvidos soam muito próximas das sonoridades da viola caipira de Renato Andrade conforme já vimos anteriormente

Para Frèasca (2007), os 26 prelúdios compostos por Flausino Vale configuram-se como uma obra bastante original dentro do repertório violinístico brasileiro, combinando a técnica tradicional com temas folclóricos e utilização de inúmeros recursos e artifícios técnicos e timbrísticos no instrumento. “Ao pé da fogueira”, seu prelúdio mais famoso, foi editado, gravado e muitas vezes apresentado por Jascha Heifetz nos EUA. Ainda hoje é uma obra conhecida do repertório internacional, embora poucos saibam quem foi seu autor. (FRÈSCA, 2007, p.1).

A coleção é formada pelos prelúdios:

Prelúdio	Data	No. de compassos	Andamento	Tonalidade
1. Batuque	1922	56	Allegro/ Presto	Sol Maior
2. Suspiro d'alma	1923	25	Andante	DóM
3. Devaneio	1924	46	Allegretto	Lá maior
4. Brado Intimo	1924	28		Lá maior
5. Tico-Tico	1926	47	Allegretto	Sol maior
6. Marcha Fúnebre	1927	48		Sol maior
7. Sonhando	1929	37	Allegretto	Sol maior
8. Repente	1924	77	Allegretto	Lá maior
9. Rondó doméstico	1933	86	Allegretto	Sol maior
10. Interrogando o destino	193?	57	Moderato	Dó maior
11. Casamento na roça	1933	78	Allegro	Sol maior
12. Canto da Inhuma	193?	54	Allegro	Sol maior
13. Asas inquietas	193?	139	Allegretto	Mi menor
14. A porteira da fazenda	1933	80	Allegro	Lá maior
15. Ao pé da fogueira	193?	73	Allegro comodo	Ré maior
16. Requiescat in pace		30	Andatino	Ré Maior
17. Viola destemida	1939	110	Allegro	Sol maior
18. Pai João	1939	99	Allegretto	Sol maior
19. Folguedo campestre		65	Allegro	Mib maior
20. Tirana rio-grandense		50	Allegretto	Sol maior
21. Prelúdio da vitória		84	Allegretto	Ré menor
22. Mocidade Eterna	194?	106	Allegro	Lá menor
23. Implorando	1924	35	Barcarolla	Lá maior
24. Viva São João	194?	78	Allegro	Mib maior
25. A mocinha e o papudo	194?	105	Allegro	Sol maior
26. Acalanto	194?	53	Andatino	Sol maior

De um modo geral, todas as pequenas peças são virtuosísticas e de difícil execução, exigindo do intérprete grande habilidade ao violino. Para a autora é esse o sentido do título “26 *prelúdios concertantes*”. Já o sentido de *característico* está expresso na linguagem musical empregada na criação destes prelúdios:

“caracterizações, ideias imitativas e descritivas são aspectos relevantes na linguagem musical de Flausino Vale. De um modo geral, os *Prelúdios* incorporam o estilo de peça característica, relacionando sensações ou ideias extramusicais, como demonstram seus títulos.” (FRÈSCA, 2007, p. 123).

As propriedades dessas peças estão nos desafios técnicos que elas propõem aos intérpretes e no seu material musical. O que pudemos observar nas partituras é que as estruturas melódicas e harmônicas são de simples decifração, quase todas construídas, diatonicamente, dentro de uma escala maior. Em geral, Flausino utiliza uma única frase, com antecedente (a) e conseqüente (b), sendo este último apenas uma repetição diferente do

primeiro. Ao mesmo tempo, é na morfologia melódica destes prelúdios que Flausino revela sua proximidade com a viola caipira que tanto os caracteriza:

Nos prelúdios, as referências à viola caipira aparecem (...) na (...) introdução em pizzicato que abre o *Batuque*, mas também em peças totalmente executadas em pizzicato em que há na partitura a indicação de que o violino deve ser tocado “a la guitarra” (posicionado no colo) e sobretudo em procedimentos de escrita. *Tico-tico*, *Sonhando*, *A porteira da fazenda* e *Viola destemida* são algumas das obras em que podemos identificar utilização de recursos comuns à viola caipira. (...), o antecedente da frase musical sobre a qual se estrutura o *Repente* seria na realidade um motivo introdutório correspondente à introdução da viola que precede os versos dos cantadores neste tipo de manifestação musical. O conseqüente, por sua vez, corresponderia ao canto, entoado em sextas paralelas. (...), “os bordões e o paralelismo entre as vozes, utilizados nos primeiros Prelúdios, são incorporados ao idioma musical de Valle como elementos caracterizadores da execução e forma de cantar dos violeiros” (FRÈSCA, 2007, p. 123).

CASAMENTO NA ROÇA

prelúdio XI

(1933)

A Nicolino Milano

“O Si# e o Dób são 1/4 de tom
Ind = indicador / m = médio
l.n. = lugar normal”

Flausino Vale

Allegro *pizz* + *pizz*

arco *f* *ff* *f* *ff*

Figura 60: Prelúdio XI de Flausino Vale. Renato compôs uma música com mesmo título

Além dessas melodias em terças e o uso de uma nota pedal, característicos de muitas músicas de viola caipira, há ainda casos mais interessantes nesse sentido: o prelúdio *Canto da Inhuma*, segundo nos esclarece o próprio Flausino, foi uma “transcrição” de uma peça comum aos violeiros:

“Só quem já ouviu um violeiro ingênito, no próprio ambiente em que nasceu, pode aquilatar do valor e beleza da nossa guitarra: a viola de arame. E a guitarra, ou seja, o violão, mereceu os cuidados de Rossini e de Paganini, sendo que este a elevou tão alto como alçou o violino; grande número de suas composições para o violino, tem acompanhamento de violão. / Nossos violeiros possuem ritmos inusitados e desconhecidos, acordes que as regras acadêmicas proscvem mas que os ouvidos aceitam. / E só o violeiro nascido nos impérvios” (VALE, 1936, p. 12-13).

CANTO DA INHUMA*
 prelúdio XII
 [193?]

A Oscar Borgerth "P.N. (posição normal)" Flausino Vale

Allegro (sem bravura. Mimoso)

como guitarra

P.N. talão

Figura 61: Prelúdio XII de Flausino Vale. Renato compôs uma música com mesmo título

Frêsa (2007) vai mais além e sinaliza para algumas semelhanças temáticas e motivicas entre os dois músicos: os títulos das músicas de Flausino, assim como os das músicas de Renato são muito sugestivos e estão relacionados ao universo do homem do campo, personagens e cenas do cotidiano desse camponês, como por exemplo: “Relógio da

Fazenda” (Renato Andrade), “A porteira da Fazenda” (Flausino Vale), “Folguedo Campestre” (Flausino Vale), “Bailado Catrumano”, “Sinhá e o Diabo” (Renato Andrade) e “A mocinha e o papudo” (Flausino Vale). Ainda sobre os títulos, ambos compuseram músicas intituladas: “Casamento na Roça”, “Canto da Inhuma”(FRÈSCA, 2007, p. 160).

Apesar dos mesmos títulos, as composições não tem o mesmo material musical. Porém, Frèasca aponta para similaridades musicais entre “Relógio da Fazenda” (Renato Andrade), “A porteira da Fazenda” (Flausino Vale). O uso de harmônicos naturais e o efeito descritivo contido em ambas as composições são, de fato, muito próximas.

Um hipótese que podemos levantar aqui é que o contato com os prelúdios ou mesmo com a concepção musical de Flausino Vale foram referências que podem, direta ou indiretamente, ter contribuído para a construção do idioma composicional de Renato Andrade. Além do material musical e, conseqüentemente, do resultado sonoro muito próximos entre si, a proposta estética dos compositores se assemelha. Apesar de não encontrarmos escritos de Renato como os de Vale que sinalizam para sua busca por uma música erudita brasileira, nascida do estudo das manifestações populares, há uma consonância no que tange as obras: ambas são músicas solísticas, virtuosísticas, carregadas de elementos musicais ligados e executadas como música de concerto.

1.11 Música Instrumental Sertaneja

Até aqui empreendemos uma busca primeira pelo contexto musical, histórico e simbólico de alguns elementos já constatados nas composições de Renato Andrade. Pudemos observar nas análises acima algumas das interações entre a história da viola caipira, da música caipira e os materiais musicais advindos desse contexto e elegidos por Renato no ato da criação. Ao mesmo tempo em que entendemos um pouco mais sobre a música do artista mineiro, nos situamos sobre a história da viola, desde Portugal, sua chegada ao Brasil e as transformações ocorridas no âmbito das afinações, sonoridades, técnica de execução e repertório. Os estudos sobre a música de Renato Andrade não se encerram aqui; essas constatações primeiras serão desdobradas e aprofundadas mais adiante.

Todavia, para finalizar esta primeira parte do trabalho cabe nos situarmos sobre a formação da música sertaneja instrumental até o momento do lançamento dos LPs de 1977 e 1979, que analisamos anteriormente.

Na medida em que a música caipira foi sendo incorporada e apropriada pela indústria do disco⁶⁴, a dimensão instrumental foi com o tempo ganhando consistência e aos poucos se transferindo das práticas e rituais do meio rural para o meio urbano. Ao mesmo tempo, e também em decorrência disto, no meio musical, verifica-se que os violeiros foram ganhando espaço e já se faziam notar como músicos de destaque, pelo menos desde a década de trinta, como nos revela J. L. Ferrete (1985) na seguinte passagem: “(...) 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. 85).

Observando a trajetória da música sertaneja do século XX, em especial a ramificação representada pela música instrumental sertaneja, é possível afirmar que, já na década de quarenta, a música instrumental sertaneja começa a se delinear como um segmento

⁶⁴A produção musical surgida das comunidades rurais, a conhecida “música caipira” que já mencionamos não demorou muito, com o advento do disco, para romper os limites da zona rural e ganhar novos públicos nos centros urbanos, ainda no começo do século XX.

Como se sabe, no final dos anos vinte do século passado, 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 outros registros que, apesar das inevitáveis adaptações e transformações inerentes ao próprio mecanismo de gravação, podem ser considerados os mais antigos 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 gravações. “*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*” configurando-se assim o nascimento do gênero da música popular que ficou conhecido como “música sertaneja” (PINTO, 2008, p.20). Segundo diversos pesquisadores, CALDAS (1979); CORRÊA (2000); FERRETE (1985); MARTINS (1975); NEPOMUCENO (1999); VILELA (2002) SANT’ANNA (2000); ZAN (2004), o sucesso da iniciativa de Cornélio Pires, que além de gravar, distribuiu de forma independente discos de duplas caipiras do interior do Estado de São Paulo, despertou o interesse da indústria fonográfica por este filão, iniciando assim o segmento que ficou conhecido como *música sertaneja*. O pesquisador José de Souza Martins esclarece que há uma grande diferença entre *música caipira* e *música sertaneja*. Para o autor: “A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre um acompanhamento vocal, mas porque é sempre *acompanhamento de algum ritual* de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-violão, denominação genérica de canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito” (MARTINS, 1975 p. 105). É neste ponto que há a diferenciação entre *música caipira* e *música sertaneja*, pois esta última, quando passa a ser gravada e comercializada, transforma-se em mercadoria e passa a existir desvinculada de qualquer ritualística e deixando de ser uma manifestação espontânea das populações *caipiras*. (MARTINS, 1975).

no mercado fonográfico. Nesse sentido, a atuação da gravadora *Chantecler* foi decisiva e culminou no lançamento do 1º. LP de Renato Andrade em 1977.

Conforme nos conta o pesquisador Eduardo Vicente (2010), a gravadora paulista *Chantecler* “teve um papel fundamental na formação de artistas ligados a segmentos menosprezados pelas grandes gravadoras, especialmente o sertanejo, a música romântica tradicional e a música regional” (VICENTE, 2010, p. 83). A gravadora, segundo o autor, sempre apostou nesses segmentos e teve em seu *cast*, artistas como: Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Pedro Bento e Zé da Estrada, Mário Zan, Palmeira e Biá, Zé Bétio. Posteriormente passaram por ali: Milionário e José Rico, Lourenço e Lourival, Cesar e Paulinho, entre outros.

A gravadora apostou também em música instrumental e na música de concerto. Uma das primeiras iniciativas da gravadora nesse sentido, foi justamente uma produção que combinava a música de concerto e a música sertaneja: o LP *Viola brasileira* (1963), contando com a execução de Antônio Carlos Barbosa Lima na viola caipira tocando o recém composto “Concertino para Viola Brasileira e Orquestra de Câmara” de Ascendino Theodoro Nogueira.

No ano de 1966, o multi-instrumentista Zé do Rancho lança seu LP *A Viola do Zé* dedicado apenas a solos de viola caipira. Já Theodoro Nogueira continuou a investida na música instrumental sertaneja. Assim, em 1972 lança o LP *Bach na Viola Brasileira – Fermata* (1972) – com transcrições suas e tendo seu aluno, Geraldo Ribeiro na viola caipira⁶⁵.

No ano anterior (1976), o consagrado violeiro e compositor Tião Carreiro, após uma vasta produção na canção sertaneja, lança pela mesma gravadora *Chantecler*, seu primeiro LP de música instrumental de viola caipira, intitulado: *É isso que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira*, Chantecler (1976). No repertório, compilações de introduções instrumentais de canções sertanejas interpretadas na viola caipira pelo autor. Ainda nesse mesmo ano de 1976, a dupla Tião Carreiro e Pardinho recebeu da Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), por esse disco, o prêmio *Raízes* do troféu Villa-Lobos.

Cabe aqui, esboçar uma pequena discussão entre as produções instrumentais de Tião Carreiro e Renato Andrade, especialmente, no que tange esse período (década de 1970) da história da indústria fonográfica brasileira.

O pesquisador João Paulo Amaral Pinto (2008), em sua dissertação sobre os LPs instrumentais de Tião Carreiro afirma que, até então, sempre houve um predomínio do

⁶⁵ Esses dois LPs citados serão tratados com mais detalhes no capítulo II deste trabalho.

interesse das gravadoras na comercialização de músicas cantadas no segmento da música sertaneja, desde seus primórdios no final da década de 1920. No entanto, o autor salienta:

“(...) 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” (PINTO, 2008, p.55).

Corroborando com essa ideia a afirmação do pesquisador Daniel Müller (2005): a indústria fonográfica brasileira vivia, nos anos 70, um momento de mudança e expansão. Para Müller, as décadas de 1970 e 1980 representam o abandono das práticas arcaicas de produção e a implementação de novas estratégias, apoiadas principalmente, na redefinição do conceito de direção artística e, na criação de departamentos de *marketing*. Tais iniciativas objetivavam, sobretudo, dominar a imprevisibilidade do mercado consumidor e assim, otimizar a relação investimento e lucro (MULLER, 2005, p.19). Já a autora Ana Maria Bahiana (1979/1980), ao estudar esse novo momento da indústria do disco no Brasil, vai mais além, e nos chama a atenção para a retomada da música instrumental em meados na década de 1970 e para o gradativo interesse das gravadoras (*majors*) em atuar nessa fatia, ainda, singela do mercado fonográfico⁶⁶.

Esse panorama, nos permite a construção da hipótese de que essa retomada da música instrumental pode ter contribuído para a abertura de brechas que permitiram a inserção da música sertaneja no segmento instrumental, ou mais do que isto, que estimularam, de certo modo, o surgimento de uma demanda⁶⁷, mesmo que pequena, no ramo sertanejo instrumental.

⁶⁶BAHIANA, A. M. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, A. M. at. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 76-89.

⁶⁷Sobre 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 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, recomendamos aos músicos e compositores interessados em peculiaridades musicais brasileiras (...) que não deixassem de conhecer

Desta forma, conforme Pinto (2008), “*Tião Carreiro seria uma boa opção para sua gravadora Chantecler- Continental, visto que possuía tanto uma carreira de sucesso consolidada (...), 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.*” (PINTO, 2008, p.56).

O sucesso da iniciativa de Tião Carreiro pode ter sido um fator importante que permitiu à mesma Gravadora Chantecler-Continental investir, no ano seguinte (1977), em mais uma produção instrumental sertaneja, o LP *A fantástica viola de Renato Andrade*. Com esse disco ganha o *Prêmio Raízes* do Troféu Villa-Lobos, assim como Tião Carreiro no ano anterior

Com o sucesso dessa iniciativa, a *Chantecler* lança mais um LP de Renato Andrade - *Viola de Queluz* em 1979 – um dos últimos antes do fechamento da gravadora.

Na mesma época, Renato Andrade reafirma seu potencial para a atuação cênica. Em 1978, participa do seu segundo filme. No longa metragem *O Crime do Zé Bigorna*⁶⁸ Renato mais uma vez interpretou o papel de Violeiro. Dessa vez, contracenou com importantes atores brasileiros como Lima Duarte, Stênio Garcia e Otávio Augusto. O filme, com o roteiro de Lauro César Muniz e direção de Anselmo Duarte, contou ainda com o músico Edu Lobo na composição da trilha sonora. Essa versatilidade em contracenar já é um prenúncio dos contornos que a carreira do violeiro iria ganhar ao longo do tempo.

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 ideia e sua contribuição.” (TINHORÃO, 1976 apud PINTO, 2008, p.57).

⁶⁸ BARRETO, Luís Carlos; DUARTE, Anselmo. *O Crime do Zé Bigorna*. [Filme-Vídeo]. Produção de Luís Carlos Barreto. Co-produção de I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira. Direção de Anselmo Duarte. Roteiro de Lauro César Muniz e Anselmo Duarte. Rio de Janeiro, 1977. VHS, 100 min, pb, som.

No capítulo anterior pudemos entender um pouco da música contida nos dois primeiros LPs gravados por Renato Andrade. Para dar sequência ao estudo da obra de Renato Andrade, tomaremos a contracapa dos dois primeiros LPs lançado pelo artista mineiro como ponto de partida para entendermos um pouco mais sobre o momento histórico ao qual o violeiro estava inserido e o sentido que sua produção foi adquirindo ao longo do tempo.

2.1 Guerra-Peixe e a “música armorial mineira”

Quando do lançamento do LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade*, em novembro de 1977, a Revista *Veja*⁶⁹ trouxe uma pequena resenha sobre o disco:

“O violeiro

Um LP de produção ainda rara chega esta semana às lojas, lançado pela gravadora Chantecler. Traz uma coletânea de estudos, transcrições e improvisos do violeiro caipira Renato Andrade, mineiro, 45 anos, e que só agora chega ao disco comercialmente veiculado – embora já tenha gravado fitas para a Radiodifusão Francesa, Biblioteca da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Terno surrado, camisa aberta ao peito, botinas de couro cru ‘lá mesmo, de Minas’, nada dele, na verdade, faz supor o artista agora apresentado, no disco, por Guerra Peixe, seu ‘padrinho’ artístico, juntamente com o também compositor Edino Krieger. Foi Guerra Peixe, alias, quem acabou por classificá-lo ao acrescentar, de próprio punho, ao título do disco ‘A Viola Fantástica de Renato Andrade’ a frase ‘Na Música Armorial Mineira’ (a palavra armorial entendida como ‘o exato ponto de encontro entre o erudito e o mais enraizado sentimento musical popular’).

Nascido em Abaeté (MG), onde ainda passa alguns meses por ano, Renato parece mesmo um fenômeno incomum. ‘Ao me desaconselhar de seguir a carreira artística, meu velho pai dizia que artista é gente de vida difícil, que precisa de muito **ento**. Ou seja: talento, sentimento e sobretudo atrevimento’.

As três qualidades enumeradas pela sabedoria paterna, Renato acrescentaria uma quarta: a persistência. Ainda menino, começou a aprender violino, mas logo o trocou pela viola caipira, ‘instrumento

⁶⁹ O Violeiro. In: **Revista Veja**, n. 479, p. 94, edição de 9 de novembro de 1977. Editora Abril. São Paulo.

difícil, pouco valorizado, que o escritor Mário de Andrade identifica como uma das mais antigas tradições musicais ibero-americanas’.

Intelectuais e caipiras – Já adulto, Renato tornou-se dono de uma fabriqueta de fubá de milho, no oeste mineiro. Mas tocava sempre, onde podia ‘mesmo sem ganhar nada’. Só em 1968, aos 36 anos de idade, conheceu Guerra Peixe e Edino Krieger, que o apresentaram ao meio musical brasileiro e do exterior – onde é mais conhecido. Tanto que em fevereiro partirá para uma excursão por universidades de costa a costa dos Estados Unidos, sob patrocínio do Ministério das Relações Exteriores.

Com um repertório que mistura Beethoven, Chopin, Tchaicóvski, Liszt, peças da mais pura extração folclórica mineira e até transcrições para viola caipira de polcas paraguaias (‘Caipira só consome dois enlatados: sardinha e discos de música paraguaia’), Renato não espera, de qualquer modo atingir grande sucesso popular. ‘Meu público está nas pontas do mercado. Só gostam da minha música os intelectuais e músicos e os caipiras do interior’. Paradoxo? ‘Sei não. O intelectual e o caipira são cultos, cada qual à sua maneira. Por isso entendem minha batalha pra não deixar de ser eu mesmo, de não fazer mesura nenhuma pro povo que compra discos nas grandes cidades’.” (grifos nossos)

Do trecho selecionado, destacamos primeiramente: “*Um LP de produção ainda rara (...)*” que reafirma nossa colocação, no capítulo 1, a respeito da incipiente produção de música instrumental sertaneja com o LP de Renato Andrade. Porém, o trecho que aqui consideramos mais importante é a relação entre Guerra-Peixe e Renato Andrade expressa no termo “padrinho”.

Se nos lembrarmos do início do capítulo anterior, veremos que essa proximidade com os renomados compositores brasileiros, citada no fragmento a cima, também foi afirmada pelo próprio Renato Andrade⁷⁰. E talvez o documento que mais revele o grau de afinidade entre o violeiro e os músicos mencionados, seja, justamente o texto escrito por Guerra-Peixe na contracapa do LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade*:

“O discófilo já se acostumou a entender como armorial a música típica nordestina. A palavra é antiga, mas Ariano Suassuna deu a ela uma significação mais ampla e mais humana. Entende-se com a tal música autenticamente popular – no caso folclórica - e aquela de

⁷⁰ Naquela ocasião, Renato afirmou ter ido para o Rio de Janeiro e que lá conheceu Guerra-Peixe, Edino Krieger e Francisco Mignone que, segundo o violeiro, teriam o ajudado muito no início de sua carreira. Mas pouquíssimos foram os relatos e documentos encontrados que nos explicassem, de maneira exata, qual a contribuição de tais compositores na carreira musical de Renato Andrade.

compositor com algum preparo técnico escrevendo música que segue de perto, de muito perto as constâncias mais fiéis às fontes populares. Mas aqui, cabe indagar: a música armorial há de ser unicamente a nordestina? Parece-me que não.

É interessante verificar que todos os que leram sobre/e ouviram música armorial nordestina, concordam que a de Renato Andrade é a versão mineira da mesma. Apenas ignoram, com razão que era composta e apresentada antes de haver sido iniciado o movimento de música armorial no Nordeste. É o que faltou ao mineiro a oportunidade de sair de sua cidadezinha de Abaeté para vir divulgá-la nos grande centros artísticos. E, agora, eis a música armorial mineira em mão de quem conseguiu elevar a viola caipira, de feira, de arame – a um nível jamais imaginado. Tudo com técnica própria de pontear, e não a mera adaptação do ponteado do violão, como tem sido sucedido sempre que um violinista executa viola. É que o artista, quando residia em Belo Horizonte estudara violino com Flausino Vale e ao retornar a Abaeté, não tendo com quem estudar violino e nem para quem tocar, descobriu as possibilidades que a viola oferecia ao seu talento criador. Por isso, não é em vão que o artista tem ilustrado palestras de estudiosos; não é em vão que suas atuações – inclusive com patrocínio oficial têm sido bem recebidas nos meios artísticos mais diversos; e não é em vão que suas apresentações têm tido, a um tempo, o sentido de concerto, de informação didática e, se quiserem, de show do melhor conceito, com sua viola, sua conversa inteligente com o público e sua mineiríssima tradição popular. Apesar do meu respeito e imensa admiração pelos violeiros nordestinos, já vi, num ambiente totalmente nordestinizante, Renato Andrade roubar para si as atenções do público, na ocasião em que uma famosa dupla nordestina parecia estar soberana.

Que Renato Andrade prossiga nessa pisada, são meus votos. E que surja, amanhã, alguém que faça igualmente música armorial paulista, gaúcha, amazonense, carioca ou o que for. Para que mereçam, como Renato, uma obra musical de um Francisco Mignone, como a que o compositor escreveu especialmente para ele.

Cabe um elogio ao violonista “Tupi” que acompanha Renato Andrade. O violão se mantém plenamente agradável na sua discipção, que permite ao violão executar à vontade suas obras. Um conjunto excelente. (grifos nossos).

Guerra-Peixe
Outubro de 1977⁷¹ ”

Para entendermos o interesse de Guerra-Peixe pela viola de Renato Andrade e a menção à música armorial é importante nos situarmos sobre a trajetória desse importante compositor brasileiro e sua estreita relação com a música popular.

⁷¹ GUERRA-PEIXE, C. In: *A Fantástica Viola de Renato Andrade*: Chantecler, 1977, LP.

Em 1977, César Guerra-Peixe (1914-1993) dividia-se entre o ofício da criação musical e a atividade docente; percorrendo o país ministrando aulas, cursos e palestras sobre composição, orquestração, harmonia e, especialmente, sobre temas como música brasileira, folclore, música popular, haja visto o curso: *A música brasileira popular e erudita e suas raízes folclóricas* oferecido durante o II Festival de Verão de Areias/PB⁷².

Na realidade, o ensino destes temas foi fruto de seu interesse pela música popular já desde a década de 1950, quando após uma breve passagem pelas concepções do dodecafonismo, Guerra-Peixe volta-se para a sonoridade dos gêneros populares. Importante destacarmos em sua carreira a estada em Recife/PE entre os anos de 1950 a 1953. Foi por conta dessa vivência que publicou a famosa obra *Maracatus do Recife* (1953). Com o término de sua passagem pela capital pernambucana, iniciou-se outro momento fundamental de sua trajetória, quando, ao invés de retornar ao Rio de Janeiro, sua terra natal, instalou-se em São Paulo. Lá, lançou-se, em 1953, à pesquisa de campo junto com folclorista Rossini Tavares de Lima, na capital e em localidades do interior do Estado de São Paulo, tal como Taubaté, São Carlos, Pindamonhangaba, Ilhabela, Caraguatatuba, São Sebastião e Ubatuba, para catalogar e estudar manifestações musicais como jongo, tambu, cateretê, cururu, dança de Santa Cruz, dança de São Gonçalo, folia de reis, Moçambique, congado, caiapós e moda de viola⁷³.

De posse desses materiais de pesquisa, tanto de Recife como de São Paulo, Guerra-Peixe deu início a um longo e produtivo período de composição, escrevendo obras nas quais os elementos da “tradição” popular brasileira surgem como fundamentais no resultado sonoro final, mas sem deixar de lado o rigor técnico e o acabamento minucioso da música de concerto. Valendo-se de sua formação musical sólida, compôs para as mais variadas formações, inclusive para viola caipira (ou viola brasileira, na denominação do próprio autor):



Figura 62: Guerra-Peixe “beliscando” uma violinha em 1953

⁷² GABAGLIA PENNA, C; SALLES, P; MURTA, D; MONTEZ, O. Linha da vida. Disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 14 de junho de 2011.

⁷³ GABAGLIA PENNA, C; SALLES, P; MURTA, D; MONTEZ, O. Linha da vida. Disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 14 de junho de 2011.

“Ponteados” (1966) escrito originalmente para violão ou viola foi convertido no “Prelúdio V” (também para violão ou viola brasileira) em 1975⁷⁴.

Quando chega à década de 1970, estabelecendo-se novamente no Rio de Janeiro, já como consagrado compositor e pesquisador, Guerra-Peixe volta a criar vínculos com a capital pernambucana, mas agora através do contato intenso com o Movimento Armorial. Sua participação na definição e formulação dos rumos da estética musical do grupo parece ter sido preponderante. Conforme Ariano Suassuna⁷⁵, Guerra-Peixe, juntamente com Jarbas Maciel, foi figura fundamental para que surgisse a Música Armorial.

Sobre o surgimento do Movimento Armorial, a pesquisadora Idelette dos Santos (2009) nos conta:

“Em 18 de outubro de 1970, um concerto era realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, por uma orquestra recém-criada, a Orquestra Armorial. Paralelamente, acontecia uma exposição de artes plásticas. Ambas organizadas pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco. Seu diretor, Ariano Suassuna, no texto do programa, revelava ao público a existência do Movimento Armorial. No ano seguinte, a segunda exposição de arte armorial, realizada na Igreja do Rosário dos Pretos, em 26 de novembro de 1971, confirmava a proclamação de Suassuna. (...) a partir daquela data o Movimento Armorial passava a existir (...)”. (SANTOS, 2009, p. 21).

Nas palavras de seu criador maior, o Movimento Armorial se propunha a “realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares” nordestinas, sem imitá-las ou repeti-las, mas recriando-as e transformando-as (SUASSUNA, 1975).

Comparando esta proposta estética de Suassuna com a produção musical e acadêmica⁷⁶ de Guerra-Peixe, torna-se possível compreender o alinhamento entre o escritor pernambucano e o compositor carioca durante os anos 70.

Nesse sentido, nos interessa, justamente, esse entrelaçamento entre as concepções de Guerra Peixe que apontam para um projeto nacional musical⁷⁷ e as semelhanças que a

⁷⁴ VETROMILLA, C. *Ponteados* ou *Prelúdio*: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. In: PER MUSI: Revista de Performance Musical - v 8, pág. 84-93, jul - dez - 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/num08_cap_06.pdf>. acessado em: 21/07/2011.

⁷⁵ SUASSUNA, A. In: ALMEIDA, C. *Orquestra Armorial*. Continental, 1975, LP

⁷⁶ Esses escritos foram recentemente alvo de estudos de alguns pesquisadores. Dentre eles, o musicólogo Samuel Araújo que organizou o livro: *Estudos de folclore e música popular urbana/César Guerra-Peixe; organização, introdução e notas de Samuel Araújo- Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007*. Além disso há um sítio na internet dedicado ao trabalho de César Guerra-Peixe: www.guerrapeixe.com, no qual há disponível grande parte do acervo de textos escritos pelo compositor ao longo de sua vida.

Música Armorial guarda com tal projeto. Pois é nesse emaranhado de ideias que Guerra-Peixe insere Renato Andrade. Ou seja, ao mesmo tempo em que o compositor carioca sinaliza a música de Renato como uma variante do modelo armorial proposto por Suassuna, no plano de fundo, ao que nos parece, situa-se a formulação de uma concepção musical muito próxima daquilo que se conhece como nacionalismo musical e que de uma forma indireta, acaba-se atribuindo também à música de Renato Andrade. Tomando o texto do encarte do LP de 1977 poderemos esclarecer melhor esse difícil panorama.

⁷⁷ É nesse período, durante a década de 70, que César Guerra Peixe mostra-se mais convicto de seu pensamento estético. Um exemplo disso é o texto: **Principais Traços Evolutivos da Produção Musical** presente no catálogo de obras de 1971. Destacamos esse texto pois nele o próprio compositor narra sua passagem pelas ideias dodecafônicas e os estudos com J. Koellreutter. Valendo-se de exemplos musicais de suas obras, Guerra Peixe “justifica” sua escolha por um caminho distante da técnica dos doze sons e a tomada de decisão por utilizar como matéria bruta para o fazer composicional, melodias colhidas em festas, ritos, danças e outras manifestações da cultura popular. Para o autor, “*o folclore é a coisa mais universal deste mundo (...) bem como, ‘todas as manifestações espirituais, materiais e culturais do povo’ como assinala Luís da Câmara Cascudo (...)*”.

Num segundo momento deste mesmo texto, Guerra Peixe afirma suas intenções com o projeto nacional musical de Mário de Andrade: “*nos países em que a cultura aparece de empréstimo que nem os americanos, tanto o individuo como a Arte nacionalizada tem de passar por três fases:*

1ª – a fase da tese nacional;

2ª – a fase do sentimento nacional;

3ª – a fase da inconsciência nacional” (Ensaio Sobre a Música Brasileira)”.

Guerra Peixe completa ainda: “*Resta retalhar e ampliar a tese nacional proposta por Mário de Andrade, adaptando-a aos conhecimentos que hoje já se possui do populário brasileiro.*

- 1. O material – Entenda-se como tal elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subentendidas), eventual polifonia, ritmos, etc. Tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por ex.: a música baseada na dos Cabocolinhos recifenses há de ser necessariamente feita com elementos próprios; a baseada na do Jongo paulista, será então, algo diverso mas igualmente coerente.*
- 2. A seleção – Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por ex.: o simples toque de um gongué (instrumento musical) poderá fornecer o principal para uma peça musical, bem assim como o baião-de-violão (pedal rítmico feito nos bordões do instrumento); ou então, noutro estilo de música, um detalhe como o acorde estupendamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.*
- 3. A elaboração – Resume-se no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão. Se, como diria Mario de Andrade, esta fase é ainda a social, resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna, mas direta.”.*

GUERRA-PEIXE, C. *Principais traços evolutivos da produção musical*. Texto extraído do catálogo de obras de 1971. Disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>. Acesso em 14 de junho de 2011.

Logo no início, Guerra-Peixe propõe uma classificação para música armorial: “(...) *Entende-se com a tal música autenticamente popular – no caso folclórica - e aquela de compositor com algum preparo técnico escrevendo música que segue de perto, de muito perto as constâncias mais fiéis às fontes populares (...)*”⁷⁸ Tal declaração está, de fato, em consonância com a definição de Ariano Suassuna, entretanto, para o escritor pernambucano, a música armorial foi pensada dentro do contexto cultural da região nordeste brasileira. Segundo Idelette dos Santos (2009), para Suassuna, o Movimento limita-se no tempo e no espaço, a uma época e lugar, a artistas vivos⁷⁹. Suassuna relativiza também possíveis coincidências temáticas, insistindo sobre o que distingue, por exemplo, Villa-Lobos de Guerra-Peixe: “*Na música de Villa-Lobos, há uma preocupação brasileira e popular; mas o Brasil é um mundo e o popular é um mundo. Já a música de Guerra-Peixe é com os temas sertanejos*”⁸⁰, *principalmente*” (SUASSUNA, 1972).

Mas, é o mesmo Guerra-Peixe quem aponta para o que seria, para Suassuna, o “efeito globalizante” e crê na existência de manifestações armoriais ocorrendo em outras localidades, inclusive em Minas Gerais com Renato Andrade:

“(...) Mas aqui, cabe indagar: a música armorial há de ser unicamente a nordestina? Parece-me que não. É interessante verificar que todos os que leram sobre/e ouviram música armorial nordestina, concordam que a de Renato Andrade é a versão mineira da mesma (...)”⁸¹ (grifos nossos).

Não obstante, Guerra-Peixe via na música de Renato Andrade as qualidades que julgava como essenciais para emergência de uma música armorial:

“(...) E, agora, eis a música armorial mineira em mão de quem conseguiu elevar a viola caipira, de feira, de arame – a um nível jamais imaginado. Tudo com técnica própria de pontear, e não a mera adaptação do ponteadado do violão, como tem sido sucedido sempre que um violinista executa viola (...)”⁸².

“*Elevar a viola caipira (...) – a um nível jamais imaginado*” pode ser tomado como síntese de um feixe de significados. Em primeiro lugar, Guerra-Peixe parece situar Renato

⁷⁸ GUERRA-PEIXE, C. In: *A Fantástica Viola de Renato Andrade*: Chantecler, 1977, LP.

⁷⁹ A pesquisadora Idelette dos Santos completa ainda: “*Quando o sociólogo Renato Carneiro Campos, por exemplo, evocava a possibilidade de considerar Guimarães Rosa e Villa-Lobos como precursores do Movimento Armorial, no que eles teriam um “tom” popular, apoiando-se na poesia popular e até, no caso de Guimarães Rosa, certos aspectos heráldicos e emblemáticos, Suassuna recusou tal abordagem globalizante tanto quanto o efeito retroativo*” (SANTOS, 2009, p.169)

⁸⁰ Nesse sentido, Suassuna nos leva a crer que o termo “sertanejo” é sinônimo de música popular nordestina.

⁸¹ GUERRA-PEIXE, C. In: *A Fantástica Viola de Renato Andrade*: Chantecler, 1977, LP.

⁸² GUERRA-PEIXE. 1977. Loc. Cit.

Andrade dentro daquilo que Santos (2009) definiu como a *teoria musical armorial*⁸³, ou seja: considerar a obra de arte como resultante de três forças convergentes: a criatividade de um indivíduo, a herança da tradição e a influência de uma época dada. Como complemento, entender que a diferença essencial entre arte popular e arte erudita residia no fato de a primeira ser fruto apenas de uma tradição e de uma época, faltando-lhe o grande espírito para alçá-la a seu nível: “*A música erudita representa (...) o resultado sedimentado de ultrapassagens da música popular, realizadas pelos grandes espíritos através dos tempos*” (SANTOS, 2009, p.169).

Assim, quando Guerra-Peixe enaltece o feito de Renato Andrade, o faz de acordo com esses princípios estéticos da música armorial. Para o compositor carioca, Renato Andrade realizou uma grande obra que partiu das “raízes populares” para as salas de concerto – templo da “grande música”. Como justificativa à sua classificação afirma: “(...) *Tudo com técnica própria de pontear, e não a mera adaptação do ponteador do violão, como tem sido sucedido sempre que um violinista*⁸⁴ *executa viola*⁸⁵ (...)”. Ao que nos parece, Guerra-Peixe reconhece a construção de uma técnica de viola caipira específica, como uma espécie de polimento técnico, ou mais um tipo de ferramenta musical, adquirida por Renato, e destinada ao “tratamento” do material musical “bruto”.

⁸³ Para autora, essa formulação partiu, a *priori*, de Ariano Suassuna, mas evidentemente, contou com contribuições de outros músicos, tais como: Antônio Madureira, Jarbas Maciel e o próprio Guerra-Peixe. “Desempenhando, em relação aos músicos armoriais, o papel que Mário de Andrade teve, nos anos 1930 a 1950: um orientador” (SANTOS, 2009, p.169), Suassuna, projetou a música armorial bem antes de ser escrita e tocada, utilizando-se dos mesmos artifícios que Mário, ou seja, foi através de seus livros, artigos, pesquisas e muitas vezes de suas críticas abruptas e intransigentes que o escritor pernambucano foi “preparando o caminho para os músicos armoriais”. (SANTOS, 2009, p.170). Já em 1950, junto com Hermilo Borba Filho e o poeta Ascenso Ferreira esboçaram aquilo seria o eixo motriz da criação musical do Movimento: considerar a obra de arte como resultante de três forças convergentes: a criatividade de um indivíduo, a herança da tradição e a influência de uma época dada. Como complemento, afirmam que a diferença essencial entre arte popular e arte erudita residia no fato de a primeira ser fruto apenas de uma tradição e de uma época, faltando-lhe o grande espírito para alçá-la a seu nível. Santos (2009) ao descrever esse pensamento de Suassuna, vai mais além e indica que para o escritor, “A música erudita representa (...) o resultado sedimentado de ultrapassagens da música popular, realizadas pelos grandes espíritos através dos tempos” (SANTOS, 2009, p.170).

⁸⁴ Acreditamos que a palavra “violinista”, na realidade, referia-se a “violonista”. No mesmo texto, reaparece o termo “violinista” como executante de violão – indicando um possível erro de ortografia.

⁸⁵ A pesquisadora Idelette dos Santos (2009) nos alerta ainda que viola caipira, ou viola sertaneja é um dos instrumentos fundamentais na concepção da música armorial, junto com a rabeca, o pífano, e o marimbau. No entanto, a afinação da viola descrita por Santos como mais utilizada (do 5o. para o 1o. par: lá, ré, sol, si, mi) não é utilizada por Renato Andrade. (SANTOS, 2009, p.175-176).

3.3 Theodoro Nogueira e as escrituras para viola caipira

Após o lançamento do LP *A Fantástica Viola*, em novembro de 1977, Renato Andrade realizou, no começo do ano seguinte e com patrocínio do Ministério Brasileiro de Relações Exteriores, uma turnê de apresentações por algumas universidades dos Estados Unidos da América, entre as quais as Universidades do Texas, Florida, Arizona, Los Angeles, Califórnia, Minnesota, Washington e Nova York⁸⁶.

Quando retorna ao Brasil, inicia as gravações do segundo LP: *Viola de Queluz – Vol.2*, finalizado em 1979 e lançado também pela Chantecler. No capítulo anterior pudemos ter conhecimento de algumas das faixas do disco. Mais uma vez, voltemos a nossa atenção para o conteúdo da contracapa, este escrito pelo compositor paulista Ascendino Theodoro Nogueira:

A gravadora Chantecler foi a primeira a registrar o acontecimento marcante da discografia nacional e na própria história da música brasileira, ao lançar em 24 agosto de 1963, o LP “Viola Brasileira” em primeira audição mundial. Simultaneamente o jornal “A Gazeta” publicou minha pesquisa sobre esse instrumento, realizada em vários estados:

“Anotações para um estudo sobre a viola”, origem do instrumento e sua difusão no Brasil. Estabeleci a maneira de executá-la e por música usando a clave de sol e de fá em virtude dos sons oitavados e uníssonos. Sendo o instrumento predileto do nosso caipira ou sertanejo, batizei-a com o nome de viola brasileira.

Preparei os intérpretes (então meus alunos) Antonio Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro. O primeiro, Barbosa Lima, foi quem gravou o LP supra citado, contendo 7 prelúdios para viola e o “Concertino para Viola e Orquestra de Câmara”.

Depois veio Geraldo Ribeiro que gravou minhas transcrições: “Bach na viola brasileira”, chacona, fuga, prelúdio, loure, gavota, completando brilhantemente o meu trabalho sobre esse instrumento. Também usei a viola na “Missa, Nossa Senhora dos Navegantes”, a primeira cantada em português de minha autoria, gravada pela Chantecler em 16 de agosto de 1964.

Só depois de 14 anos aparece um interessado na viola, o mineiro de Abaeté, MG, RENATO ANDRADE, gravando o seu primeiro LP com grandes sucessos. Sob patrocínio oficial percorreu Estados da

⁸⁶ Tal notícia foi veiculada na Revista *Veja* na semana do lançamento do LP mencionado, assim como a previsão da série de apresentações no exterior (Revista *Veja*, datada de 9/11/1977, disponível no site: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/> e acessada no dia 20/10/2010). Sua turnê para os Estados Unidos em universidades de prestígio daquele país pode ser entendido como um sinal de reconhecimento do Ministério das Relações Exteriores do músico como um representante da cultura musical do brasileira naquele momento histórico.

América do Norte, dando recitais, principalmente em universidades, recebendo elogiosos comentários da crítica especializada.

Agora apresenta o seu segundo LP, “Viola de Queluz”, com peças de sua autoria: Viola de Cego, “Ballet” na Roça, O Capangueiro, Viola de Queluz, Veredas Mortas, Moto Pérpetuo Caipira, Urupês, Senhores da Terra, Paineiras, Raízes Ibéricas, e as canções: Luar do Sertão e Tristezas do Jeca, estas com acompanhamento.

O valor musical de RENATO ANDRADE é facilmente comprovado na execução “Urupês” num autêntico toque caipira. Nas outras obras apresenta efeitos interessantes, principalmente quando executa os harmônicos artificiais. Domina com facilidade seu instrumento, assimilando bem o toque sertanejo. É um trabalho que se destina a todos aqueles que se interessam pelas nossas tradições (grifos nossos).

THEODORO NOGUEIRA⁸⁷

Infelizmente, a vida e obra de Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2005), compositor de Santa Rita do Passa Quatro/SP, é mais uma das inúmeras lacunas da historiografia da música brasileira. Pouco se sabe ainda sobre suas realizações. Sobre sua formação sabe-se que estudou violino e foi aluno das classes de composição de Camargo Guarnieri. Como compositor, além de cinco sinfonias, dois quartetos e centenas de obras para vários instrumentos, destacou-se por sua inventiva criação para violão. Foi o autor da primeira missa cantada em português: a Missa a N^a Senhora dos Navegantes, na qual a viola caipira fez parte da instrumentação. Desempenhou um papel pioneiro no estudo técnico-musical da viola caipira, de sua prática de execução e de sua integração no repertório da música de concerto. No prefácio do livro *Moda de viola – poesia de Circunstância*, de Rossini Tavares de Lima (1997), há o seguinte relato de Theodoro Nogueira:

“Em 1963 num bate papo com Rossini, resolvi compor um concertino para viola caipira. Os materiais que existiam nessa época sobre afinações desse instrumento, foram recolhidos por Rossini, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Guerra Peixe, Kilza Setti, Marina de Andrade Marconi, que Rossini deixou a minha disposição. Estabeleci a maneira de executá-la por música e com as afinações compus sete prelúdios sendo seis os modos de viola (...)”. (LIMA, 1997, p.17).

Lima completa o relato afirmando que “*Theodoro Nogueira foi o primeiro a contribuir para a integração da viola brasileira na música erudita atual*” (LIMA, 1997 p.17).

⁸⁷ NOGUEIRA, A.T In: *Viol de Queluz, Vol.2*: Chantecler, 1979, LP.

Apesar da carência de informações sobre as realizações de Theodoro Nogueira, sua produção para viola caipira está, aparentemente, bem documentada. Além disso, as fontes consultadas apresentam poucos conflitos de dados. O próprio texto no LP de Renato Andrade já é bastante elucidativo. Nele o compositor paulista narra seus feitos para a viola, dentre os quais destacamos sua empreitada por conhecer o instrumento que culmina com a publicação do artigo: "*Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil*"⁸⁸, em 1963.

Deste documento, destacamos alguns trechos:

"Apesar de existir mais de 29 afinações de viola no Brasil, a que predomina é: lá, ré, sol, si, mi. A afinação melhor para o compositor trabalhar é aquela que apresenta as cordas lá e ré, afinadas em oitavas, e sol, si e mi em uníssono. Além das afinações, há os modos da viola: são acordes tradicionais sobre I, IV e V graus.

O melhor trabalho divulgado no país sobre os modos da viola foi realizado por Rossini Tavares de Lima em Piracicaba. Aproveitando esses acordes, compus o prelúdio nos modos da viola. Para cada modo o violeiro caipira costuma fazer uma nova afinação. Entretanto, na afinação lá-ré-sol-si-mi pode-se perfeitamente tocar todos os modos. O violeiro costuma colocar a nota grave em cima e a aguda embaixo, naturalmente para ter melhor apoio quando toca com o polegar. A nossa viola serviu até hoje para acompanhar congada, cana-verde, dança de São Gonçalo, cateretê, cururu, fandango, folia de Reis, folia do Divino, modas de viola e outras manifestações do nosso folclore.

Relação dos nomes dados aos modos e afinações da viola: Quatro Dedos, Paulista, Do-Meio, Quatro Pontos, Cebolão, Goiano, Goianão, Três Dedos, Rio-Abaixo, Goianinha, Cebolinha, Oitavado, Castelhana, Tempero Mineiro, Temperão, Som de Guitarra, Cana-Verde, Do Sossego, Ponteadado do Paraná, Travessado, Vencedora, Conselheira etc."⁸⁹ (grifos nossos).

A afinação escolhida pelo compositor paulista (*lá, ré, sol, si, mi*) também é conhecida pelo nome de "natural", segundo Corrêa (2000). Entretanto, se olharmos com cuidado perceberemos que trata-se de uma adaptação da afinação de violão mais conhecida, exceto pela sexta corda. Essa afinação também foi localizada em tratados portugueses dedicados à viola, como afirma Nogueira (1971). No Brasil, há a incidência de outros nomes para essa afinação: *natural, comum, goiano, paulista, paraguaçu*. (CORRÊA, 2000, p. 34).

⁸⁸ O texto completo deste artigo está anexo ao fim deste trabalho.

⁸⁹ NOGUEIRA, A.T. *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil*. In: *Bach na viola brasileira*. Fermata, 1971. LP.

Foi esse o ponto de partida para Nogueira iniciar suas escrituras para viola caipira.⁹⁰ Entretanto, conforme comentamos no capítulo anterior ao tratar das músicas de Renato Andrade, as afinações da viola caipira estão diretamente relacionadas ao modo com o qual se produz música no instrumento. O próprio Nogueira reconhece essa característica e faz uma declaração que corrobora com a hipótese levantada por Vilela e por nós apresentada anteriormente, no qual, de um modo geral, o violeiro organiza as alturas no instrumento de modo a executá-lo com um ou dois dedos de ambas as mãos:

“Por três razões os violeiros inventaram várias afinações: 1º) para mexer o menos possível os dedos; 2º) Por não saberem fazer os modos numa só afinação; 3º) para conseguir o maior número de cordas soltas, obtendo maior sonoridade no rasqueado.”

Contudo, quando o compositor paulista cria suas músicas e oferece aos seus alunos a oportunidade de interpretá-las, o que se ouve é outro tipo de sonoridade, se comparada com a música caipira e mesmo a música de Renato Andrade. Isso se deve a alguns fatores. Primeiramente, pela própria escrita musical de Theodoro Nogueira. Como compositor de formação sólida e já com experiência na escrita para o violão, uma hipótese possível é que a proximidade com o violão através da semelhança da afinação, pode ter contribuído decisivamente, para que a linguagem empregada nas obras, ou seja, as construções harmônicas, disposições de acordes, estruturas melódicas, remonte, *grosso modo*, às suas composições para violão. O uso constante do contraponto combinam melodias que, sozinhas, carregam uma forte lembrança dos toques de viola “tradicionais”, mas em conjunto, criam uma sonoridade mais rebuscada. Evidentemente, há, em diversos momentos, o uso de elementos que caracterizam a sonoridade dos ponteiros de viola “tradicionais”, como solos em escalas duetadas⁹¹ - todavia seu uso é restrito, à primeira vista, pela menor quantidade de desenhos de digitação disponíveis nessa afinação, e pela dificuldade de combiná-las com o uso de cordas soltas (*campanelas*) dentro da mesma tonalidade como acontece, por exemplo nas músicas de Renato Andrade.

⁹⁰ “(...) estabeleci a maneira de executá-la e por música usando a clave de sol e de fá em virtude dos sons oitavados e uníssonos (...)”.

⁹¹ Segundo Theodoro Nogueira, “na música folclórica, o violeiro, em geral, toca em terças e no modo maior” (NOGUEIRA, A.T. *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil*. In: *Bach na viola brasileira*. Fermata, 1971. LP).

É essa sonoridade que ouvimos no LP *Viola Brasileira*⁹² – Chantecler (1963) com as gravações das obras: “Concertino para viola brasileira e Orquestra de Câmara” e “7 Prelúdios” (6 nos modos da viola) ambas compostas por Theodoro Nogueira e interpretada pelo violonista Antonio Carlos Barbosa Lima à viola. Sobre esse LP Guerra-Peixe tece o seguinte comentário que ilustra um pouco o sentido da produção de Theodoro Nogueira:

“Talvez não seja exagero afirmar que os compositores paulistas não querem nada com as tradições populares bandeirantes. Salvo as raríssimas exceções notadas numa e noutra peça pequena e isolada, preferem imitar o Nordeste e o Rio de Janeiro através de informações nem sempre satisfatórias, enquanto que em São Paulo há uma música popular típica a espera de algum talento que a eleve a termos de música culta: Moda-de-viola, Cururu, Lundu, Jongo, Tambu, Cateretê, (...) etc., etc.

No entanto, o caráter da música paulista parece que acaba de ser definido pelo compositor Teodoro Nogueira, (...) Isso é o que nos parece afirmar o seu <Concertino> para <viola brasileira> - isto é, viola caipira – e orquestra de câmara, cuja primeira audição ocorreu meses atrás na Capital paulista. Suas melodias, bem assim como seqüências harmônicas, ritmos e rasqueados, se caracterizam pelo sabor notadamente paulista. (...).

Se o <Concertino> de Teodoro Nogueira marca o começo de nova etapa na música paulista, os sete <Prelúdios> para a referida viola caipira vem beneficiar ainda mais a cultura musical paulista daquela atmosfera regionalista de que carecia.”⁹³

O compositor parecia querer, de fato, estabelecer um novo conceito para o instrumento, talvez por isso o chamasse de “viola brasileira”. Vale ressaltar que apesar dessa denominação ser recorrente nos dias de hoje, até aquele momento, não havia registros anteriores do seu uso. E o conceito não parou apenas no rótulo ou na criação de obras exclusivas: junto com seus alunos, Theodoro aplicou uma técnica diferenciada de execução da viola. É bem verdade, que nos escritos deixados pelo autor, não há a menção à construção dessa “nova” técnica, porém a audição tanto do LP *Viola Brasileira*, como do LP *Bach na viola brasileira*⁹⁴ – Fermata (1971), com Geraldo Ribeiro à viola, não nos deixam dúvidas do uso de um artifício, até aquele momento, incomum: o arpejos das cordas separadamente em cada par.

Para realizar as transcrições de Theodoro Nogueira para peças das “Partitas para Violino solo” de J. S. Bach, Geraldo Ribeiro distribui o discurso musical de modo que, em

⁹² Cópia deste LP está no CD que acompanha este trabalho.

⁹³ GUERRA-PEIXE, C. *Em termos de música paulista*. In: Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1964. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/textos/texto08.html>. Acessado em 10 de maio de 2011.

⁹⁴ Cópia deste LP está no CD que acompanha este trabalho.

muitos momentos, toque-se apenas uma corda dos pares de viola que são oitavados. Numa escrita polifônica esse pode ser um recurso muito útil para se organizar a disposição das vozes dentro da tessitura do instrumento. Ribeiro, assim como mencionamos sobre postura da mão direita de Renato Andrade, utiliza uma técnica semelhante à escola de Tárrega. Desse modo, os pontos de articulação dos dedos ficam acima das cordas, facilitando o dedilhado dos pares individualmente. Ainda sobre a viola de Geraldo Ribeiro, outro detalhe importante é a inversão das cordas dos pares oitavados: o violeiro/violonista coloca a corda grave acima da aguda, completamente diferente da maneira usada por Renato Andrade e demais violeiros.

Essas gravações, técnicas e sonoridades, ao mesmo tempo em que abriram outros horizontes para a viola caipira, são consideradas o fim do trabalho por Nogueira: “*Depois veio Geraldo Ribeiro que gravou minhas transcrições: “Bach na viola brasileira”, chacona, fuga, prelúdio, loure, gavota, completando brilhantemente o meu trabalho sobre esse instrumento.*” Geraldo Ribeiro, nos conta que apesar do enorme desafio de aprender a viola não conseguiu dar continuidade à proposta de Nogueira, e em meados da década de 1970, abandonou o instrumento.

Já Renato Andrade, aos olhos de Theodoro Nogueira, de alguma forma, é herdeiro do seu trabalho: “*Só depois de 14 anos aparece um interessado na viola, o mineiro de Abaeté, MG, RENATO ANDRADE*”. Theodoro parece ignorar as outras produções de viola instrumental ocorridas no intervalo de 1963 e 1977, como os discos *Viola do Zé – Chantecler* (1966) com Zé do Rancho à viola, ou ainda o marcante *É isso que o povo quer – Tião Carreiro em solos de viola caipira – Chantecler* (1976). Para Theodoro, apenas Renato Andrade apresenta proposta musical semelhante a sua própria.

O mais interessante é que apesar das composições do mineiro de Abaeté guardarem profundas diferenças com a música de Nogueira, o artifício técnico desenvolvido por este último – o uso das cordas arpejadas separadamente – é reaproveitado por Renato, não só auxiliando a construção polifônica, mas também como recurso timbrístico. A opção de ressaltar uma determinada nota, durante um arpejo, a partir dessa técnica, vai ser amplamente usado por Renato Andrade, como vimos detalhadamente no capítulo anterior.

Da mesma forma que Renato Andrade valeu-se, da experiência de Theodoro Nogueira para implementar tal artifício, outros violeiros tiveram em Renato a referência para desenvolver tal técnica, como nos conta Ivan Vilela: “*(...) eu tentei pegar essa idéia do Renato Andrade, pois ele começa a tocar os pares separadamente (...)*”⁹⁵

⁹⁵ VILELA apud ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008.

Vilela, em 2007, lançou o Cd *Dez Cordas – Kalamata*. O título, já sugestivo, foi o nome que o violeiro encontrou para a técnica que empregou na confecção dos arranjos para viola solo. No entanto, apesar do músico referir-se a Renato Andrade como fonte da técnica, o uso que faz nas músicas neste disco está muito mais próximo da linguagem técnica desenvolvida por Theodoro Nogueira.

2.3 O Violeiro e o Grande Sertão

Os textos de contracapa dos dois primeiros LPs de Renato Andrade, além dos desdobramentos que já apresentamos – as relações dos seus autores com a música caipira e com a viola – poderiam ser lidos a partir de uma linha de pensamento comum. Contemporâneos que são, Guerra Peixe e Theodoro Nogueira não escondem suas ligações com o pensamento que buscava a edificação de uma música nacional. Partilharam inclusive do mesmo período de pesquisa de campo – durante a década de 1960; viajaram pelos interiores da região sudeste e nordeste do Brasil em busca de elementos para suas composições. Catalogaram, organizaram (cada uma seu modo) os materiais e lançaram-se ao desafio de aliar o conteúdo de suas formações musicais com esses inúmeros elementos da cultura popular para compor uma música que tinha como destino certo as salas de concerto.

Esforçavam-se para seguir as instruções de Mário de Andrade⁹⁶ e o seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1929, pois como afirma o próprio Mário na “Nota final”, que acompanha

⁹⁶ Vale lembrar que os intelectuais brasileiros não foram os pioneiros a voltarem a sua atenção à cultura popular. A partir do início do século XX, o estudo de músicas étnicas e populares foi gradualmente institucionalizando-se em centros europeus. Criou-se um ramo da ciência que, sob a designação de musicologia comparada, tinha por base a investigação de elementos da música inerente à vida em sociedades diversas. Pelas mãos de etnógrafos, novos repertórios afluíam a arquivos sonoros recém-fundados. Até então, a pesquisa dessa música ocorria de forma espontânea no domínio cultural próprio de observadores independentes: uma atitude que remonta à fundação do romantismo, por força do interesse de poetas e homens de letras principalmente da Alemanha, no final do século XVIII. A preocupação naquele momento era, sobretudo, o texto poético; a música seria objeto de estudos particulares somente décadas mais tarde, com as primeiras publicações de melodias populares.

O Brasil acabava de entrar na fase da gravação eletromagnética de discos. Mas na Europa, as revistas especializadas em música já traziam mensalmente uma coluna dedicada a resenhas sobre Bach, Mozart, Schubert e tantos outros. Assinante de vários desses periódicos, Mário de Andrade acompanhava os noticiários, embora ainda não possuísse uma vitrola para trabalhar. Ele se mantinha obsessivamente a par de pesquisas e aproximações da cultura popular, no Brasil e na Europa. Se igualássemos criação musical e criação literária, poderíamos alinhar seu perfil profissional ao de um Béla Bartók, que a partir do início do século XX percorre sistematicamente vastas regiões do Leste Europeu em busca de definir a imagem sonora particular da tradição próxima à qual ele próprio se criara. Ambos souberam associar à visão modernista as experiências realizadas com profundidade no domínio popular. É bom lembrar que a visitação a gêneros

o volume: “*De tempos para cá meus esforços em registrar melodias nacionais encontrou o apoio de alunos, amigos (...)*”. (ANDRADE, 1928, p.151)

De fato, encontrou apoio em muitos outros. Nem Guerra, nem Theodoro foram alunos diretos de Mário, mas indiretamente tomaram as lições que o *Ensaio* propunha: ensinar aos compositores brasileiros a criar música brasileira erudita. Note-se, na citação acima, a expressão “melodias nacionais”. São elas, na acepção do poeta modernista, que fornecerão aos músicos criadores a têmpera necessária. Mário de Andrade queria consolidar uma noção de “espírito de raça”, como ele diz, e imagina, *grosso modo*, três fases históricas para a criação musical no Brasil. Primeiro, o período que poderíamos chamar de “inconsciente”. Nele os compositores, ao longo da história, se deixam penetrar por um espírito brasileiro sem darem por isso, afinal a música expressa a alma dos povos que a criam (TRAVASSOS, 2000, p.33)

Depois, vem o momento “voluntarista”, ou antes “voluntarioso”, para empregar a palavra de Mário de Andrade, em que ele próprio e seus contemporâneos se encontravam, lá em 1928. É preciso “querer ser” brasileiro, servindo-se dos exemplos das músicas populares recolhidas, pois “*a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores formados na escola*” (TRAVASSOS, 2000, p.34).

Por fim, Mário de Andrade prevê um futuro verde-amarelo:

“Ela (*a música*) terá que se elevar ainda à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não poderá haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo.” (Andrade,

populares ocorria no início do século XX por razões de um anseio abstrato de identidade, mas era motivada também pela busca de uma combinação de originalidade técnica e poder comunicativo. Mário certamente não desconhecia o fato de que a idéia nacional auxiliara na reestruturação do pensamento artístico: novos materiais e objetividade de expressão ofereciam-se como uma possibilidade de cura da generalizada intoxicação romântica. Olhos e ouvidos atentos, preparando-se para uma viagem de pesquisa que se daria entre o final daquele ano e o início do seguinte, entusiasma-se com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma “Discoteca do Estado”. Eles entendiam a necessidade do registro das músicas cantadas em diversas regiões, músicas que a coletividade vinha esquecendo, ou substituindo por outras músicas. (cf. Lacerda, M.B. Os registros musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006. Toni, F. C. Missão: Pesquisas Folclóricas. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006. Coli, J. O Nacional e o Outro. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006).

Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo, Livraria Martins Editôra 1960, p. 25)

Para que a música nacional brasileira possa, então, refletir verdadeiramente o país, segundo Mário de Andrade, ela deve seguir alguns procedimentos que Contier (1985) descreve como sendo:

“1. O compositor deve fundamentar suas obras na folk música brasileira. (...) Mário de Andrade era partidário da *música pura*, negando a introdução da palavra – literatura – na música, ou seja, a chamada *música de programa* aceita pelos românticos europeus e brasileiros. (...) As músicas folclóricas revelam os anseios do povo, pois ilustram as reais necessidades humanas, inconscientes e de conotações essencialmente coletivistas, ao contrário da música de programa, intimamente voltada para o individualismo (...).

2. O compositor nacionalista deve seguir três processos:

a) empregar integralmente melodias folclóricas em suas peças;
b) modificar um ou outro trecho de uma música folclórica; c) inventar uma melodia folclórica própria... Não se trata do folclore “puro”, mas da música erudita de inspiração popular.

3. Quanto à técnica de composição, o compositor deve empregar o contraponto (neoclassicismo). Mário de Andrade justifica esse princípio (posteriormente utilizado por Camargo Guarnieri e seu grupo) partindo de duas justificativas básicas: a) os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades, ao contrário da polifonia, que se aproxima do inconsciente coletivo do povo brasileiro. (...) b) A linguagem da maioria dos cantos folclóricos prende-se a processos harmônicos que são geralmente precários, paupérrimos, portanto de difícil *aproveitamento* pelo compositor ao tentar escrever *música nacionalista*.

O compositor deve incluir em suas peças alguns instrumentos folclóricos (...).” (grifos do autor) (CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas 2ª Ed. rev. Ampl., 1985 p.27-28).

Desta forma, o trabalho do musicólogo não apresenta objetivos puramente científicos. As próprias melodias são nacionais, como se viu, e se destinam à criação de música elevada e nacional também. Estão lá como fundadoras de uma identidade, cujo caráter ideológico não passa despercebido por Mário de Andrade. Ele se consagrará ao difundir suas convicções, orientando compositores e exigindo deles uma rigorosa observância ao nacional.

As ideias para a construção de uma música nacional organizadas por Mário de Andrade, ao longo da história, ganharam corpo e se enraizaram no cenário artístico brasileiro. Detalha-las é quase o mesmo que repetir conceitos que vimos na *teoria da música armorial* de

Ariano Suassuna e Guerra-Peixe, no princípio composicional de Theodoro Nogueira, ou ainda nos princípios composicionais dos *26 prelúdios característicos para violino só* e no conteúdo de *Elementos do Folclore Musical Brasileiro* de Flausino Vale. Em outras palavras, a mediação entre erudito e popular como ideal para se definir uma identidade nacional musical.

Ao mesmo tempo, quando Theodoro e Guerra escrevem na contracapa dos discos de Renato, dão a entender que este último é um mais “colega de trabalho”, que partilha das mesmas expectativas e intenções musicais. Não por coincidência, forja-se o adjetivo a Renato Andrade: “o violeiro que levou a viola caipira às salas de concerto”. Faz sentido pensar, por exemplo, que Guerra-Peixe, mesmo partidário do Movimento Armorial, quando afirma que Renato é a versão mineira do Movimento está convicto com os ideais nacionais, mesmo que isto signifique “discordar” de Suassuna, como vimos. Já Theodoro não viu, até surgir Renato Andrade, nenhuma iniciativa na produção de música instrumental para viola que desse “continuidade” ao seu trabalho, ignorando o surgimento de obras importantes para o gênero da música instrumental sertaneja.

Todavia, até o momento em que o músico mineiro lança seu segundo LP em 1979, não há registros nos quais Renato declara sua intenção de alinhar-se aos pensamentos de Guerra-Peixe, Flausino Vale, Theodoro Nogueira e muitos outros que partilham de pensamento criativo semelhante. É bem verdade que o perfil de Renato enquadra-se no que poderíamos chamar de “modelo padrão” proposto por Mário: formação musical convencional somado ao conhecimento profundo das manifestações musicais populares. E mais do que isto, talvez um dos pontos essenciais do pensamento andradiano: a ideia de que o fazer artístico moderno passa pelo domínio de suas técnicas, técnicas que compõem as condições de possibilidade do próprio fazer. Nesse sentido, inevitável não nos remetermos a reflexão teórica proposta por Mário, em 1938, em “O Artista e o Artesão”⁹⁷. Como nos conta o Jorge Coli (1998), é nessa reflexão que acha-se a afirmação de que por trás do artista deve haver o artesão, “que os alicerces sobre os quais se constrói e se desenvolve são os do perfeito domínio do ‘fazer’” (COLI, 1998, p.204). Coli completa ainda afirmando que a técnica pode ser coletiva, portanto transmissível de professor a aluno, a técnica pode ser individual, achado pessoal adaptado às intenções de cada criador, mas sempre indispensável. (COLI, 1998, p.205).

⁹⁷ Aula inaugural dos cursos de filosofia e história da arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, publicada em *O Baile das Quatro Artes*.

O domínio da linguagem dos *toques de viola* e a construção de uma técnica própria de ponteados, os saberes da música culta por Renato Andrade, na óptica de Guerra-Peixe e Nogueira são lidos também dentro do panorama acima: Renato dispõe do formão que esculpe uma sonoridade singular para a música de viola caipira, capaz de levar o instrumento às salas de concerto.

A despeito de todos esses comentários que surgiram no início de sua carreira, Renato seguiu fazendo suas apresentações e criando suas músicas debruçado sobre a viola. Mas em 1984, o próprio Renato dialoga com esse pensamento de uma forma muito interessante, como nos conta o próprio violeiro, em mais uma contracapa, agora de seu terceiro LP *O Violeiro e o Grande Sertão: a viola que vi e ouvi* – Bemol (1984):

“Minha proposta é mostrar ‘coisas nossas’ na viola que vi e ouvi. Tento aproximar-me da autenticidade. Em Minas Gerais os violeiros da roça tocam sozinhos utilizando acompanhamentos em folias, quatragens, congadas etc. Já os nordestinos tocam sempre em duas violas.

Sabe-se que o violeiro rural afina a sua viola em cordas frouxas, porque quando as afina ‘na altura’ as cordas se quebram.

Além disso, o violeiro rural não conhece o diapasão.

Eu desejei que essa minha proposta não tivesse nenhuma contradição. Por isso, evitei técnicas muito elaboradas e acompanhamentos sofisticados. Caso contrário, a obra ficaria extremamente pobre dentro daquilo a que me propus.

“O violeiro e o Grande Sertão” é a autêntica viola da roça. Procurei não fugir das origens.

Nos dois primeiros LPs – ‘Viola Fantástica’ e ‘Viola de Queluz’ – mostro uma boa parte do que a viola é capaz – ‘Viola Fantástica’, inclusive, conquistou o troféu Villa Lobos, categoria Raízes.

Certamente, meu público e a crítica, na expectativa de um 3º LP entre o erudito e clássico, se surpreenderão ao me ver voltar às origens...

Acontece que não quero olvidar do passado nem me comprometer com o futuro.”⁹⁸(grifos nossos)

Renato Andrade

⁹⁸ ANDRADE, R. In: *O Violeiro e o Grande Sertão*, 1984. LP

A audição deste LP revela uma mudança interessante no fazer musical de Renato Andrade. Em certa medida, a síntese dessa mudança está indicada na contracapa, mais especificamente na expressão: “autêntica viola da roça”.

Primeiramente, o autor parece querer fazer uma leitura bastante localizada – seu foco aparenta estar voltado para os violeiros de Minas Gerais. Ao mesmo tempo o conceito – “autêntica viola da roça” – parece ser um conjunto de elementos elegidos pelo violeiro. A primeira mudança são as afinações predominantes no disco: *rio abaixo* e *guitarra*⁹⁹:



Figura 63: LP de 1984

Lado A	Lado B
1. Fogueiras - Rio Abaixo	1. A viola e sua origem - Cebolão
2. Cabaré do João Baixinho - Rio Abaixo	2. Noite de São João - Guitarra
3. Sinhô Violeiro - Guitarra	3. Terno de Dançantes - Rio Abaixo
4. Canto da Inhuma - Guitarra	4. O Demônio e a Donzela - Guitarra
5. Quatragem - Guitarra	5. Grande Sertão - Rio Abaixo
6. Idéias de Matuto - Rio Abaixo	6. O Lenhador - Guitarra
7. Tutameia - Guitarra	7. Juquinha meu cumpadre - Guitarra

Se nos lembrarmos dos discos anteriores o predomínio foi sempre da afinação *cebolão* e mais do que isto, a afinação *guitarra* é considerada por Renato Andrade um modelo de raro uso, relacionada com o passado do instrumento:

“Durante anos, a viola foi executada valendo-se de uma afinação denominada *guitarra* que hoje, por motivos desconhecidos, acha-se em vias de extinção (...)”¹⁰⁰.

Outro aspecto interessante é o timbre da viola que se modifica drasticamente em relação aos dois primeiros discos. Aqui, o que se ouve é uma sonoridade mais metálica, com uma leve desafinação em determinadas notas e passagens, mas acima de tudo, muito distante da viola robusta e bem equilibrada (em termos de frequência) apresentada anos antes. Uma possível explicação é o tipo de instrumento escolhido¹⁰¹ para as gravações e no tipo de

⁹⁹ Essa afinação recebe o nome também de *meia guitarra*. SOUZA, 2005.

¹⁰⁰ ANDRADE, R. In: *Viola de Queluz*. Chantecler, 1979. LP.

¹⁰¹ Na ficha técnica está assinalado que Renato Andrade utilizou nas gravações violas da marca Xadrez – um reconhecido fabricante do município de Catanduva/SP.

encordoamento – aparentemente com cordas mais “frouxas”¹⁰². Mas a forma de executá-lo, sem dúvida, foi decisiva para o resultado final: o dedilhar das cordas bem próximo ao cavalete combinado com o peso e o ângulo de ataque às cordas, junto com comprimento reduzido das unhas possibilitaram uma sonoridade singular¹⁰³.

Além da palheta de cores timbrísticas, Renato utiliza outro artifício para fazer menção à música dos violeiros “rurais” de Minas Gerais: os *toques de viola*. O texto do encarte do LP que comenta cada faixa é bastante elucidativo para entender como Renato Andrade tratou o material musical. Muitas faixas são adaptações de *toques de viola* mencionados antes: *toque da inhuma* na faixa “Canto da Inhuma”; *toque da quatragem* – “Quatragem”; *toque do rio abaixo* – “O Demônio e a Donzela”; *terno de congada* – “Terno de Dançantes”.

Na faixa “Canto da Inhuma” ouvimos um *toque da inhuma* com algumas diferenças quando comparado com o “Prelúdio da Inhuma” do primeiro LP. Na faixa de 1984, o princípio composicional mantém-se o mesmo do “Prelúdio da Inhuma”: reapresentar uma mesma melodia diversas vezes, mas sempre alterando a região do braço e conseqüentemente, as alturas e o timbre empregados em cada repetição. Renato cria um fraseado muito semelhante ao apresentado no LP de 1977, inclusive com a antecipação do tempo forte do compasso seguinte, mas por outro lado suprime a percussão no tampo, tão característico do seu *toque da inhuma*:



Figura 64: *toque da inhuma* do LP de 1984

¹⁰² A explicação pela escolha dessas características da sonoridade da viola é antecipada no próprio texto de contracapa por Renato Andrade: “(...) Sabe-se que o violeiro rural afina a sua viola em cordas frouxas, porque quando as afina ‘na altura’ as cordas se quebram. Além disso, o violeiro rural não conhece o diapasão (...)”.

¹⁰³ Ouvindo gravações de alguns violeiros como Seo Manelim, Seo Badia Medeiros e muitos outros reunidos em coletâneas como no CD *Viola Instrumental Brasileira* organizado pela pesquisadora Andrea de Souza Carneiro (2001) que contempla diversos violeiros dos interiores de Minas Gerais, São Paulo, e Rio Grande do Norte, o timbre e a sonoridade geral da viola de Renato Andrade, não é exatamente a mesma, mas está muito próxima

Na faixa “Quatragem” o violeiro faz a seguinte descrição: “*Quatragem: dança rural, geralmente, acompanhada de dois violeiros. Para muitos pesquisadores a Quatragem pertence à família da catira e do recortado. São vozes, sapateados e palmas.*”¹⁰⁴. Porém o que se ouve é uma melodia duetada (3º. e 4º. pares da viola) alternada com um recortado, sem nenhuma alusão à palmas ou sapateados. – muito semelhante às *modas de viola* retratadas nas composições “Sagarana” e “Casamento na Roça” ambas do LP de 1977.

Todavia, o que se ouve nessa composição está muito próximo à descrição do gênero *catira* por Corrêa (2002):

“(.) O Catira tem, em sua estrutura, duas partes distintas. É executado por dois violeiros, acompanha-se de uma ou duas violas e número par de ‘palmeiros’, em geral superior a seis, que se dispõem em duas filas, uma de frente para outra, (...). A música é cantada em duetos e alguns catiras se acompanham também com pandeiros. Na primeira parte é cantada a moda de viola, longa narrativa em versos (...). Geralmente após duas estrofes da moda de viola os violeiros fazem batidas bem compassadas, é o chamado ‘recorte’. (...)”¹⁰⁵

Na composição “O Demônio e a Donzela” temos o primeiro fonograma em que Renato Andrade faz menção ao *toque do Rio Abaixo* e a lenda contada entre os violeiros sobre essa afinação (*rio abaixo*):

“A lenda diz que o demônio seduziu a donzela sinhá pelos sons maravilhosos de sua viola de ouro, levando-a para o inferno. Guimarães Rosa fala nessa estória num conto de Sagarana, chamado Sarapalha. Versos do Rio Abaixo: ‘Eu vou rodando rio-abaixo, sinhá... eu vou rodando rio-abaixo, sinhá’”¹⁰⁶

¹⁰⁴ ANDRADE, R. In: *O Violeiro e o Grande Sertão*, Bemol, 1984. LP.

¹⁰⁵ CORRÊA; MARCH; SAENGER. *Tocadores*. p 107

¹⁰⁶ ANDRADE, R. In: *O Violeiro e o Grande Sertão*, Bemol, 1984. LP.

Viola Caipira

moderato c.XII

TAB

Repetição do mesmo desenho, sem alterá-lo

8

16

Figura 65: toque da rio abaixo do LP de 1984

Foi a partir do trecho destacado na partitura que podemos identificar, disfarçado em meio a uma melodia duetada, um bordão recorrente em muitos *toque* de *rio abaixo* que encontramos ao longo da pesquisa, semelhante ao trecho do *toque do Rio Abaixo*¹⁰⁷ de Seo Manelim (Urucuia/MG) descrito abaixo, no qual encontramos o mesmo bordão envolto por uma outra melodia.

¹⁰⁷ Transcrição disponível em SOUZA, 2005, p. 49



Figura 66: toque do rio abaixo – Seo Manelim

Os *toques de viola* empregados por Renato que citamos há pouco são alguns que pudemos identificar com auxílio de outras gravações, de conversas com violeiros, etc. Mas pode haver outros nos seus discursos musicais, lembrando que esses *toques* ganham contornos bastante diferentes em cada violeiro. Um exemplo é a diferença no próprio *toque da inhumna* utilizado por Renato nas faixas dos LPs de 1977 e 1984.

Ainda sobre o LP de 1984, além desses *toques* identificamos a reincidência de elementos musicais comuns à linguagem de Renato Andrade: uso de ritmos como: *valseado* (“O lenhador”), *arrasta-pé* (“Fogueiras”, “Tutaméia”), *lundu* (“Cabaré do João Baixinho”). Nessas faixas o argumento musical principal continua sendo a viola solista com melodias organizadas principalmente a partir de desenhos de escalas duetadas e o acompanhamento do violão enfatizando as matrizes rítmicas. Contudo, ao que nos parece, a estrutura musical dos *toques de viola* serviu de referência para a construção das outras faixas. Isso porque, Renato opta pela repetição como recurso principal, um tipo de repetição que não envolve simetrias e se combina com uma quantidade reduzida às variações melódicas, basicamente restrita à mudança de região no instrumento. O resultado é um pequeno fragmento reiterado muitas vezes, quase sempre sem alterações drásticas, com poucas ornamentações (mordentes, apoggiaturas etc..) e técnicas de execução complexas. Em termos harmônicos nota-se uma certa estaticidade, com poucas mudanças de acordes. Fonogramas como “Tutaméia”, “Terno

de Dançantes”, “Juquinha meu cumpadre” além dos já citados, são bons exemplos desse panorama.

O compositor revela uma arquitetura musical bastante minuciosa, pois cada uma dessas mudanças que citamos são muito sutis e de difícil apreensão se tratadas individualmente. Mas quando combinadas geram um resultado singular que, ao nosso entender, apontam para uma outra direção estética, diferente daquela constatada nos dois primeiros LPs do artista.

2.4 No meio da travessia...

No LP de 1984, Renato coloca em evidência um outro tipo de sonoridade. Interessa ao compositor exatamente o inusitado, o rústico, aquele som sem o polimento dos discos anteriores. De certo modo, essa proposta estética se contrapõem aos seus ideais apresentados em discos anteriores e suscita a discussão sobre sentido do uso da técnica.

O compositor mostra-se muito consciente de sua produção musical realizada até aquele momento, ou seja, similaridades com um pensamento que busca a edificação de uma música nacional, explícita aqui nos olhares de Guerra-Peixe e Theodoro Nogueira sobre a música do violeiro. Somente a partir dessa constatação que torna-se possível propor um modelo de criação que vá na direção oposta: ao invés de dar um tratamento para os elementos da cultura popular e alça-lo ao nível da música culta (tomando de empréstimo a expressão usada por Guerra-Peixe), Renato lança mão de seus artificios técnicos para recriar, simular ou reinventar aquilo que denominou a “autêntica viola da roça”.

Esse reinventar das sonoridades “tradicionalistas” da viola só é possível a partir da mesma condição que o compositor nacionalista também necessita para criar suas obras no nível da erudição. Ou seja, é preciso conhecer, com profundidade, os traços definidores das manifestações populares com as quais se quer trabalhar e combinar esse conhecimento com “perfeito domínio do fazer” ao qual se refere Mário de Andrade. Todavia, Renato mostra-se atento às possibilidades de caminhos estéticos que tal condição permite, e revela com o LP de 1984, um pensamento dotado de uma maior mobilidade, capaz de alternar-se entre os sentidos. Ao invés de seguir na direção da edificação de uma música culta de fonte popular, o violeiro parte do mesmo procedimento composicional, mas seguindo na “contramão”, buscando retratar, ao seu modo, a fonte popular. E ao fazê-lo, Renato, assim como Guerra-Peixe,

Theodoro e tantos outros, assume como discurso a autenticidade: “*O violeiro e o Grande Sertão é a autentica viola da roça. Procurei não fugir das origens.*”

Desse modo, podemos pensar que a música de Renato Andrade não é, portanto, feita pelo encontro homogeneizante da diversidade na qual o próprio músico está inserido. É sim, constituída pelos ritmos desiguais dos universos musicais com os quais opera; a conjugação de linguagens díspares aos moldes do próprio artista. Nesse sentido, tal música situa-se dentro de um panorama incerto, uma espécie de provisório permanente, no qual ao mesmo tempo em que incorpora a cultura popular, dialoga com as acepções modernas, mas sem concluí-la de fato. A busca por um lugar estreito, aparentemente equilibrando-se sobre uma fina linha, expresso em: “*é que não pretendo olvidar o passado nem me comprometer com o futuro*” (ANDRADE, 1984).

Não nos interessa formatar aqui pilares teóricos para sustentar uma visão rígida sobre a obra de Renato Andrade. Continuamos a seguir as sinuosidades do caminho... Todavia, diante deste impasse artístico ao qual nos deparamos, vale lembrar alguns, dos muitos escritos sobre a modernidade.

Segundo Max Weber¹⁰⁸, a modernidade é produto de processos globais de racionalização, que se deram na esfera econômica, política e cultural. A racionalização econômica levou a dissolução de formas produtivas do feudalismo, formulando uma mentalidade empresarial moderna, baseadas no planejamento e contabilidade. Já a racionalização cultural envolve a dessacralização das visões de mundo tradicionais e a sua diferenciação em esferas de valor autônomas, que até então estavam embutidas apenas na religião: estas esferas são a ciência, a moral e a arte. Quanto a esta última, temos a arte autônoma, fora do contexto da religião e tradicionalista em direção a formas cada vez mais dirigidas para o mercado.

O poeta Baudelaire (1988) coloca que a experiência estética funde-se com a experiência histórica na modernidade. A obra de arte coloca-se na interseção entre os eixos da atualidade e da transitoriedade. A modernidade torna-se um conceito de uma atualidade que se auto-consome, estabelecido no centro da idade moderna. Na famosa afirmação do escritor

¹⁰⁸ Weber, Max. Apud. ROUANET, S. P. Mal Estar na Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras. 1993

francês: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 174)

Caminhando nesse sentido, José de Souza Martins (1999) afirma: “*A modernidade só o é quando pode ser ao mesmo tempo o moderno e a consciência crítica do moderno*” (MARTINS, 1999, p.18). Incorporando o pensamento de Lefebvre (1962), segundo o qual a modernidade não só é o moderno e menos ainda, o modernismo (LEFEBVRE, 1962, p. 9), Martins completa que no caso da América Latina, “*é uma modernidade constituída ao mesmo tempo por temporalidades que não são as suas*”. A diversidade dos tempos históricos que se combinam nessa modernidade difícil incorpora a cultura popular que pouco ou nada tem de moderno, mas como insiste o autor, “incorpora também efetivas relações sociais datadas, vestígios de outras estruturas e situações que são ainda, no entanto, realidades e relações vivas e vitais”. (MARTINS, 1999, p. 22). E que anunciam a historicidade do homem nesses desencontros, nessas colagens.

Martins colabora com as definições que mais interessam para os nossos estudos. De acordo com o autor, ainda no caso latino-americano, e sobretudo, brasileiro, a crítica constitutiva da modernidade vem do hibridismo cultural, ou seja, a conjugação de passado e presente, do inacabado, do inconcluso, do recurso ao tradicionalismo e ao conservadorismo. “(...), a modernidade que não se completa, produziu no Brasil uma consciência social dupla, o diverso segmentado e distribuído nos compartimentos da cultura e da vida” (MARTINS, 1999, p. 25).

Talvez, quando avaliamos estas ideias, torna-se mais claro compreender o sentido da produção de Renato Andrade. E mais do que isto, entender a sua procura permanente pela interseção entre o passado, carregado de marcas e significados que podemos observar quando avaliamos os elementos do seu discurso musical, o entrelaçamento com a música caipira, os toques de viola etc, mas removidos dessa realidade e trazidos para o atual, o presente, o moderno, mas seguindo um molde próprio, uma fórmula encontrada pelo artista. A busca pelo híbrido: na técnica, na linguagem musical, no fazer artístico caracterizado pelo atravessar sem chegar, um moderno que não se conclui, sintetizado, de certo modo, nas palavras de Guimarães Rosa: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

É provável que este seja um dos motivos pelo qual Renato declarava-se sempre um fiel leitor de Guimarães Rosa: “(...) *eu estudo viola e leio muito Guimarães Rosa. Ele gostava muito*

de viola, inclusive, tem meu último disco 'Val Sarapalha'...o 'val' se trata de onde se atravessa o rio e o 'sarapalha', no linguajar do Guimarães Rosa, é a malária." (REVISTA VIOLA CAIPIRA, n.8, p. 34).

Antes desta música a citada acima, Renato Andrade já havia composto, como dedicatória ao escritor, "Sarapalha" – uma das faixas de seu 4º LP – *A Magia da Viola* – Bemol (1987). Além disso, sua discografia é toda marcada por composições dedicadas ao escritor de *Grande Sertão: Veredas*: "Corpo Fechado" e "Sagarana" (1977), "Sarapalha" (1987), "Tutaméia" (1984), "Grande Sertão" (1984). A relação entre o violeiro e o escritor não se reduz a títulos de músicas. Conforme veremos adiante, o imaginário do sertão mineiro, retratado de forma tão criativa por Guimarães Rosa, vai servir de constante fonte a qual Renato Andrade inspira-se na criação de suas *estórias* e *causos*, marcantes de sua performance nos palcos.

2.5 A Magia da Viola conquistou novos adeptos

Em 1987, dez anos após o lançamento do seu primeiro LP, Renato Andrade volta à Chantecler para gravar um novo disco: *A Magia da Viola*. No repertório, mais uma vez, preenchido apenas por composições suas para viola caipira e violão. Porém, o músico retoma o tratamento dos dois primeiros LPs: o que ouvimos aqui é uma viola, sonoramente mais robusta¹⁰⁹, mas ainda assim permeada de elementos musicais que nitidamente nos remetem ao contexto da música caipira e sertaneja.

Novamente, o texto da contracapa nos é bastante interessante, pois nele o autor – o importante jornalista e crítico musical Ary Vasconcelos narra detalhadamente a trajetória de Renato Andrade até ali. Mas, se por um lado, como nos conta Vasconcelos, no LP *A Magia da Viola*, o músico abaetense dá prosseguimento à proposta musical iniciada lá em 1977, dez anos depois o que se altera é o panorama da produção de música instrumental sertaneja: o surgimento de uma nova safra de músicos, que assim como Renato Andrade, vão dar vazão a suas músicas através do pontear da viola.

A importância desses novos violeiros se dá pelo perfil semelhante ao de Renato: são músicos, com formação musical aos moldes tradicionais, alguns estudantes de outros instrumentos, mas que por vias diferentes chegaram à viola e assim como Renato tomaram

¹⁰⁹ Ouvindo esse LP, torna-se ainda mais evidente o tratamento diferenciado, em termos de sonoridade da viola, empregado por Renato Andrade no LP *O Violeiro e o Grande Sertão - a viola que vi e ouvi* (Bemol, 1984). De fato, um LP singular na carreira do músico.

para si a tarefa de pesquisar manifestações musicais no entorno do instrumento, e aplicar esses conhecimentos na composição de obras solísticas para viola caipira.

*“eu lutei muito sozinho. Depois veio o Almir Sater (...)”*¹¹⁰

Conforme nos conta o próprio Renato, em meados dos anos 80, Almir Sater, natural de Campo Grande/MS, estudante de direito, abandonou a faculdade para iniciar sua trajetória com a viola caipira após o contato com a música de Tião Carreiro e Renato Andrade. Em 1984, montou o projeto “Comitiva Esperança”, que durante três meses percorreu mais de mil quilômetros na região do Pantanal, pesquisando os costumes e a música do povo mato-grossense. O trabalho teve como resultados um filme de média-metragem, lançado em 1985, e o elogiado LP *Almir Sater instrumental - Som da Gente* (1985) que misturava gêneros regionais - cururus, maxixes, chamamés, arrasta-pés - com sonoridades urbanas presente na sonoridade do contrabaixo, da bateria e percussão.

Foi na mesma época que outro violeiro iniciou sua trajetória: Paulo Freire.

*“Aprendi a tocar viola no sertão do Urucuia, Minas Gerais. Larguei a Faculdade de Jornalismo em 1977 e, depois de ler o livro “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, fui embora para o Urucuia, querendo saber qual era o som desse grande sertão. (...) Morei dois anos no Urucuia, em um povoado chamado Porto de Manga. A três quilômetros dali (meia légua), na Taboca, conheci Manoel de Oliveira, seu Manelim, grande violeiro, que passou a ser meu mestre.”*¹¹¹.

Após esse período de pesquisa e aprendizado, Paulo Freire, que antes da viola, havia estudado violão erudito com importantes nomes do instrumento como Henrique Pinto (Brasil) e Betho Davesaky (França), uniu os universos musicais e dedicou-se a produzir música instrumental para viola caipira. Em seu primeiro disco *Rio Abaixo* (1995), Paulo retoma o adjetivo *viola brasileira* que vimos em Theodoro Nogueira e inicia uma trajetória de bastante sucesso como instrumentista, compositor e escritor.

Por fim, destacamos a produção de mais um violeiro do mesmo período: Roberto Corrêa. Natural de Campina Verde/MG, mas radicado em Brasília/DF, formou-se em Física pela UNB, mas também abandonou a carreira ao fim dos anos 1970 e partiu para os estudos sobre a cultura da viola caipira. Assim como Renato Andrade e os outros violeiros antes citados, Roberto desenvolveu uma técnica elaborada de execução do instrumento, compôs

¹¹⁰ REVISTA VIOLA CAIPIRA n. 8 p 34

¹¹¹ <http://paulofreire.uol.com.br/bio.htm> (acessado em 05/07/2011)

obras instrumentais e lançou seu primeiro LP *Viola Caipira: um pequeno concerto* Discoban (1988). Além do ofício de músico, Roberto deu início à produção de materiais para o ensino da viola caipira. O primeiro método que visava a consolidação dessa nova técnica de execução, iniciada por Renato Andrade e partilhada pelo próprio Roberto intitulava-se *Viola caipira – Musimed*, (1983).

Ao longo de uma década (1977 – 1987), a produção de música instrumental sertaneja ganhou corpo e significado dentro do cenário da música popular brasileira. Essa produção seguiu ganhando espaço, conforme afirma José Roberto Zan:

“Nas últimas décadas, surgiram novos compositores cuja produção está associada a cuidadosos procedimentos de investigação histórica e musicológica, combinada com o aprimoramento técnico tanto em termos composicionais como instrumentais. Talvez, essa geração de compositores tenha como um dos seus inspiradores, o músico Renato de Andrade.” (ZAN, 2005 p. 8).

Quando o autor descreve o perfil desses novos músicos nos deparamos com as mesmas características dos violeiros citados anteriormente: “(...) *em geral, esses músicos são originários da classe média urbana, intelectualizados, que se encantam com cultura e com a música caipira. Arriscaríamos dizer que eles olham para a tradição de uma forma muito particular, até mesmo como fonte de pesquisa*” (ZAN, 2005 p.8).

Concordamos com o autor quando este afirma residir nesta forma de olhar para a tradição, refletida nas composições destes violeiros, um importante problema para as ciências humanas. Primeiramente pelo fato de que a tradição não pode ser tratada como algo estático e naturalizado. Vale lembrar o que autores como Hobsbawm e Terence Range já nos alertaram sobre a “invenção da tradição” – “*Ela é redefinida, construída, reconstruída permanentemente, no presente (...) Ela é redefinida, construída, reconstruída permanentemente, no presente (...)*”. (ZAN, 2005, p. 8). A orientação para essas escolhas se dá pelos valores dos sujeitos. Assim como afirma Zan, é preciso entender que esses sujeitos não são categorias abstratas, mas sim, sujeitos concretos, inseridos em teias de relações sociais, carregadas de conflitos. Estes são advindos da natureza da sociedade moderna, de base capitalista e que se expressam no âmbito da cultura. (ZAN, 2005).

Não é difícil compreender que estes sujeitos são dotados de valores, interesses, planos que funcionam como filtros no momento em que olham para o passado e inventam (ou

recriam) tradições. Ao mesmo tempo, vivem no presente em conflito com diversas tradições, mas estão focados na definição de autenticidade da cultura popular.

É bem verdade que essa óptica não está, de maneira alguma, distante dos pensamentos românticos de alguns intelectuais do início do século XX – a busca na cultura do homem do campo os ideais para a solidificação de uma alta cultura. Assim como vimos em Renato Andrade, a produção destes novos violeiros guardam semelhanças com o nacionalismo musical de Mário de Andrade e dos muitos seguidores desse pensamento.

Porém, Zan salienta que

“é preciso destacar que esses novos artistas vivem num momento histórico distinto. Já em meados da década de 1970, não se coloca mais a questão da nacionalidade como na primeira metade do século XX. Esses jovens músicos vivem num contexto histórico marcado pela inserção do país numa conjuntura internacional em que se verifica o aprofundamento da internacionalização do capitalismo e da mundialização da cultura. São processos definidos por alguns cientistas sociais como globalização, acompanhados pelo fortalecimento das tendências de desenraizamento e mercantilização da cultura. Nesse quadro, abre-se uma nova crise nas configurações dos estados nacionais”. (ZAN, 2005, p. 10).

Segundo Hall, “o termo globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 1999 p. 69). Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de escalas e espaços temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais. Uma das consequências desse processo diz respeito à “tensão entre o global e o local nas transformações das identidades” (HALL, 1999 p. 76).

Para o autor, o global se daria pelo conjunto de fatores que levam ao “flutuar livremente” das identidades. Isto significa transitar sem dificuldades por lugares, estilos, imagens, pelos sistemas de comunicação globalmente interconectados. É justamente esta comunicabilidade que, aparentemente, contribui para a criação de um repertório como o destes violeiros, inclusive Renato Andrade. A presença de elementos da música de concerto europeia, desde a construção de linhas melódicas sinuosas até a aplicação de técnicas sofisticadas de interpretação na viola caipira demonstra que o violeiro utiliza recursos e linguagens que não

pertencem à música de viola para compor suas obras e, mais do que isto, possivelmente indica que esses elementos também fazem parte do contexto cultural ao qual o compositor pertence.

Já o local, ainda segundo Hall, estaria representado pelos “vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares” (HALL, 1999 p. 76). O uso da viola caipira, e do universo que a envolve, como porta-voz expressa a relação com o local. Essa ligação com a cultura caipira, com o decorrer da carreira de Renato Andrade, por exemplo, tornou-se ainda mais enraizada, revelando que o violeiro, apesar de sempre manter a imagem de concertista erudito e de pertencer ao meio urbano era conhecido como grande contador de “causos e anedotas caipiras”, ou ainda, em suas entrevistas, mostrava-se sempre como um profundo conhecedor da cultura e das “tradições” caipiras¹¹².

Esta mistura provocada pelo entrelaçamento entre o local com o global reafirma, de certo modo, o caráter de híbrido na produção de Renato Andrade e da geração de músicos que se seguiu. Não existe a intenção de preservar, de forma purista, a “tradição”, e mais do que isto, demonstra que o compositor está lidando com o conceito da “tradução”, desenvolvido por Robins que Hall coloca em seu livro (HALL, 1999 p. 87). Na tradução ocorreriam “fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado”. Assim, pode-se chegar a seguinte hipótese: o que dá o caráter de identidade sonora à produção musical de Renato Andrade é justamente a mescla entre elementos culturais e musicais, associados aos seus lugares de origem e às suas tradições, com elementos da música e da cultura de concerto, ou erudita, o que resultaria em produções híbridas.

Quem melhor desenvolveu o conceito de hibridismo cultural foi Néstor Garcia Canclini (2003) principalmente para as sociedades latino-americanas. Canclini em sua densa obra vai por em questão a existência da pós-modernidade nos países da América Latina “onde as tradições não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (CANCLINI, 2003 p. 17). Com o subtítulo *Estratégias para entrar e sair da modernidade* o autor analisa a fundo os processos culturais latino-americanos, destacando-os como particulares a ponto de mencionar a necessidade de uma reflexão sociológica “específica”. Fixa em vários momentos a importância dos processos afirmando que mais importante que uma cultura híbrida é o seu processo de hibridação. Canclini atribui importância ao “processo” de hibridação mencionando que ele “pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade

¹¹² Essas mesmas características podemos aplicar a essa nova safra de violeiros que citamos

recente em meio à decadência de projetos de modernização da América Latina” (2003: XXIX). O autor destaca que na América Latina houve uma outra dinâmica de incorporação de fatores modernizadores, quando comparado a países de primeiro mundo. Essa dinâmica estaria ligada ao desenvolvimento econômico, tecnológico e político. Tal dinâmica abre outra discussão: a apropriação e o uso das “atualizações” que chegam à América Latina. Segundo o autor, na América Latina “a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo” o que gerou uma heterogeneidade multitemporal da cultura moderna (CANCLINI, 2003 p. 74).

O percurso percorrido pela música caipira desde as primeiras gravações até o surgimento do primeiro disco de Renato Andrade, em 1977, reafirmaria a hipótese levantada por Canclini (2003) até aqui. Nesse sentido, este LP de 1977, segundo essa hipótese, seria o marco inicial de uma produção que se intensificou nas últimas duas décadas na qual, violeiros como Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Tavinho Moura, Fernando Deghi, Brás da Viola entre outros, tendo como referência a iniciativa de Renato Andrade, procuram criar obras que apontam na mesma direção, ou seja, explorar as ‘tradições’ de uma maneira muito particular; uma espécie de fonte de pesquisa, cujo intuito é incorporar esses elementos destinados a dar “autenticidade” e “legitimidade” às suas produções.

Ainda segundo essa hipótese, essa forma de olhar para as “tradições” se caracterizaria como uma espécie de um Novo Regionalismo, cuja finalidade é criar uma identidade musical para as composições feitas modernamente (ZAN, 2005, p. 9). Renato Andrade, assim como os outros compositores que se seguiram a partir de sua iniciativa, usa a viola para compor um repertório que dialoga entre as “tradições” rurais e a cultura urbana, entre o fazer musical autodidata e a partir de concepções estéticas estabelecidas e consolidadas e que, de certo modo, busca substituir aquela imagem do violeiro, de mãos duras da lida no campo e que faz pacto com o Diabo, por um novo tipo de músico: o concertista e pesquisador de música caipira.

3.1 Introdução

Até aqui empreendemos um estudo daquilo que poderíamos chamar de uma primeira fase da carreira de Renato Andrade. Tomando como amostragem os quatro primeiros LPs lançados pelo artista, nossos esforços estiveram concentrados no início da trajetória deste músico, suas escolhas estéticas, procedimentos criativos e no discurso musical, finalizando com aquilo que identificamos como o idioma composicional de Renato Andrade. Para esta última parte do trabalho, abordaremos o que estamos chamando da segunda fase da carreira do compositor, composta pelos dois últimos discos produzidos pelo violeiro (1999, 2002), mas, para tanto, faz-se necessário agregar aos nossos estudos a atuação do *performer* Renato Andrade.

É importante, no entanto, frisarmos de antemão que a segmentação da carreira de Renato em duas etapas: (1977 – 1990) e (1990 – 2002) não deve ser tomada de maneira rígida, nem muito menos devemos tratar o termo *fase* com a mesma acepção comumente empregada nos estudos literários, musicais, artísticos etc. Na realidade, essa segmentação da trajetória do músico em duas partes foi a melhor abordagem que encontramos para tratar de algumas mudanças que pudemos perceber na produção do violeiro a partir da década de 1990.

3.2 A viola e minha gente

Para tornar mais clara a diferença que vemos nas produções do Renato Andrade, quando analisamos as músicas dos quatro primeiros discos (1977, 1979, 1984, 1987), deparamo-nos com um tipo de sonoridade bastante complexa que envolve a conjugação de muitos elementos da música caipira (ritmos, melodias, harmônicas e timbres), procedimentos formais de composição, (simetrias, variações, tipos diferentes de contornos melódicos etc.), além de diversos artifícios de execução da viola (alternâncias timbrísticas, rasgueados, uso de cordas simples, harmônicos naturais e artificiais, ampla gama de articulações etc.). Em cada disco e a cada música, todos esses elementos eram utilizados com dosagens diferentes mas, de um modo geral, faziam-se sempre presentes.

Além disso, nos comentários sobre cada faixa contidos nos encartes dos LPs de 1979, 1984 e 1987, podemos notar um cuidado do violeiro em descrever parte dessas

sonoridades, dos elementos musicais e do seu processo composicional. Combinando informações de cunho “poético” (que envolviam, quase sempre, a descrição de cenas do universo rural brasileiro) com o detalhamento acerca da origem do material musical empregado na composição (algum *toque de viola*, ritmo ou batida de viola, algum tema melódico conhecido, entre outros), Renato buscava, com esses breves textos, atrair a atenção do ouvinte para o discurso musical¹¹³, conforme podemos notar nos exemplos abaixo:

“Fogueiras: Renato Andrade mostra uma quadrilha típica das festas juninas, intercaladas com cirandas.” (ANDRADE, 1984)

“Viola de Cego: Faixa dedicada ao maestro Guerra-Peixe. Na tentativa de angariar fundos para sua sobrevivência, muitos cegos se fazem acompanhar de uma viola, cantando nas feiras, à porta de casas, acompanhando romarias. Possuem uma maneira de cantar mais ou menos comum, em versos rimados ao som da viola. No disco, buscou-se mostrar a viola de cego com tendências nordestinas. Nos meios rurais, o intervalo comum, em termos musicais, é o intervalo de terça, chamado por Guerra Peixe de terça caipira (mesma também usada pelas duplas caipiras). Já no ‘asfalto’, os violeiros costumam incluir outros intervalos, a sexta, além da terça normal. RENATO ANDRADE, foi mais além. Fugindo dos intervalos normais ele se valeu do intervalo de segunda (dissonante portanto) e também de outros acordes que podemos considerar estranhos em viola caipira. Afinação usada no solo: *Rio Abaixo*.” (ANDRADE, 1979).

Porém, logo no início dos anos 90, é possível verificar uma mudança nas concepções das músicas e, conseqüentemente, na orientação estética dos discos. A partir daquela década até o fim de sua vida, Renato Andrade produziu mais dois¹¹⁴ CDs, nos anos de

¹¹³ É importante enfatizar também, o que nos parece ser um caráter mais formal utilizado na concepção dos discos. Acreditamos que por se tratar de um tipo de produção fonográfica ainda pouco difundida em meados da década de 1970, Renato optou por apresentar músicas melhor estruturadas, com um acabamento mais minucioso e que quando postas num mesmo disco formam um conjunto, ao nosso entender, bastante orgânico. O tom mais sério dos discos está ainda nas personalidades que escrevem nas contracapas: Guerra-Peixe, Theodoro Nogueira, Ary Vasconcelos, que de certo modo, “atestam” a qualidade do violeiro ainda em começo de carreira.

¹¹⁴ Além dos CDs de 1999 e 2002, Renato Andrade participou, nas décadas de 1990 e 2000 em outros discos: em 1993 participou do projeto Instrumental CCBB que lança um CD contendo a gravação de um show que o músico realizou naquele ano no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro/RJ. O CD intitulado: *Instrumental no CCBB – Renato Andrade e Roberto Corrêa – Tom Brasil* (1993) conta com a gravação de um espetáculo do também violeiro Roberto Corrêa.

No ano de 1997, Renato Andrade participou com uma faixa no disco *Violeiros do Brasil – Núcleo Contemporâneo* (1997). Em 2004 participou da coletânea *Bambas da Viola – Kuarup* (2004). Entretanto, tais gravações foram registros de shows, como os discos de 1993 e 1997, ou participações em coletâneas, nas quais reaproveitou-se gravações de Renato Andrade já realizadas em álbuns anteriores.

1999 e 2002. No repertório, ainda se mantiveram alguns dos traços principais do idioma criativo de Renato. Porém, é na organização formal das músicas e na construção dos álbuns que estão as maiores mudanças. Como exemplo, a faixa intitulada “Renato e o Satanás” que abre o disco *A viola e minha gente* – Lapa Discos (1999)”:

No encarte do CD, consta o seguinte texto descrevendo esse fonograma:

“Renato sonhou que estava no inferno. Ouviu um som de uma viola. Tomado de curiosidade, indagou de um capeta que se encontrava por perto que ponteadado rápido era aquele. Este respondeu-lhe que era Satanás pelejando para imitar um tal Renato Andrade. Faixa dividida em cadência do Diabo e patranha”.¹¹⁵

A divisão da música em duas partes, já antecipada no encarte, faz sentido quando ouvimos o fonograma. Mas não se trata de dois momentos completamente distintos dentro da música, na realidade os materiais musicais de cada parte são muito parecidos. De modo que essa divisão será adotada aqui, apenas no auxílio da descrição do fonograma. E para isso é mais coerente denominar as partes em: introdução e desenvolvimento.

A música inicia com um som decorrente de um *trêmolo*¹¹⁶ no 1º par. A introdução é composta apenas pelo *trêmolo* que, em *glissandos*, percorre livremente toda a extensão do 1º par, até terminar na última nota desta corda, na casa XIX. Essa passagem dura cerca de 40” e tem como único acompanhamento, o violão que alterna entre os acordes de A e E7:

¹¹⁵ ANDRADE, R. In: *A viola e minha gente*. Bemol, 1999. CD.

¹¹⁶ O trêmolo é um recurso técnico onde o instrumentista usando os dedos: indicador, médio e anular, da mão direita, toca com muita agilidade uma das cordas, fazendo soar um sequência muito rápida e com muitas notas, ao mesmo tempo, com o polegar, executa uma linha melódica nas outras cordas. Esta técnica não só é usada em toda a peça como também é a responsável pelo efeito que causa grande impressão em quem escuta a música. O resultado é uma exibição que salta aos olhos e ouvidos, como se houvessem, ao invés de uma viola, duas, tocando juntas, ou ainda numa espécie de “mágica” ou “truque” por parte do violeiro. Talvez, daí o sentido do termo *patranha*.

Trecho da Introdução:

The musical score for the introduction is written for Viola Caipira and Violão. It is in 2/4 time with a tempo of 90. The key signature has two sharps (F# and C#). The Viola Caipira part consists of three staves: the top staff (3rd and 4th pairs) is silent; the middle staff (1st pair) plays a tremolo on the note 'mi' (labeled 'Trêmolo' and 'ima'); the bottom staff (Violão) plays a sustained harmonic accompaniment of A and E7 chords. The Violão part is shown in two systems, with the second system starting at measure 5 and including the instruction 'Glissando livres no 1o. par'.

Figura 67: trecho da introdução

Terminado essa parte tem início o “desenvolvimento”. A base novamente é o trêmolo, agora no 1º par solto (mi). Ao mesmo tempo, com o polegar, o compositor cria uma linha melódica no 3º par. Para completar a textura, Renato Andrade, alterna essa melodia no 3º par com uma nota pedal no 4º par solto (mi). Por fim, o violão mantém a sustentação harmônica, enfatizando os mesmos acordes A e E7, conforme trecho da partitura abaixo:

Trecho do Desenvolvimento:

The musical score for the development section continues with Viola Caipira and Violão. The Viola Caipira part has three staves: the top staff (3rd and 4th pairs) plays a melodic line; the middle staff (1st pair) continues the tremolo on 'mi' (labeled 'Trêmolo' and 'ima'); the bottom staff (Violão) plays a sustained harmonic accompaniment of A and E7 chords, with the notes 'E A E A E A E' written below the staff. The Viola Caipira part is shown in two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 68: trecho do desenvolvimento

O resultado é uma estrutura polifônica complexa, a três vezes e de difícil execução, pois além da precisão métrica que ela exige, esse tipo de construção desafia o

instrumentista a conseguir manter o *trêmolo* constante e cada voz soando independente das demais.

A macroestrutura desse trecho do desenvolvimento pode ser subdivida em três momentos: o primeiro (48 compassos) erguido diatonicamente na tonalidade de Lá maior (A); o segundo (42 compassos) em Lá menor (Am), por fim, o terceiro (42 compassos) em Lá maior (A) novamente. Entretanto, apesar da semelhança no tamanho de cada momento (cerca de 42 compassos) a audição mais atenta deste trecho revela que não é possível dividi-lo em frases ou motivos menores, do mesmo modo que procedemos em outras músicas de Renato Andrade. Não há indícios de variação motivica nem a possibilidade de agrupamentos da melodia. O que se ouve é muito próximo a um contínuo sonoro, sem uma direção melódica muito clara ao ouvido, algo semelhante à uma longa frase, ou ainda um longo discurso musical que começa em modo maior, passa pelo modo menor, volta para o maior e ali permanece. Mesmo quando se chega ao fim da música não há uma ênfase conclusiva.

Essa aparente falta de direcionalidade do enredo musical é produto de dois fatores. O primeiro está na própria arquitetura da textura sonora: as linhas do *trêmolo*, da nota pedal (*campanela*) e da melodia no 3º par, ao mesmo tempo em que sugerem, individualmente, uma sensação grande movimentação melódica, quando combinadas tornam o resultado final, aparentemente, sem direcionamento, estático e com grandes indícios de monotonia. Talvez por isso, o compositor tenha optado por modular para o modo menor, a fim de criar um pouco mais de “colorido” melódico.

O outro fator que leva à essa monotonia deriva da ideia de que esse discurso musical está bastante atrelado à descrição da cena proposta no texto do encarte do CD. E quando desconectamos o conteúdo sonoro do texto narrativo o resultado final perde boa parte do sentido. Ou seja, neste caso, o princípio composicional está vinculado à uma proposta cênica – ilustrar, com sons, um suposto duelo entre “Renato Andrade e Satanás”.

Algo semelhante encontramos no fonograma “Formigueiro” do CD de 2002. Nesta música, cujo material musical lembra, em muito, a sonoridade de “Renato e o Satanás” (o uso do *trêmolo* associado com *glissandos*), a proposta do músico é tocar a maior quantidade de notas musicais por segundo:

“Presto, prestíssimo! ‘Formigueiro’ é um prodígio de execução, em que Renato Andrade extrai mais de 500 notas da viola em menos de

um minuto, demonstrando total e inconcebível domínio do tempo e do espaço do instrumento (...)”¹¹⁷

Outra mudança que constatamos na produção do violeiro pode ser ouvida na faixa “Fala, Viola!” do CD *Enfia a viola no saco* – Lapa Discos (2002). Segue abaixo o texto a descreve e que consta no encarte do CD:

“Com sensibilidade, bom gosto e conhecimento, Renato Andrade reúne fragmentos de grandes clássicos da música sertaneja, daqueles que fizeram sucesso em seu tempo e que sempre serão lembrados, definitivamente incorporados ao cancionero e à emoção do povo brasileiro, em homenagem a São Paulo.” (ANDRADE, 2002).

Assim como em muitas músicas dessa fase de Renato Andrade, o que se ouve é a junção de pequenos fragmentos de músicas – uma colagem de trechos, frases e gestos musicais sem aparente conexão entre si. Neste caso, o violeiro selecionou 4 (quatro) melodias de músicas consagradas do cancionero caipira: O primeiro tema não conseguimos reconhecer; os demais são: “Chico Mulato” (João Pacífico / Raul Torres), “Piracicaba” (Newton de A. Mello), “Pingo d’água” (Raul Torres / João Pacífico) e “Festa na Roça” (Tonico / Tinoco).

Não há um arranjo que perpassa por todos os temas e os “amarre” numa composição fechada. Na realidade, ao término de cada frase, há uma breve interrupção para o início do próximo tema, sem transição, *ponte* ou qualquer recurso semelhante.

Esse tipo de proposta composicional ocorre também em outras faixas dos CDs de 1999 e 2002. Um bom exemplo é a faixa “Viola para meditação” do disco de 1999. Neste caso, o violeiro selecionou trechos de músicas de concerto europeia como o consagrado “Für Elise”, de L. Van Beethoven.

O próprio Renato aplica esse modelo de estruturação também em suas composições. Para isso, quase sempre, parte de uma base rítmica-harmônica no violão, no âmbito de uma tonalidade. Em seguida, passa a executar, na viola, pequenos trechos e solos, diatônicos e ritmicamente compatíveis com a base do violão. Esgotado o primeiro material, abandona-o e parte para outro, com figuração rítmica completamente diferente e sem se preocupar com transições, variações etc. Ao que nos parece, Renato Andrade abre mão do processo composicional minucioso dos discos anteriores e valendo-se muito mais de sua habilidade e criatividade com o instrumento utiliza-se de colagens de melodias e fragmentos que quase sempre se destacam pelo uso de algum recurso técnico inusitado, malabarismos ou

¹¹⁷ ANDRADE, R. *Enfia a viola no saco*. Bemol. 2002. CD.

de execução complexa. Fonogramas tais como “Ponta Porã” (1999), “ Os Ciganos” (2002), “Mandigas e Patuás” (2002), “Capim Seco” (2002), entre outros.

De fato, esse período da carreira de Renato Andrade é, realmente, bastante intrigante. Não obstante essa características que já mencionamos, quando nos atemos aos detalhes das músicas dos álbuns de 1999 e 2002 percebemos outras mudanças no processo de composição. Ao longo da audição deste CD, *A viola de minha gente*, fomos notando algo que, inicialmente parecia uma curiosidade ou coincidência, mas que aos pouco foi se concretizando e se tornando uma característica relevante para a pesquisa. Pudemos localizar nesse álbum o uso de alguns temas dos disco de 1977, 1979, 1984 e 1987, porém tocados com pequenas modificações e nomeados diferentemente. Abaixo seguem as faixas que se relacionam, bem como a descrição dos elementos que as unem:

DISCO	MÚSICA	DESCRIÇÃO.
<i>A Fantástica Viola de Renato Andrade</i> (1977)	“Sagarana” (faixa 1a)	As duas músicas são <i>modas de viola</i> . Possuem desenhos melódicos muito semelhantes, ou seja, utilizando apenas o 1º e o 2º pares tocados juntos, sem acompanhamento do violão, porém com pequenas mudanças, em andamento (na faixa de 1999 o andamento é mais rápido). Semelhança no recortado.
<i>A viola e a Minha Gente</i> (1999)	“Sentado no Pilão” (faixa 13)	
<i>Viola de Queluz</i> (1979)	“Urupês” (faixa 3b)	As duas músicas são construídas melodicamente da mesma forma: a melodia e a harmonia são tocadas simultaneamente pela viola, sem o acompanhamento do violão, além disso, possuem frases idênticas, na mesma região do instrumento.
<i>A viola e a Minha Gente</i> (1999)	“Capiau Beira-Córgo” (faixa 6)	
<i>A Fantástica Viola de Renato Andrade</i> (1977)	“Bailado Catrumano” (faixa 5a)	As duas obras são <i>arrasta-pés</i> em andamentos rápidos e com melodias muito semelhantes. Na verdade, na faixa de 1999 há citação de trechos idênticos da faixa de 1977.
<i>A viola e a Minha Gente</i> (1999)	“Rojão da Pracidina” (faixa 7)	
<i>A Fantástica Viola de Renato Andrade</i> (1977)	“Casamento na Roça” (faixa 5b)	O tema de ambas é uma cerimônia religiosa na roça representada a partir da mesma melodia. A diferença fundamental reside no fato de que, em “Cerrado”, o tema é tocado mais lentamente.
<i>A viola e a Minha Gente</i> (1999)	“Cerrados” (faixa 8)	
<i>A Magia da Viola</i> (1977)	“Sarapalha” (faixa 5a)	O material melódico é praticamente o mesmo. O arpejo empregado logo no início

<i>A viola e a Minha Gente</i> (1999)	“Bordel do Povoado” (faixa 8)	das músicas é o mesmo. Todos os contornos melódicos são muito semelhantes
---------------------------------------	-------------------------------	---

São mudanças drásticas no modo de conceber as músicas se comparamos com as faixas dos outros LPs. Ao que nos parece, o violeiro abre mão de criar peças totalmente inéditas e mais do que isto, ao que parece, as músicas apresentadas não se estruturam como composições sólidas e estruturas, mas sim como pequenas amostras de técnica de ponteados, de sonoridades inusitadas, virtuosismo entre outros.

3.3 Renato Andrade em Cena

Ao analisar a maneira como o violeiro organiza sua produção artística nos shows, encontramos muitas correspondências com o modelo de composição por ele adotado para a construção dos fonogramas de 1999 e 2002. Aspectos como a fragmentação do discurso musical, a colagem de fragmentos melódicos distintos, ou ainda a concepção de uma música conjugada com uma narrativa verbal, todos esses são traços que Renato, coloca em evidência tanto em suas apresentações como em seus discos. Se, por um lado, os fonogramas mais recentes de Renato Andrade, contidos nos dois últimos CDs de sua carreira, deixam-nos uma certa impressão de estarmos ouvindo a pedaços de música, por outro lado, esta sensação de incompletude se dissolverá no momento da *performance* nos palcos. Quando assistimos às mesmas músicas nos shows do violeiro, a presença do performer Renato Andrade complementa-se à do compositor: a sua presença cênica une uma música à outra. As descrições de cada faixa dos CDs tornam-se encenações, oferecendo à audiência o contexto para a audição das obras e, portanto, também, uma sensação de completude.

Cabe aqui, portanto, aprofundar o estudo da *performance* de Renato Andrade. Como ponto de partida, façamos uma descrição geral das principais características de seus shows, a partir de registros diversos coletados por nós durante nossas pesquisas a acervos públicos e privados. Para compor esse primeiro panorama, selecionamos gravações em vídeo datadas da década de 1990.

O entrar em cena de Renato Andrade já é bastante significativo, vestido sempre de maneira formal, com terno e gravata impecáveis¹¹⁸, semelhante a um concertista, trazendo à

¹¹⁸ Renato Andrade utilizou essa vestimenta ao longo de toda a sua carreira musical. É essa mesma imagem que está nas capas de seus discos.

mão apenas uma viola¹¹⁹ e seguido do acompanhante com o violão (também vestido impecavelmente).

No palco, os atributos protagonista (viola caipira) e coadjuvante (violão), citados no começo deste trabalho, fazem ainda mais sentido: em seus shows, Renato enfatizava a viola, solista, mantendo o acompanhamento do violão sempre em segundo plano.

Muitas vezes, o início do show dava-se com uma breve narrativa, tal como:

“Certa vez, eu tocava numa festa, depois da meia noite eu fui embora. Passei numa encruzilhada... ‘pigarrô’...”

Falei:

- *Que será isso?*

Falou:

- *ô, Renato, eu estava na festa e gostei muito da sua viola*

Falei:

- *Bão uai! Então até logo depois nós conversa...*

- *Não! Vamo conversar aqui mesmo!*

- *O que que é?*

- *Minha viola é de ouro, óia aqui!*

- *E daí?*

- *Apeia e vamo conversá! Num olhe pros meus pés. Minha viola é de ouro. Nós vamos fazê um duelo. Se você tocar mais do que eu, você terá eterna juventude, muitos cobres, facilidade pra seduzir muié, será um grande violeiro e a minha viola será sua. E se você num tocar eu te levo! E não olhe para os meus pés.*

Eu falei:

- *Vou olhar...*

Era um pé de pato e disse:

- *Nossa Senhora da Conceição!*

- *Sai pra lá comigo não!”*

Ao término da estória, imediatamente, Renato Andrade emendava algum solo virtuosístico na viola caipira.

Quase todas as músicas de seus shows eram precedidas de uma história, ou um *causo fantasioso* como este acima. Com um linguajar carregado de sotaque, estas narrativas podem ser descritas, *grosso modo*, como pequenas “caricaturas” de cenas e/ou personagens dos universos caipira e sertanejo; descreviam as festas tradicionais do homem do campo, situações do trabalho, lazer, crenças e mitos. Os solos da viola também assumiam o mesmo caráter: “O carrilhão da Fazenda”, “Moçambique”, “Folias de Reis”, “Capiiau *beira-córgo*” etc. Muitas

¹¹⁹ Importante lembrarmos que Renato, em seus discos utilizava várias afinações. No caso da viola caipira, cada afinação exige um encordoamento específico, por conta a tensão de cada corda em cada forma de afinar. Deste modo, para seus espetáculos, Renato abria mão do uso de mais de uma viola. Assim o repertório tocado no show tornava-se restrito às músicas compatíveis com determinada afinação escolhida.

vezes as músicas não eram tocadas por completo; interrompidas por algum comentário cômico ou informativo, como nos momentos em que executava a sequência “Volta ao mundo”¹²⁰, tocando trechos de músicas características de vários países. Em muitos momentos, não havia a preocupação no violeiro em anunciar o nome das músicas tocadas; apenas as emendava com os *causos*. Ou ainda, semelhante ao que ouvimos na faixa “Fala, Viola!”, Renato Andrade, em seus shows tocava inúmeros fragmentos de músicas de outros autores, melodias do cancionário popular sem necessariamente conceber um arranjo.

E sempre a cada finalização de um solo, Renato fazia a mesma pose, enquanto recebia os aplausos do público:



Figura 68: ilustração da pose de Renato Andrade para receber os aplausos do público

Dessa forma, a dinâmica do show, ao nosso entender, dava-se no sutil equilíbrio entre os solos de viola e a conversa com o público, sempre carregados de trejeitos, sotaques, expressões faciais e muitos outros elementos que o violeiro lançava mão durante o espetáculo.

¹²⁰ Essa sequência encontramos em muitas gravações de shows do músico mineiro. Trata-se de um *pout-porri* de melodias famosas de diversos países como Itália, Japão, México, Rússia, Alemanha e finalizando sempre com alguma tema da música brasileira.

A descrição geral do show que fizemos acima vai ao encontro das declarações de alguns violeiros¹²¹ contemporâneos de Renato Andrade, que declaram como a principal característica deste último a sua “performatividade¹²²” no palco, ressaltando que esta qualidade era fruto da sua habilidade de contar histórias e executar as músicas na viola com virtuosismo, valendo-se até de “malabarismos com a viola”, como define o violeiro Paulo Freire.

Freire nos conta¹²³:

“Uma vez assisti um show do Renato Andrade, isso em 1980 e pouco, foi uma coisa impressionante (...) ele foi tocar na Associação dos Produtores de Pinga de Qualidade. Então você imagina... Quando chegou a hora do Renato tocar estava todo mundo ‘mamado’ (...). Aí ele (Renato) entrou; ele entrou e o pessoal (público) falando, ele sentou, ajeitou o microfone e começou falando assim: - Hein , hein, hein. E todo mundo se virou para ele, quando o público se voltou para ele, Renato começou: - ‘Quando eu estava’... Aí acabou! Foi impressionante... com esse hein, como se tivesse chamando as pessoas pra uma conversa... aí ele já contou um daqueles causos que ele já sabia que o público gostava. Daí pra frente foi malabarismo com a viola, contando história uma atrás da outra e segurou o público (...)”

Importante notarmos a data da apresentação assistida por Paulo Freire – em meados da década de 1980. Apesar de não conter detalhes do fazer musical de Renato naquela ocasião, o relato é bastante interessante pois revela um outro lado do violeiro, que contrasta com formalidade dos seus álbuns do mesmo período.

¹²¹ Dentre esses violeiros, contatamos Paulo Freire, Levi Ramiro, Roberto Corrêa entre outros além de alguns expectadores que afirmam em entrevistas concedidas a nós de novembro de 2009 à janeiro de 2010.

¹²² Ao longo do documentário *Violeiros do Brasil*, dirigido por Myriam Taubkin, violeiros como Passoca, Pereira da Viola, Adelmo Arcoverde, Paulo Freire, Braz da Viola e outros apontam como qualidade em Renato Andrade sua habilidade em contar *causo* e mistura-los com os toques de viola de maneira bastante articulada. (ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008. DVD).

¹²³ Em entrevista concedida a nós no dia 28/01/2010.

Ainda sobre a *performance* de Renato Andrade na década de 1980, encontramos durante nossas pesquisas na *internet* um conjunto de arquivos sonoros nos quais ouve-se uma apresentação do violero mineiro. Sem discriminar o autor, aparentemente, trata-se de uma gravação *caseira*, datada de 1983, em Belo Horizonte, na residência de amigos de Renato no que parece ser uma pequena festa. O registro disponível em um *blog*¹²⁴ ganhou o nome de: *Renato Andrade: concerto para amigos*, com direito a capa e divisão em faixas, semelhante a um disco.



Figura 69: “CD” de 1983

Esse registro acabou sendo muito precioso, pois, mesmo sem imagens, podemos ouvir com detalhes a dinâmica de uma apresentação do violero, supostamente, em meados da década de 1980. E o que se ouve é um tipo de espetáculo um pouco diferente dos exemplos citados acima. Renato executa muitas das músicas presentes em seus LPs, de maneira muito próxima aos registros fonográficos e por várias vezes, faz questão de anunciar o nome das músicas.

Evidentemente, há momentos permeados de conversas, histórias, narrativas etc. com o público, bem como de improvisos com viola, mas esses momentos ocorrem de forma mais contida se compararmos com registros mais recentes. De um modo geral, Renato parece assumir, naquela ocasião, uma postura um pouco mais formal frente ao público. Talvez o exemplo máximo dessa formalidade sejam os momentos em que executa pequenos solos com temas de Tchaikovsky sem o mesmo sentido caricatural dos *pout-porri* que vimos anteriormente. Ou ainda nos momentos em que abre espaço para que o violonista¹²⁵ que o acompanha, toque prelúdios de Villa-Lobos.

É bem verdade, que apesar de aparentar tratar-se de show para pequeno público, não podemos perder de vista que esse registro acontece num lugar e momento específico: residências de amigos, durante uma festa. Desse modo, não podemos dimensioná-lo da mesma maneira que tratamos os registros de shows aberto ao público. Porém, esse “ar mais sério” de Renato que ouvimos nessas gravações nos ajudam a compreender um pouco do processo de

¹²⁴ Disponível em: <http://toque-musicall.blogspot.com/2009/12/renato-andrade-concerto-para-amigos.html> acessado em 20/07/2011.

¹²⁵ Na gravação não há menção ao nome do violonista.

composição da *performance* ao longo do tempo. Se nos lembrarmos que em 1983 Renato havia lançado apenas dois LPs (o terceiro seria apenas um ano depois, em 1984), faz sentido imaginarmos que o músico ainda estava moldando sua atuação nos palcos. Além disso, sua projeção no cenário artístico brasileiro pouco a pouco aumentava¹²⁶.

Não nos esqueçamos também que até aquele momento, em meados da década de 1980, a produção de música instrumental sertaneja ainda era bastante tímida. É seguro afirmar que foi exatamente durante o decênio seguinte que ocorreu a consolidação do segmento instrumental sertanejo, quando mais músicos endossam esse tipo de produção¹²⁷, os discos lançados no período ganharam mais destaque na mídia e surgiram eventos voltados especificamente para o gênero, como é caso do projeto *Violeiros do Brasil*¹²⁸ (1997) de curadoria de Myriam Taubkin. Além dos inúmeros Festivais e Mostras de Viola Instrumental que gradativamente, conquistaram o público, principalmente do Centro-sul do Brasil, ampliando assim a quantidade de espaços para o exercício do ofício do violeiro instrumental¹²⁹.

Concomitantemente, com a ascensão da música instrumental de viola caipira, Renato Andrade acaba ocupando uma posição privilegiada, uma espécie de “pioneiro” reverenciado por muitos músicos. Não por acaso, é nesse mesmo momento em que se fortalece o rótulo de “grande mestre da viola caipira instrumental”. Como também não é por acaso que justamente nos fonogramas e nas apresentações desse período encontramos um processo de criação que, aparentemente, explora muito mais, aquilo que podemos chamar de personagem Renato Andrade, ou seja colocando em evidência suas habilidades técnicas, seus

¹²⁶ Uma amostra do prestígio de Renato Andrade no meio musical brasileiro ao longo desses anos pode ser vista já na contracapa do Lp de 1984, quando artistas como Milton Nascimento, Fernando Brant e Tavinho Moura fazem breves, mas elogiosos comentários sobre as músicas e as contribuições de Renato para a viola e à cultura brasileira.

¹²⁷ A partir da segunda metade da década de 1990 surgem uma grande quantidade de violeiros que vão dedicar-se a música instrumental. Na grande maioria, são músicos com o mesmo perfil de Renato Andrade e dos violeiros já citados (Almir Sater, Paulo Freire e Roberto Corrêa), ou seja, possuem algum tipo de formação musical, geralmente tocavam violão antes de dedicar-se à viola e, como principal elemento da linguagem musical desses novos violeiros, destaca-se o uso de matrizes da música popular, em especial da música caipira e sertaneja. Dentre esses músicos destacam-se: Braz da Viola (MG), Tavinho Moura (MG), Ivan Vilela (MG), Fernando Deghi (SP), Levi Ramiro (SP), Vinícius Alves (SP), Zeca Collares (MG), Chico Lobo (MG), entre outros.

¹²⁸ ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008. DVD.

¹²⁹ Sobre o assunto, diversas foram as menções, de outros violeiros do gênero, à Renato Andrade como colaborador para a abertura desses espaços de atuação. Todavia, estes mesmos violeiros não deixam de exaltar a contribuição de Almir Sater e seu trabalho como ator de novelas, nas quais sempre apareceu tocando viola.

“malabarismos com a viola” como define Freire, e suas estórias que reforçam o mito criado em torno do violeiro.

3.4 O sentido antropológico da *performance*

Sendo o show¹³⁰, portanto, grande parte das atividades musicais de Renato Andrade, principalmente a partir da década de 1990, decidimos voltarmos-nos à análise da construção de seus shows. E mais do que isto, nos interessa compreender um pouco mais a maneira com a qual o violeiro articula componentes ligados tanto à sua produção fonográfica, quanto à sua trajetória pessoal e artística durante os espetáculos. Nessa abordagem, chama-se a atenção para o que é temporário, emergente e progressivo durante a negociação de expectativa e sentidos entre público e *performer*.

O momento do show é um evento único de interação entre artista e plateia, é um acontecimento situado num contexto particular e construído por ambos. Assim, podemos considerar uma apresentação musical, como a de Renato Andrade, uma *performance*, no sentido antropológico dado ao termo e tomado neste trabalho sob os pontos de vista de Bauman (1977), Bauman e Briggs (1975) e Zumthor (1997, 2007).

Normalmente, no campo das práticas interpretativas, a *performance* é entendida como a execução dos artistas, ou como estes se apresentam no palco, no entanto, um dos aspectos centrais no pensamento de Zumthor (2007) é a não oposição entre *performance* e recepção. Na realidade, a *performance*, para o autor, é o momento da recepção: quando artista e audiência compartilham o mesmo tempo e espaço, dizemos que acontece aí uma *performance*.

A abordagem de Zumthor, traz à tona que a evolução da *performance* não tem a ver apenas com **como** o *performer* a conduz, mas também com os corpos de quem recebe a mensagem. “*O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso*” (Zumthor, 2007, p.77). Esta relação é feita porque, em uma *performance*, há, obrigatoriamente, ao menos duas pessoas de corpo presente. Nesse contexto, o autor argumenta ainda que, o

¹³⁰ Tem se constituído um grande desafio desta pesquisa encontrar publicações sobre Renato Andrade. São escassas as menções à este artista em livros e periódicos. Entretanto, descobrimos que Renato participou de diversos documentários, programas de televisão e teve muitos dos seus shows gravados em vídeo. Infelizmente esses materiais em vídeo encontram-se, na maioria, em acervos pessoais. Até o momento obtivemos êxito na aquisição de alguns vídeos de shows e entrevistas, os quais serviram de base para nossas análises da *performance*.

universo circunstancial, ambiência, atmosfera fazem parte de uma obra. É preciso apreendê-la em seu todo que se constitui como forma.

O que torna a abordagem deste autor pertinente ao nosso trabalho é a sua insistência na ideia de que não podemos observar um espetáculo musical somente a partir de seu resultado sonoro. É preciso voltar a atenção para todos os elementos que o compõem: local, época do ano, vestimentas, postura no palco, conversas com público, gestualidades, comportamentos frente às situações de show, avaliação do público, interação com a audiência etc. Todos estes elementos tornam-se uno numa situação de *performance*, em que conjugam-se o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, a resposta do público.

Por todos esses fatores que co-ocorrem numa unidade de sentidos, que autores (Bauman, 1977; Bauman & Briggs, 1975; Zumthor, 1997) costumam salientar a “função poética” (Jakobson, 1960) do acontecimento performático como o principal elemento da *performance*. Embora o termo tenha sido cunhado dentro do campo de estudos da linguagem, nos estudos de *performance*, a “função poética” é uma metáfora que sintetiza os elementos essenciais de um evento performático e também sinaliza a preocupação dentro do campo em analisar (i) quais são os recursos de que valem o intérprete no momento de execução de sua música e (ii) **como** os sentidos e as mensagens são negociadas entre público e *performer*, ou seja, quais são os elementos colocados em jogo, durante o show, que servem para capturar a atenção da plateia, mantê-la entretida, satisfazê-la e ainda, muitas vezes, comunicar uma mensagem. Sob esta perspectiva, as apresentações de Renato Andrade deixam de ter sob único enfoque o repertório interpretado e as técnicas empregadas na execução das músicas. Tentaremos olhar a fundo o que entendemos como a construção do “personagem” violeiro Renato Andrade por meio da narrativa encenada sobre o palco no momento de seu show.

3.5 Experiências em Relevô

As descrições feitas, anteriormente, nos dão algumas ideias de como era recorrente em seus espetáculos, Renato Andrade emendar suas músicas em *causos* fantasiosos, especialmente os que têm como tema o “diabo” e os pactos que os violeiros supostamente, faziam para tocar viola melhor:

“Um moço bonito numa canoa, com uma viola toda enfeitada de fita e com roupa de domingo, chamou a moça pra fugi com ele... Então, quando os dois tava fugindo na canoa, o moço bonito, que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada e começou a cantá:
- Eu vô rodando rio abaixo sinhá, eu vô rodando rio abaixo sinhà.”

INTERRUPÇÃO: Renato pára a narrativa e passa a tocar uma música instrumental na viola caipira, acompanhada por um violão¹³¹

INTERRUPÇÃO SÚBITA no toque de viola caipira e retomada da narrativa:

“Depois ninguém ficou mais sabendo prá onde eles fôro. Nem se a moça, quando viu que o moço bonito era o capeta, se ela morreu de medo, se pegô a chorá, se fez o siná da cruce, ou se abraço com ele assim mesmo pois já tinha criado amô. E eu cá de riba, escuitava a voiz dele lá longe, muito lá longe: ‘eu vô rodando rio abaixo sinhá’. Ah, deixe bobagem!”

INTERRUPÇÃO: Renato termina a narrativa e volta a tocar a mesma música instrumental na viola caipira, acompanhada por um violão.

FIM DA MÚSICA.

A narrativa acima revela uma combinação muito interessante de elementos. Primeiramente, podemos perceber que música e fala não são dimensões opostas na *performance* de Renato. Existe um contínuo entre linguagem e música que é explorado pelo violeiro. Além disso, transcrições reafirmam as transformações nos procedimentos composicionais de Renato Andrade e que, de certo modo, o músico, em seus últimos discos esforça-se para levar essa mesma sonoridade híbrida para seus discos.

Voltando o foco para a *performance*, concordamos com Finnegan (1977), que salienta a importância de se ter em mente o complexo espectro de todos os recursos de que dispõem os intérpretes e não apenas categorizações simplificadas como “isto é texto” ou “isto é música”. Podemos, então, considerar que nem as histórias nem as músicas são a realidade central da *performance* de Renato Andrade, mas a conjugação das duas em um só evento. Por meio desta estratégia textual-musical, estabelecem-se nas narrativas/músicas múltiplas formas de interação com seus interlocutores: Renato Andrade envolve o ouvinte na “*arena of play*” (Caillois, 1962), e, ao fazê-lo, a mensagem transmitida pela voz e pela viola é compreendida na medida em que se desenvolve concreta e progressivamente. Desse modo, a *performance* funciona como um *metatexto*, pois a atenção da audiência se move entre **o que** é contado na

¹³¹No documentário da VIOLEIROS DO BRASIL, 1997, Acervo da TV CULTURA, quando Renato interrompe a narrativa e inicia a música, coloca-se a legenda com o título da música: “Rio Abaixo”. (ROIZEBLIT, TAUBKIN, 2008. DVD).

história/tocando na música e **como** ela é contada/tocada, revelando, então, a *função poética* da *performance* (cf. Bauman & Briggs, 1975; Zumthor, 2007; Hartmann, 2005).

Os aspectos performanciais, como o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas, relações entre a representação e o vivido podem até sobrepor-se à história em si, interferir nela, pois a *performance* musical dos “causos” de Renato acolhe múltiplos elementos significantes, auditivos, táteis. Aqueles que participam de seu show, como receptores, são envolvidos por sons, gestos, movimentos, saberes, frases de efeito e podem reagir a esses e outros estímulos de muitas maneiras, rindo, dançando, respondendo ao intérprete... Através desse entrosamento, cooperando como co-autor da mensagem, o receptor vive a situação narrada e experimenta na *performance*, os saberes que esta carrega consigo, saberes estes gerados por uma experiência particular anterior - a do próprio *performer* ou a daqueles com quem o *performer* partilha a mesma origem e cultura (cf. Bauman, 1977; Hartmann, 2005.).

Sobre estes saberes, cabe aqui uma reflexão mais aprofundada. Provavelmente, um dos traços mais marcantes da obra de Renato Andrade sejam as suas inúmeras narrativas de pactos e encontros com o diabo. Já vimos alguns exemplos de como o músico agrega à sua música, aos seus shows e até aos seus fonogramas, o vasto imaginário de lendas e mitos sobre a relação entre o ato de tocar viola e o “mundo sobrenatural”. Nas palavras do próprio Renato:

“Porque a viola é um instrumento do capeta. A pessoa pra ficar *bão* tem que tomar parte com o capeta. Tem gente que gosta de passar a mão na cobra, mas eu prefiro ficar com o capeta mesmo, sabe... Já encontrei com ele, já fiz o pacto. Refaço a cada 21 anos, mas é 10 anos e meio só, porque a noite ele conta. Então quando ele vem buscar a gente, aí manda alguém da família. Outro dia ele veio e mandei minha sogra. Agora vou mandar meu cunhado e eu vou ficando...”¹³²

Todavia, todo esse imaginário não é uma construção exclusiva de Renato Andrade, como nos conta o pesquisador Luzimar Pereira (2008), “as narrativas sobre pactos com o diabo são importantes tópicos da vida musical, social e religiosa dos tocadores de viola de dez cordas do norte e noroeste do estado de Minas Gerais” (PEREIRA, 2008, p. 380). Segundo o autor, elas ocorrem em situações muito específicas, em encontros sociais restritos, soando em alguns momentos como pequenas anedotas, em outros adquirem um ar de

¹³² ROIZENBLIT; TAUBKIN, 2008. DVD.

seriedade. Relatadas quase como segredos, exigem a atenção redobrada do ouvinte e suscitam quase sempre alguns debates morais e religiosos. (PEREIRA, 2008).

No livro *Tocadores*¹³³, um rico panorama sobre os músicos do interior dessa mesma região de Minas Gerais apontada por Pereira, há inúmeras explicações e receitas de como proceder para realizar os pactos com o diabo para tocar a viola, mas apesar do conhecimento sobre o funcionamento dos rituais, os violeiros não deixam de enfatizar seu compromisso nos “assuntos de Deus e dos santos”. João Timóteo, violeiro de João Pinheiro/MG comenta:

“Lá na minha cidade mesmo, tinha um Zé Camilo. Ele falava pra gente, que lá tinha uma descida assim. Ele falava que ele vinha descendo, a cavalo, ele não era peão de boiadeiro, disse com pouco surgia aquele moço ali, todo bacana, montado naquela *mulona*, todo beleza... oferecendo pra ele dinheiro. Oferecendo uma coisa outra. Aquele sujeito todo bacana. Aquela mula mais bonita. Disse que ele surgia assim dum tempo pra outro. Ele contava esse caso pra gente. (...) É... Agora, eu num acredito muito nessas coisas não, que eu tenho muita fé em Deus, nos três Reis Santos. Mas que o inimigo de Deus existe, isso ele existe.” (CORRÊA; MARCHI & SAENGER, 2001, p.153)

De fato, trata-se de um assunto delicado entre os violeiros, principalmente dessa região de Minas Gerais. Entre acusações veladas, reputações em risco e alguns tabus religiosos, Pereira aponta para uma outra característica desse imaginário dos pactos com o diabo: naquela região “ser violeiro significa, em princípio, ter sido agraciado com um presente de Deus para se tocar uma viola de dez cordas”. O que significa, em outras palavras, que o tocador “por parte”- como é conhecido aquele que firmou acordo com o diabo, não possui o *dom* para tocar o instrumento. O que está em jogo, portanto, é a busca pelo pactário por reconhecimento pelos seus pares como legítimo tocador “por dom”, daí o caráter secreto do pacto¹³⁴.

¹³³ CORRÊA, R; MARCHI, L & SAENGER, J. *Tocadores*. Curitiba: Olaria Produções Artísticas, 2011.

¹³⁴ O pesquisador Luzimar Pereira, vai mais além aponta para o fato de que a noção de *dom* expressa, de certo modo, para a idéia de que é o próprio Deus quem define a identidade musical de qualquer tocador. Em certo sentido, diz Pereira “Ele é responsável por expandir o violeiro a outros planos de existência, estabelecendo conexões entre ele, seus familiares, seus antepassados e as divindades do céu”. Soma-se a isso o princípio de que todos têm um *dom*, mas cada um tem o seu para uma determinada atividade. O mundo desta maneira, é pensado como uma grande rede, onde sujeitos dotados com diferentes dons e distribuídos em diferentes papeis sociais contribuem para a manutenção da ordem das coisas.

O conceito de reconhecimento também está associado a ideia de *fama* do violeiro perante sua comunidade. Para Pereira, *fama* “corresponde a uma espécie de imagem pública do violeiro (...) um processo de construção coletiva da identidade do tocador” (PEREIRA, 2008, p. 393). É a partir das histórias contadas entre os violeiros que se forma a *fama* ou a *má fama*. Esta última, segundo o autor, atribui-se aos tocadores sem *dom* ou que fizeram pacto. Ainda sobre esse conceito

Evidentemente, Renato Andrade não se enquadra como um violeiro advindo desse mesmo universo. Contudo, o músico de Abaeté vai fazer um uso muito interessante do imaginário dos pactos com o demônio. Diferentemente dos violeiros do norte e noroeste mineiro, Renato vai assumir a postura de que ele realizou um “pacto com o diabo”. Há ainda, momentos de seus shows, em que o violeiro vai afirmar ter vencido o diabo num duelo, valendo-se de algumas artimanhas, comunicando, assim, a ideia intimidadora de que ele, Renato Andrade, não pode ser vencido por mais ninguém; é ele quem detém toda a habilidade requerida pelo instrumento. No entanto, faz-se necessário exibir talento e competência para que sua narrativa adquira legitimidade, afinal, no show o *performer* está sendo constantemente avaliado pela sua audiência. Cabe então ao Renato assumir sua responsabilidade na história contada e demonstrar não apenas tocar viola (*saber fazer*), mas também, e principalmente, mostrar o que para Renato, é ser de fato o exímio violeiro, exibindo suas habilidades ao tocar viola (*saber ser*). A exibição de tais habilidades com a viola não deve, no entanto, findar ao término da história, mas deve ser reiterada a cada música e apresentação, para que o mito do violeiro que venceu o diabo sobreviva e seja incorporada à imagem de violeiro¹³⁵.

Na outra ponta, o pactário revela toda sua ambiguidade, expressa nas relações ambivalentes que estabelece com Deus e com o diabo (ora sendo escravo, ora usurpando o seu poder; ora sendo ridicularizado por ele, ora ridicularizando sua figura). (PEREIRA, 2008, p. 389).

¹³⁵ A pesquisadora e produtora artística, Myriam Taubkin ao produzir a obra *Violeiros do Brasil(2008)* dedicou parte deste livro/DVD-Documentário à memória do já falecido Renato Andrade. Para isso, entrevistou diversos violeiros, a saber, Adelmo Arcoverde, Almir Sater, Braz da Viola, Ivan Vilela, Passoca, Paulo Freire, Pena Branca, Pereira da Viola, Roberto Corrêa, Tavinho Moura e a dupla Zé Mulato, tendo como foco da entrevista o músico Renato Andrade. O que podemos notar nos depoimentos é que todos esses violeiros mencionados, ao falar de Renato, o elogiam e reverenciam como “o maior violeiro de todos os tempos”, nas Adelmo Arcoverde. Além disso, há um consenso no que se refere à mitos sobre “pactos com o sobrenatural” e Renato Andrade. Para esses violeiros citados, Renato parece ter feito o “tal pacto com o capeta” com afirma Pereira da Viola, ou nas palavras de Paulo Freire “se o Renato fez o pacto eu não sei, mas só sei que pra tocar que nem ele só fazendo pacto com o capeta”. Evidentemente, não há comprovações sobre esse mito, nem é o interesse desta pesquisa investigar tal fato. O que nos chama atenção é a construção consolidada da imagem do violeiro Renato Andrade que mantém-se mesmo após seus shows e mesmo, é

No âmbito musical, essa perspectiva contribui para o surgimento de processos composicionais semelhante aos que discutimos nos CDs de 1999 e 2002: fragmentados, voltados para a exposição das habilidades instrumentais do violeiro e nos quais o resultado final da música, praticamente depende, do contexto narrativo. O inusitado ganha força no discurso musical, pois é uma das maneiras do músico afirmar o *saber fazer*.

Ainda pensando na esfera da música, Renato, ao assumir essa postura em seus espetáculos e em seus álbuns, muda o foco sobre as manifestações da cultura caipira que, como já vimos, fazem parte do seu idioma composicional. Para sua *performance*, não interessa tanto o toque de viola tradicional, mas sim as lendas e curiosidades no entorno desses toques. Na transcrição anterior, por exemplo, intitulada “Rio Abaixo”, a história contada por Renato é a sua versão da história relatada sobre a origem da afinação Rio Abaixo, como nos narra Seo Manelim: “Chegou no rio ele (o capeta) botou o caco de cuia lá e pulou dentro. Aí fez a afinação dele, rio abaixo e ia descendo o rio cantando (...)”. Aparentemente, foi partir dessa lenda surgiram os toques do rio abaixo – cada violeiro ao ter conhecimento da história, e/ou ouvir um outro violeiro tocando acabou criando seu próprio toque do Rio Abaixo, como afirma Freire: “cada um toca da sua maneira. Assim, quem aprende e desenvolve o toque, pode ser considerado seu autor” (CORRÊA; MARCHI; SAENGER, 2001, p.28).

Em contrapartida, quando Renato leva essas informações para os palcos, ao nosso entender, seu foco está concentrado em transmitir, num primeiro plano, a história do Rio Abaixo e junto agregar parte da dimensão musical.

Ao mesmo tempo, Freire nos lembra que histórias sobre pactos com o sobre natural não é exclusividade do universo da viola. Segundo o violeiro:

“Paganini foi considerado o maior violinista da história da música. Pois bem, a mãe do tal, um pouco antes de dar à luz, teve um sonho que o Diabo apareceu para ela e quebrou um violino em sua barriga, nascendo o menino Paganini. Nos concertos, quando estava realmente arrebatador com seu violino, diziam que uma sombra aproximava-se dele e dava ainda mais força à sua interpretação. O que era isso?”¹³⁶

Emendando os assuntos... Freire nos contou em entrevista.

“Uma vez o Renato Andrade veio aqui em casa e conversamos bastante sobre o violino e o Guerra Peixe...Ele disse que queria ser o

claro, após a sua morte, ou seja, o resultado de uma *performance*, a competência de um *performer* (Renato). sendo avaliada pela audiência (Violeiros). (ROIZENBLIT & TAUBKIN, 2008. DVD).

¹³⁶ FREIRE, apud CORRÊA; MARCHI & SAENGER, 2002, p.30.

maior violinista do mundo de todos os tempos. Mas aí quando ele conheceu melhor o Paganini ele resolveu ser violeiro.. (e deixou meio subentendido que queria ser o maior violeiro de todos os tempos...)”

137

Essa relação violino – viola, ou Paganini – Renato Andrade é síntese de um outro lado importante do fazer artístico do violeiro abaetense e que evidentemente vai ser expresso também na *performance* deste músico: a relação com a música de concerto.

Vimos até os diversos momentos e as diferentes maneiras em que Renato dá vazão aos seus conhecimentos da música erudita adquiridos ao longo de sua experiência e estudos de violino. Vimos, por exemplo, que o violeiro, apesar de demonstrar conhecer a escrita musical ocidental, não criava suas composições em partituras, mas os estudos desses códigos lhe serviam de base no momento da criação debruçado sobre a viola. Em outros momentos vimos a criação de uma técnica com fortes traços da escola técnica do violão erudito. Mesmo a adaptação de peças de outros instrumentos para a viola já é um grande indício da sua relação com esse amplo universo da música erudita.

Em quase todos os discos lançados por Renato há momentos reservados para a exposição desse outro lado. Todavia, nos últimos trabalhos, o músico dedicou um espaço maior para obras voltadas que tem como plano de fundo a afirmação do violeiro detentor também da “alta cultura”. Interessante notarmos que para Renato Andrade, não bastava afirma-se como conhecedor da música de concerto. Seu propósito era transmitir a imagem de erudição em outros campos. Por exemplo, já citamos a relação que o violeiro estabeleceu com a obra do escritor Guimarães Rosa. No disco de 1999, Renato vai mais além e compõe uma música dedicada ao escritor Érico Verrissimo e homônima a sua famosa série de livros: *O tempo e o Vento*. No disco de 2002 o violeiro cria uma peça intitulada “Alpaca” que segundo o encarte do disco é um passeio pela Cordilheira dos Andes, na qual a viola imita o *charango* – instrumento de 10 cordas muito usado na música dos países andinos. Ainda fonogramas como “Os ciganos” dedicado à música espanhola. “Açores” e “Terra Luziada” fazendo referência à música portuguesa e a origem da viola. Em todas essas faixas, nas descrições contidas nos encartes é bastante evidente o esforço do músico em enaltecer suas qualidades como muito mais do que um simples violeiro caipira.

¹³⁷ Em entrevista concedida no dia 28/01/2010.

Essas constatações vão ao encontro das afirmações que fizemos anteriormente sobre a mudança na orientação das composições de Renato Andrade. Assim como exemplificamos antes, ao que nos parecer o músico quer colocar em evidência seus conhecimentos adquiridos. Todavia, isso se faz como uma opção estética, como parte de seu planejamento artístico: transmitir ao ouvinte a ideia de que ele, Renato Andrade é um violeiro, mas diferenciado, culto.

O violeiro Braz da viola faz um comentário interessante a esse respeito: “*O Renato era uma pessoa tão comum, tão próximo a você e ao mesmo tempo ele sabia tanta coisa que era assustador (...)*”¹³⁸. Esse “saber muita coisa” ganha ainda mais sentido nos palcos e na construção do personagem Renato Andrade. A primeira característica marcante é a vestimenta formal utilizada pelo músico e que faz alusão à música de concerto. Uma das suas músicas mais comuns em seus shows era a “Volta ao mundo” - uma espécie de *pout-porri* de músicas de vários países como, Itália, Espanha, México, Portugal, China, Japão, entre outros. Músicas como esta nos levam a crer na intenção de agregar ao seu personagem Renato Andrade um conhecimento que extrapola os saberes da cultura caipira.

Chegamos assim na constatação da complexa teia de significados com os quais Renato Andrade opera durante sua *performance*. Essa complexidade está não apenas nos muitos elementos conjugados durante os shows, mas também pelas conexões criadas pelo artista, ou usando o significado original da palavra *performance*, em como o artista dá forma a todos esses significados. Por exemplo, as histórias de pactos com o Diabo articulam elementos tanto da música caipira como também remetem ao violino, Paganini e música erudita. E de cada um desses elementos partem outras teias de significados convertidas em músicas, histórias etc. Trata-se de um personagem híbrido que ao mesmo tempo em que busca tocar viola tão bem quanto Paganini ao violino, mostra-se conhecedor dos *toques de viola* e de músicas de outros universos culturais; veste-se formalmente, mas mantém em sua conversa com o público um dialeto caipira.

Analisando num prisma um pouco maior, é interessante notar que essa postura de se colocar como “o grande violeiro” ocorre no mesmo período da ascensão do segmento instrumental sertanejo, em meados de 1990, quando o que está em jogo, de certo modo, é a conquista de espaços numa disputa mercadológica acirrada.

¹³⁸ BRAZ DA VIOLA apud ROIZENBLIT & TAUBKIN, 2008. DVD.

Pode-se conceber como hipótese, portanto, que essas mudanças no fazer artístico de Renato Andrade, em meados da década de 1990, tenham como pano de fundo um projeto pessoal e profissional de afirmação do violeiro Renato Andrade, não só como compositor, mas também como intérprete. A projeção midiática do gênero sertanejo vinha progressivamente aumentando, e com isso a necessidade do músico de conquistar não necessariamente fama, mas distinção de outros violeiros e legitimação diante do público e da crítica.

Não é possível, ao menos neste momento, afirmar que esta tenha sido uma ação planejada, mas o fato é que Renato Andrade entrou para a história da música instrumental sertaneja como um violeiro distinto de todos os demais - anteriores, contemporâneos ou posteriores a ele. Sua incrível capacidade de unir harmoniosamente o matuto ao concertista, sua presença no palco, as narrativas que remontam à tradição caipira para justificar feitos musicais individuais (como os pactos com o diabo e a sua vitória sobre ele em duelos) combinadas à sua vestimenta e por elegantes, técnica e sonoridade sofisticadas fizeram de Renato Andrade um violeiro lembrado e aclamado pelo público. E foi este violeiro único em suas qualidades de compositor e performer, que transporta para o campo da música instrumental sertaneja parte das relações que se constituem entre os violeiros do norte e noroeste de Minas Gerais e das que são construídas nos ambientes da música erudita, que tivemos o prazer de apresentar nesta dissertação.



Figura 70: entre o concertista e o capiau

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscamos detalhar nossa trajetória pesquisando a obra do violeiro e compositor Renato Andrade. Esta exposição foi concebida a partir de um modelo que fizesse jus as inúmeras minúcias e sutilezas reveladas pelo fazer artístico de Renato e as estreitas relações desse fazer com diferentes aspectos tais como a história e linguagem da música caipira, com as acepções modernas e o projeto de edificação de uma música nacional, o surgimento e consolidação do gênero música instrumental sertaneja com concomitante ascensão de Renato Andrade e sua *performance* nos palcos.

Nosso objetivo foi tomar a obra desse artista e esmiuçar os procedimentos criativos adotados por Renato em cada momento histórico e entender quais as possíveis razões para determinadas escolhas e planejamentos estéticos.

Quando Renato Andrade lança seu primeiro LP em 1977, por exemplo, a produção de música instrumental para viola caipira existia apenas em algumas poucas e localizadas iniciativas. Renato por sua vez, apresenta um repertório apenas com composições próprias e que tem como bases fundamentais a linguagem da música caipira e sertaneja, a construção de uma técnica de ponteado própria do autor e formatações e acabamentos que aproximam-se da música de concerto. No entanto, o entendimento desse repertório se faz à luz de informações sobre a história da viola caipira e suas manifestações na música caipira e sertaneja combinadas com dados da biografia do artista e por fim, somados evidentemente, às técnicas de transcrição e análise musical.

É no conjugar desses elementos que Renato Andrade forja os pilares fundamentais do seu idioma composicional. Essas características, de um modo geral, acompanharam o artista ao longo de toda a sua carreira. Mas, ao mesmo tempo, permitiram certa flexibilidade ao violeiro.

Se, por um lado, a produção de música instrumental sertaneja ainda era muito incipiente nos fim da década de 1970, por outro, resquícios de um pensamento voltado para o musical nacional ainda se faziam ouvir, como é o caso do Movimento Armorial sediado em Recife/PE. Não é por coincidência que Guerra-Peixe denomina a música de Renato como “música armorial mineira”. Por outro lado, a flexibilidade no fazer musical do violeiro lhe

garante um transitar entre concepções modernas sem necessariamente concluí-las. Essa mobilidade foi explorada por Renato ao longo de toda a sua trajetória, e mais do que isto, ganhou sentidos diferentes, especialmente no momento da *performance* nos palcos

Com a consolidação do segmento instrumental sertanejo, Renato Andrade passa a ocupar um espaço privilegiado, uma espécie de “pioneiro”. Essa posição foi explorada pelo compositor e convertida na construção do personagem *Renato Andrade*, ou seja um violeiro virtuoso, conhecedor tanto da minúcias da música caipira como também da alta cultura. Um violeiro entre o sertão e a sala de concerto.

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído no entendimento da obra deste artista, em especial revelando alguns dos pontos chaves de sua trajetória e de sua maneira de produzir música para viola caipira.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira* (2a Edição). São Paulo, Editora Duas Cidades, 1982.

AMARAL, João Paulo. *Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais*. Campinas. Editora do Autor. 2008

ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itataia, 1983.

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

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1928.

APEL, Willi. *Early Spanish Musica for Lute and Keybord Instruments*. London, Oxford University Press, 1934.

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

AVERSARI MARTINS, Eric. *A viola caipira e as modinhas e lundus luso-brasileiros*. In *Sonoridades Luso- Afro-Brasileira*, Lisboa: Editora ICS, 2004.

BAHIANA, A. M. *Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira*. In: BAHIANA, A. M. at. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 76-89.

BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers. 1977.

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. *Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life*. IN: *Annual Review of Anthropology*. Palo Alto, v.4, p.95-119. 1975.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Textos de Wlateral Benjamim*. São Paulo, Ed. Abril, 1975

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.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo. Editora Cosacnaify. 2008.

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

CANCLINI, Nestor Garcia: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo. Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 2003.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo. Ed. Annablume. 2009

COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas. Editora da Unicamp. 1998.

_____. O Nacional e o Outro. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006.

CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas 2a Ed. rev. Ampl., 1985

CONTIER, A. D. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (anos 60)*. In: Dossier arte e linguagens- Revista Brasileira de História. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP. v. 18, No. 35, p.13-52 1998

CORRADI JUNIOR, C. J. *César Guerra-Peixe: suas obras para violão*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2006.

CORRÊA, Roberto N. *A Arte de Pontear a viola*. Brasília: Edição do Autor, 2000.

CORRÊA, R.; MARCHI, L & SAENGER, J. *Tocadores*. Curitiba. Edição Brasil. 2002

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

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art editora: Publifofha, 2000.

FABRI, Franco. *A theory of musical genre: 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

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.

FINNEGAN, R. *Oral poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 1977.

_____. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros [orgs.]. *Palavra cantada: ensaios*

sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras. 2008. pp 15-41

FRÉSCA, Camila ; TONI, Flávia . *Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. XVII Congresso da ANPPOM, 2007.

GIBSON, J. J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Hillsdate: Houghton Mifflin Company, 1966.

GIBSON, J. J. *Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdate: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1979/1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural e a pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora 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.

JAKOBSON, R. *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Harvard U P. 1987.

LACERDA, M.B. Os registros musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006.

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

LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Rítimo no folclore de São Paulo*. São Paulo. Ed. Ricordi, 1954.

_____. *Moda de Viola – Poesia de circunstância*. São Paulo: Secretária da Educação e Cultura do Estado de São Paulo, 1997. 1964.

MACLEAN, M. *Narrative as Performance*. New York: Routledge. 1988.

MARIN DA SILVA GARCIA, Rafael. *A volta que o mundo dá*. Ribeirão Preto, Trabalho de Conclusão de Curso TCC, Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada in: *Revista Debate e 'Crítica*. São Paulo, Editora HUCITEC Ltda, no4, 1974.

_____. *Capitalismo e tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. A dupla linguagem na cultura caipira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileira*, Lisboa: Editora ICS, 2004.

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.

NÓBREGA, A. P. . *Aspectos Musicais do Movimento Armorial*. 2008. XVIII Congresso da ANPPOM, 2008, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2008. p. 1-13.

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

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

ORTIZ, Renato: *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 5a ed, 1994.

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. PAIS, José Machado (org). *Sonoridades Afro-Luso-Brasileiras*. Lisboa Editora ICS, 2004.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *A Viola do Diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro*. In: Emerson Giumbelli; Júlio César Valladão Diniz; Santuza Cambraia Naves. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões e sonoridades e cultura*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, v. 1, p. 380-396.

PEREIRA, S. L. *Sons, vozes e corpos na comunicação- Contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras*. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte. 2003.

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

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

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção*

cinematográfica da década de 60 – Belo Horizonte. Editora UFMG, 1997

RIBEIRO, Manuel da Paixão. *Nova arte de viola*. Coimbra, Portugal, Real Oficina da Universidade. 1789.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London, 1998 (Macmillan Publishers Limited).

SANT'ANNA, Romildo. *A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência, Marília: Editora UNIMAR, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas. Editora da Unicamp, 2009.

SCHAEFFER, Pierre. *Trait des objets musicaux* [Nouvelle dition]. Paris: ditions du Seuil, 1966.

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

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

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

SUASSUNA, A. *O Movimento Armorial*. Recife: Universitária da UFPE, 1974.

TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. São Paulo. Editora Myriam Taubkin. 2008

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho. 1990.

TONI, F. C. Missão: Pesquisas Folclóricas. In: Andrade, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo, SESC-SP. 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth: *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2000.

VALE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folclore musical Brasileiro*. Brasília: Comp. Ed. Nacional. 1936 .

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

_____. *A viola e o caipira*. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileira*, Lisboa: Editora ICS, 2004. de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1999.

_____. *Na toada da viola*. In: Revista USP n.64. São Paulo. 2004-2005.

_____. *Vem viola, vem cantanto*. In: Revista IEA-USP n. 69. São Paulo. Imprensa Oficial. 2010

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville. *Revista Rua*, no 1.

_____, *(Des)teritorialização e Novos Híbridos na Música Sertaneja*. Anais do V congresso da IASPM-LA, Rio de Janeiro, 22 de junho de 2004.

_____, *Viola Nova*. In ANAIS do II encontro da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia). Salvador, novembro de 2004.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec. 1997 (Edição original: 1983).

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

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

Arquivo em Vídeo e DVD:

Documentário: *Ponteio – jogaram a viola no mundo, mas fui lá no fundo buscar*. LISA: Departamento de Imagem e Som em Antropologia / USP. Produção: Francisco Simões Paes e Camilo Morano Vannuchi.

BARRETO, Luís Carlos; DUARTE, Alsemo. *O Crime do Zé Bigorna*. [Filme-Vídeo]. Produção de Luís Carlos Barreto. Co-produção de I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira. Direção de Anselmo Duarte. Roteiro de Lauro César Muniz e Anselmo Duarte. Rio de Janeiro, 1977. VHS, 100 min, pb, som.

DEL-REY, F; MAGALHÃES, Schubert. *O Homem do Corpo Fechado*. [Filme-vídeo]. Produção de Del-Rey Filmes Ltda. Direção de Schubert Magalhães, Belo Horizonte, 1972. VHS, 91 min, cor, som.

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

Discografia Consultada:

ANDRADE, Renato: *A Fantástica viola de Renato Andrade*. Chantecler, 1977. LP

_____. *A magia da viola*. Ed. Chantecler, 1987. LP

_____. *A viola e a minha gente*. Lapa Discos, 1999. CD

_____. *Enfia a viola no saco*. Ed. Kuarup, 2002. CD

_____. *Instrumental no CCBB- Renato Andrade e Roberto Corrêa*. Tom Brasil, 1993. CD.

_____. *Os Bambas da Viola*. Ed. Kuarup, 2004. CD
 _____. *O Violeiro e o Grande Sertão*. Bemol, 1984. LP
 _____. *Viola de Queluz*. Ed. Chantecler, 1979. LP
 _____. *Violeiro do Brasil*. SESC-Núcleo Contemporâneo, 1998. LP
 CACIQUE E PAJÉ *Os índios e a viola*. Ed. Chantecler. LP
 CARREIRO, Tião *É isto que o povo quer: em solos de viola caipira*. Ed. Chantecler. LP
 CARREIRO, Tião. *O criador e rei do pagode: solo de viola caipira*. Ed. Chantecler. LP
 DEGHI, Fernando. *Violeiro Andante*: Ed. Violeiro Andante. CD
 GEDEÃO DA VIOLA. *Pau Brasil*. Independente. CD
 ÍNDIO CACHUERA E CUITELINHO. *Convite de violeiro*. Ed. Brasil Festeiro. CD
 LOBO, Chico. *Tradições Causos e Crenças*. Ed. Kuarup. CD
 MOURA, Tavinho. *Diadorado*. Ed. Velas. CD
 NOGUEIRA, Theodoro. *Bach na viola brasileira*. Ed. Fermata. LP
 _____. *Viola Brasileira*, Chantecler, 1963. LP
 ORQUESTRA FILARMÔNICA DE VIOLAS, Direção: Ivan Vilela. Ed. Zabumba. CD
 RAUL TORRES E FLORÊNCIO. *Os Inesquecíveis – Vol 01*. Ed Eldorado. LP
 RAMIRO, Levi. *Mais uma Saudade*. Independente. CD
 RAMIRO, Levi. *Maracanãs*. Independente. CD
 TIÃO CARREIRO E PARDINHO. *Modas de Viola*. Ed. Chantecler. LP
 TIÃO CARREIRO E PARDINHO. *Os reis do pagode*. Ed. Chantecler.
 TONICO E TINOCO. *Festa na Roça*. Ed. Chantecler. LP
 TRIO CARAPIÁ. *Levante*. Ed. Kalamata. 2007. CD
 VILELA, Ivan. *Dez Cordas*. Ed. Kalamata. 2008 CD
 VILELA, Ivan. *Paisagens*. Ed. Kalamata. 1997. CD
 ZÉ CÔCO DO RIACHÃO: *Vôo das Garças*. Ed. Lapa Discos. CD

Sites na internet

Diversos registros em 78rpm do acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acesso 2007 e 2011.

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 Léu, 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.

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 2009 a 2010.

Acervo digital do Instituto Moreira Salles, disponível em <<http://www.ims.com.br>>. Acessado de 2007 a 2010.

Acervo digital Revista Veja, disponível em <<http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acessado em 12 de janeiro de 2011.

Banco de dados do Instituto Memória Musical Brasileira, disponível no site <<http://www.memoriamusical.com.br>>. Acessado em dezembro 2011.

Fundação Joaquim Nabuco, disponível em <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acessado em 2009.

Museu da Pessoa disponível em:

<http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&iDDepoenteHome=1591&key=1250&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_CLUBE_ESQUINA &tipo=&pager.offset=1> acessado em 12 de janeiro de 2011.

Software ACOUSMOGRAPHE© – *Groupe de Recherches Musicales (GRM)*, disponível <http://www.ina-entreprise.com/entreprise/activites/recherches-musicales/acousmographie.html>

Portal Tião Carreiro, disponível em:

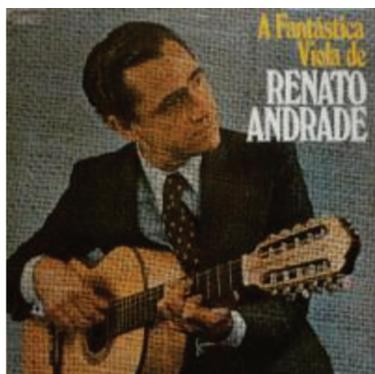
<<http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=imprensa&id=1>> Acessado em 12 de janeiro de 2010.

Portal Guerra-Peixe, disponível em:

<<http://www.guerrapeixe.com>> acessado em 30 de junho de 2011

ANEXO 1

DISCOGRAFIA DE RENATO ANDRADE



LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade*

Produtor Fonográfico: Gravações Chantecler Ltda.

Direção Musical: Oscar Nelson Safuan Garci

Estúdio: Gravodisc

Viola Caipira: Renato Andrade

Acompanhamento no violão: Santo Machado de Souza (Tupi)

Ano: 1977

Texto contracapa: Guerra Peixe

Fonogramas: todas as faixas são de autoria de Renato Andrade

Lado A	Lado B
1. Siriema no campo	1. A viola de suas variações
2. Prelúdio da Inhuma	2. Folia de Reis
3. Literatura de cordel	3. O Jeca na estrada
4. Sagarana	4. Mutirão
5. Bailado Catrumano	5. Casamento na Roça
6. Sinhá e o Diabo	6. Amor caipira
7. Relógio da fazenda	7. Corpo Fechado

LP *Viola de Queluz – Renato Andrade – Vol.2*

Produtor Fonográfico: Gravações Chantecler Ltda.

Direção Musical: Maestro Aluizio Pontes e Poly

Arranjos: Faixas 4/A e 2/B – Maestro Aluizio Pontes

Estúdio: Gravodisc

Viola Caipira: Renato Andrade

Acompanhamento no violão: Santo Machado de Souza (Tupi)

Texto contracapa: Theodoro Nogueira

Ano: 1979

Fonogramas: todas as faixas são de autoria de Renato Andrade. Exceto 4/A e 2/B



Lado A	Lado B
1. Viola de Cego	1. Moto perpétuo caipira
2. “Ballet” na roça	2. Luar do Sertão
3. O Capangueiro	3. Urupês
4. Tristeza do jeca	4. Senhores da terra
5. Viola de Queluz	5. Paineiras
6. Veredas Mortas	6. Raízes Ibéricas

LP *O Violeiro e o Grande Sertão (a viola que vi e ouvi)*

Produtor Fonográfico: Bemol Ltda

Produção Executiva: Ester M. e X. Penido

Direção artística: Tavinho Moura

Estúdio: Estúdio Bemol Ltda, Belo Horizonte, agosto de 1983

Viola Caipira: Renato Andrade

Violas usadas por Renato são da marca Xadrez

Arte Final: Maurício.

O boneco da capa é peça de artesanato feita pela artesã de Montes Claros/MG, Dona Aparecida

Texto contracapa: Renato Andrade

Ano: 1983

Todas as músicas e os arranjos são de autoria de Renato Andrade e de domínio público

* Participação de Wagner Tiso (sanfona)

** Acompanhamento de violão: Toninho do Carmo

*** Acompanhamento de violão: Roberto Mattos



Lado A	Lado B
1. Fogueiras**	7. A viola e sua origem
2. Cabaré do João Baixinho***	8. Noite de São João*
3. Sinhô Violeiro	9. Terno de Dançantes
4. Canto da Inhumã***	10. O Demônio e a Donzela***
5. Quatragem	11. Grande Sertão
6. Idéias de Matuto	12. O Lenhador***
7. Tutameia***	13. Juquinha meu cumpadre

LP *A Magia da Viola*

Produtor Fonográfico: Chantecler – Wheamon do Brasil S/A Indústria e Comércio

Direção Artística: Wilson Jr.

Produção: Mário Campanha

Estúdio: Gravodisc

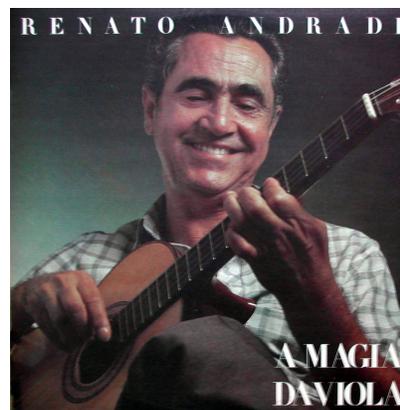
Viola Caipira: Renato Andrade

Acompanhamento no violão: Santo Machado de Souza (Tupi)

Texto contracapa: Ary Vasconcelos

Ano: 1987

Fonogramas: todas as faixas são de autoria de Renato Andrade



Lado A	Lado B
1. Reisados e congados	1. Ponteados Caipira
2. Viola beira de fogo	2. Sertões
3. Sarapalha	3. Retirada da Inhumã
4. Raízes Fronteiriças	4. Viola bem temperada
5. Meu abraço a Portugal	5. Sapateado
6. Brincando com Harmônicos	6. Voô da Perdiz

CD *A viola e minha gente*

Produtor Fonográfico: Lapa Discos

Direção Artística: Renato Andrade **Produção:** Guilardo Veloso e Izinho Benfica

Estúdio: Estúdio Bemol

Viola Caipira: Renato Andrade

Acompanhamento no violão: João José da Silva

Textos: Getúlio J. Bittencourt

Ano: 1999



Faixas

1. Renato e o Satanás	10. Inhuma do Sertão
2. Ponta Porã	11. Casebre
3. Mané Pelado	12. Violinha de Bambu
4. Música do Coronel	13. Sentado no Pilão
5. Cabras e Caatingas	14. Dia de Reis
6. Capião "Beira Córgo"	15. Bordel de Povoado
7. Rojão da Pracidina	16. Minha gente
8. Cerrados	17. Viola para Meditação
9. Açores	

CD *Enfia a viola no sacco*

Produtor Fonográfico: Lapa Discos

Direção Artística: Renato Andrade

Produção: Guilardo Veloso e Izinho Benfica

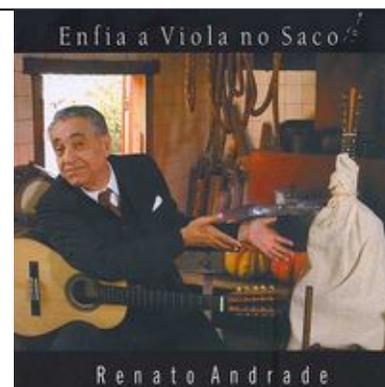
Estúdio: Estúdio Bemol

Viola Caipira: Renato Andrade

Acompanhamento no violão: João José da Silva

Textos: Getúlio J. Bittencourt

Ano: 1999



Faixas

1. Lembrando a Espanha	11. Orvalho
2. Buritizal	12. Formigueiro
3. Fala, Viola	13. Canotilho
4. Chegada dos Foliões	14. Cactos
5. Enfia a viola no sacco	15. Mandingas e Patuás
6. Os Ciganos	16. Capim Seco
7. Lundu	17. Terra Luziada
8. Matraga	18. Vau de Sarapalha
9. Dançar e Ninar	19. O Tempo e o Vento
10. Alpaca	20. Viola enfeitada de Fitas

PARTITURAS

Corpo Fechado

Renato Andrade

Lp A fantástica viola de Renato Andrade - 1977

Viola Caipira

Musical notation for measures 1-3. The staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The tablature below shows fret numbers for strings T, A, and B.

T	12	7	5	4	2				
A	12	12 10	8	7	7 5	5	3	0	1
B	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Musical notation for measures 4-6. The staff continues the melody with eighth and quarter notes. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B.

T	0	4	5	4	2	5			
A	0	3 3	5	5 3	0	1	1	15	5
B	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Musical notation for measures 7-9. The staff continues the melody with eighth and quarter notes. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B.

T	4	2	0	4	4	4		
A	3	0 1	0	13	0	2 3	0 2 3	0
B	0	0	0	0	0	0	0	0

Musical notation for measures 10-12. The staff continues the melody with eighth and quarter notes. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B.

T	2	5	4	2	0	7		
A	1	1 15	5	3	0 1	0	0	6 6
B	0	0	0	0	0	0	0	0

Vinicius Muniz

13

13

T	7	9	5	5	7	9
A	6	0	6	8	0	8
B	0	0	5	0	5	0

16

16

T	5	9	7	5	4	5	7
A	5	0	5	5	8	0	8
B	0	0	0	0	0	0	0

19

19

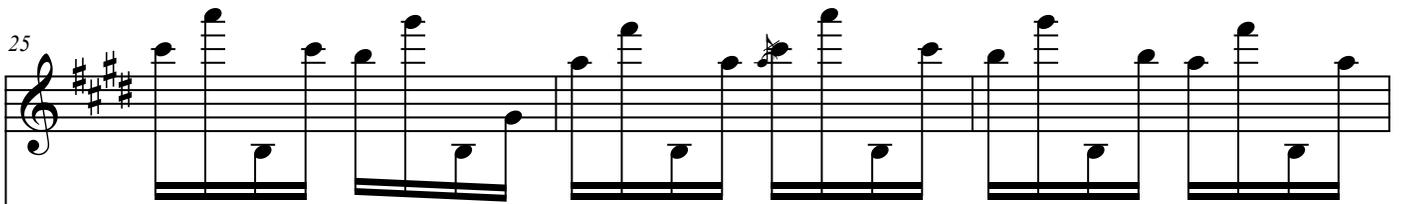
T	7	2	0	0	4	4
A	7	0	1	0	2	3
B	0	0	0	0	0	0

22

22

T	2	5	4	2	16
A	1	1	3	0	15
B	0	0	0	0	0

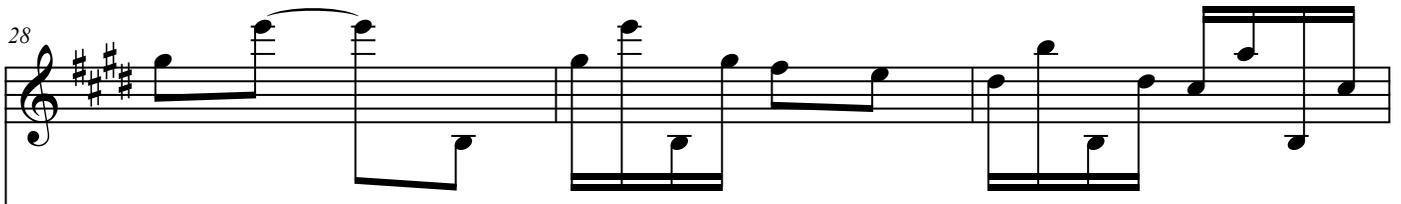
25



25

T	17	16	14	17	16	14
A	17	17 15	0	13	13 17	17
B	0	0	0	0	0	0

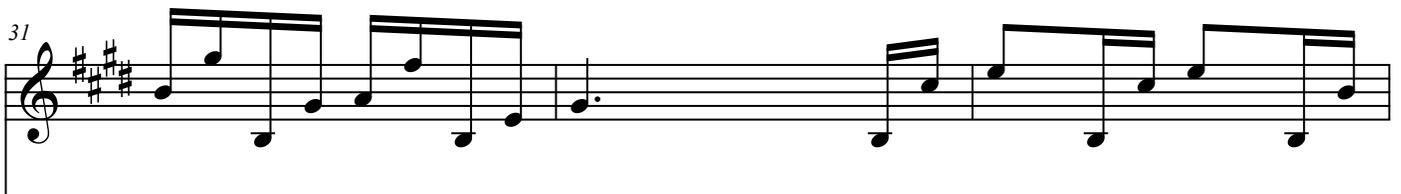
28



28

T	12	12	7	5
A	12	12 10 8	7	7 5 5
B	0	0	0	0

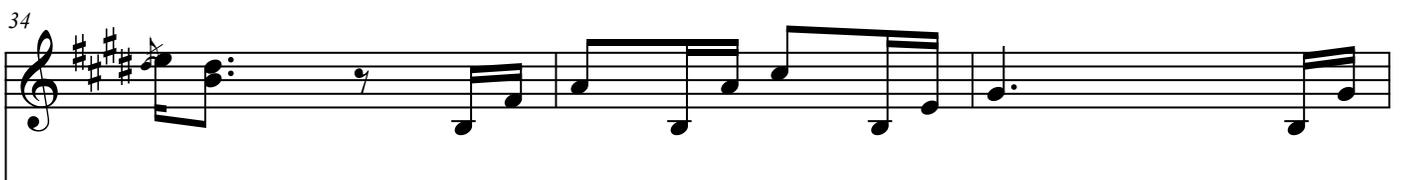
31



31

T	4	2	5	5	5	3
A	3	0 1	0	5	5	5
B	0	0 0	0	0	0	0

34



34

T	4 5	4	1	5	5	0	0	4
A	3	3	1	5	5	0	0	4
B	0	2	0	5	5	0	0	4

37

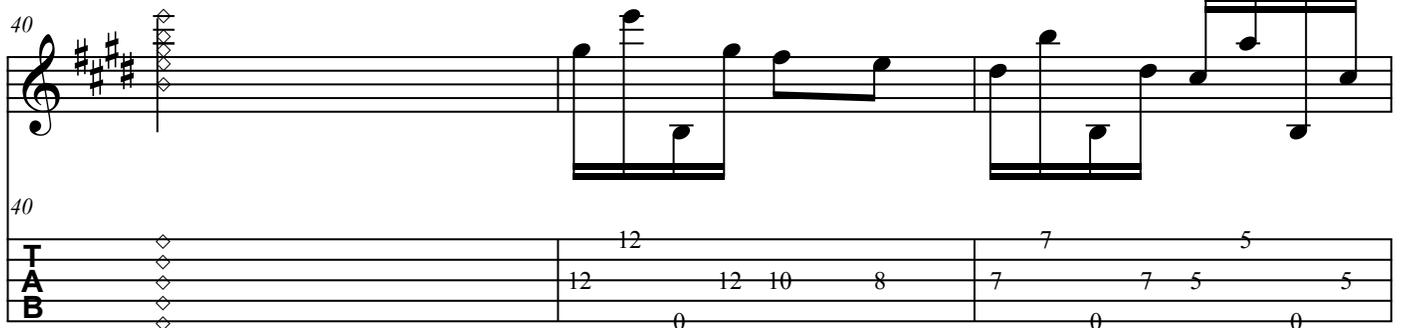


37

TAB

3	0	5	5	0	7	7	0	2	1	0	4	3	0	2	1	0
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

40

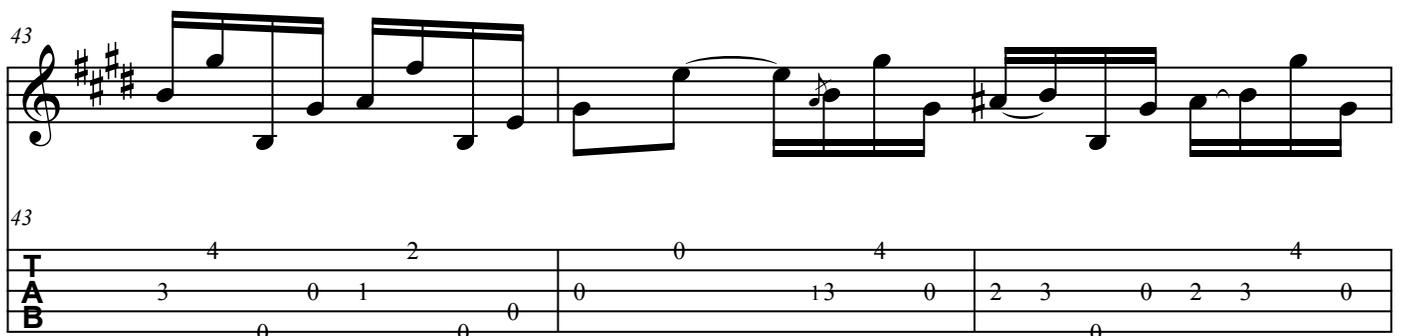


40

TAB

◇	◇	◇	◇	◇	◇	12	12	10	8	7	7	5	5	0	0	0
---	---	---	---	---	---	----	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---

43

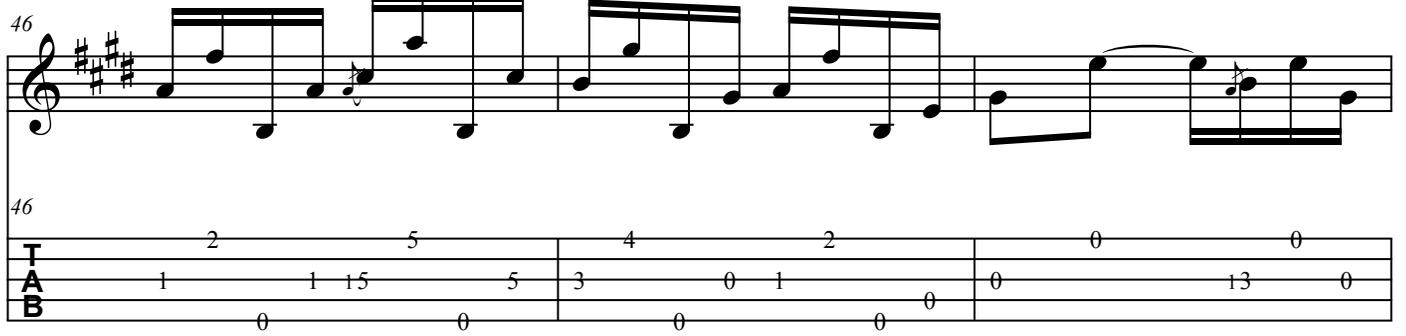


43

TAB

4	0	2	0	4	4	0	0	13	0	2	3	0	2	3	0	0
---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---

46



46

TAB

2	1	1	15	5	3	4	0	1	0	0	0	0	0	13	0	0
---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---

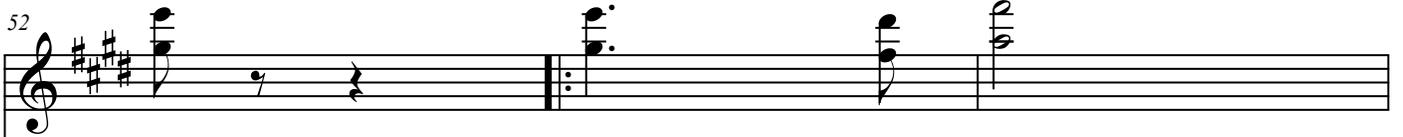
49



49

T	0	0	2	5	4	2
A	2	3	0	2	3	0
B	1	1	15	5	3	0
	0	0	0	0	0	0

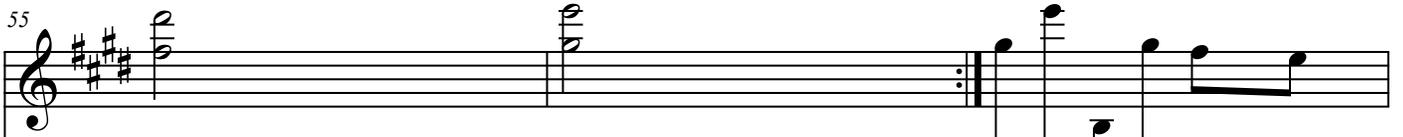
52



52

T	12	12	11	14
A	12	12	10	13
B				

55



55

T	11	12	12
A	10	12	12
B			12
			12 12 10 8
			0

58



58

T	7	5	4	2
A	7	7	5	5
B	0	0	3	0
	0	0	0	1
			0	0

Viola de Queluz

Afinação Cebolão Mi Maior

Renato Andrade

Lp Viola de Queluz - 1979

Legenda Violão:

p = polegar para baixo

ima = indicador, médio e anular para baixo

x = abafar as cordas (matada seca*)

Moderate ♩ = 130

Tocar "pinçado" (polega e indicador)

Viola Caipira

T
A
B

Violão

arrasta-pé

B7

p ima

Violao

Violao

Harm.

B7

E

Viola de Queluz

2

10

p

p

p

10

10

10

Violo

13

13

13

Violo

16

16

16

Violo

19

19

19

Violo

Viola de Queluz

22

Violo

25

Violo

28

Violo

31

Violo

Viola de Queluz

4

34

34

34

B7

Violo

Detailed description: This system covers measures 34, 35, and 36. The top staff (treble clef) contains the main melody. The middle staff (bass clef) shows guitar-style fingering with numbers 2, 4, 5, and 4. The bottom staff, labeled 'Violo', shows a rhythmic accompaniment with 'x' marks on the strings. A 'B7' chord is indicated above the middle staff in measure 35.

37

37

37

E

B7

Violo

Detailed description: This system covers measures 37, 38, and 39. The top staff (treble clef) contains the main melody. The middle staff (bass clef) shows guitar-style fingering with numbers 5, 5, 4, 2, 0, 4, 2. The bottom staff, labeled 'Violo', shows a rhythmic accompaniment with 'x' marks on the strings. 'E' and 'B7' chords are indicated above the middle staff in measures 37 and 39 respectively.

40

40

40

40

E

"pinçado"

Violo

Detailed description: This system covers measures 40, 41, and 42. The top staff (treble clef) contains the main melody, with a 'pinçado' (pinched) effect indicated in measure 42. The middle staff (bass clef) shows guitar-style fingering with numbers 4, 2, 0, 2, 0, 0, 0, 2. The bottom staff, labeled 'Violo', shows a rhythmic accompaniment with 'x' marks on the strings. An 'E' chord is indicated above the middle staff in measure 41.

43

43

43

43

B7

E

Violo

Detailed description: This system covers measures 43, 44, and 45. The top staff (treble clef) contains the main melody. The middle staff (bass clef) shows guitar-style fingering with numbers 0, 5, 0, 3, 0, 1, 2, 0, 2, 0. The bottom staff, labeled 'Violo', shows a rhythmic accompaniment with 'x' marks on the strings. 'B7' and 'E' chords are indicated above the middle staff in measures 43 and 45 respectively.

Viola de Queluz

46

Violao

B7

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes. The middle staff is a bass clef with a similar melodic line. The bottom staff is a treble clef for the Violao, showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes with an 'x' above each note, indicating a muted or percussive sound. A 'B7' chord symbol is placed above the staff between measures 47 and 48.

49

Violao

E

B7

Detailed description: This system contains measures 49, 50, and 51. The notation follows the same structure as the first system. The Violao part in the bottom staff includes an 'E' chord symbol above the staff between measures 49 and 50, and a 'B7' chord symbol above the staff between measures 50 and 51.

52

Violao

Detailed description: This system contains measures 52, 53, and 54. The notation follows the same structure. The Violao part in the bottom staff ends with a double bar line at the end of measure 54. The top and middle staves also conclude with a double bar line.

A métrica dessa música não respeita exatamente a fórmula de compasso. É necessário a audição do fonograma para melhor execução.

Sagarana

Afinação cebolão Mi Maior

Renato Andrade

LP A Fantástica Viola de Renato Andrade - 1977

Viola Caipira

1 2 3 4

T 2 4 4 4 4 5 5 7 7 9 9 7 7 5
A 4 5 5 5 5 5 7 7 9 9 10 10 9 9 7
B

Viola

5 6 7 8

4 5 0 2 2 2 4 5 7 7 11 12 7 7
5 0 4 4 4 5 7 9 9 12 12 7 7
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

9 10 11 12

7 2 4 5 7 7 9 9 7 9 0 0 0 2 2
7 4 5 7 9 9 10 10 9 9 0 0 0 2 2
7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

13 14 15 16

2 harmônicos do acorde anterior 7 7 7 7 7
2 7 7 7 7 7
1 7 7 7 7 7
2 7 7 7 7 7
2 7 7 7 7 7

Vinícius Muniz

65

Viola

65

0	2	0	7
0	1	2	7
0	2	1	7
0	2	2	7
0	2	2	7

69

Viola

69

7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0
7	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0

73

Viola

73

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7	7	7	7	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7	7	7	7	0
0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	7	7	7	8	7	0
2	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	7	7	7	9	7	0
4	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	7	7	7	7	7	0

Folia de Reis

Afinação Cebolão Mi Maior

Renato Andrade

Score

LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade - 1977*

Viola Caipira

T
A
B

0 2 4 0 0 0 0 0 0 0 2 4 0 0 0 0

Viola

5

5

0 0 0 3 1 2 2 2 2 2 2 2 3 2 2 3 0

0 0 0 0 1 1 1 1 1 1 1 3 1 1 3 2

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

9

9

0 0 0 0 0 4 4 0 4 2 0 0 4 4 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

13

13

4 2 0 0 0 4 4 0 4 2 0 0 4 1 2 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Bailado Catrumano

Afinação Cebolão Mi Maior

Renato Andrade

LP A Fantástica Viola de Renato Andrade - 1977

Viola Caipira

Musical notation for Viola Caipira, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef, a dynamic marking of *p*, and a fingered bass line. The bass line for measures 1-5 is: 9 8 9 | 8 9 8 7 | 7 5 0 | 7 5 0 | 0 0 0.

Viola

Musical notation for Viola, measures 6-10. The notation includes a treble clef and a fingered bass line. The bass line for measures 6-10 is: 4 0 3 4 0 | 1 2 1 2 0 | 3 4 1 2 0 | 0 0 0 4 | 2 4 2 0.

Viola

Musical notation for Viola, measures 11-15. The notation includes a treble clef and a fingered bass line. The bass line for measures 11-15 is: 1 0 2 0 | 1 0 2 | 0 2 0 4 2 | 0 4 2 2 | 5 0 4 0.

Viola

Musical notation for Viola, measures 16-20. The notation includes a treble clef and a fingered bass line. The bass line for measures 16-20 is: 2 0 | 2 4 4 5 | 7 7 7 5 4 | 2 2 4 5 | 4 2 0.

Bailado Catrumano

Viola

21

harm XII

21

0

12 12

0 1 0

3 1 0

3 1 1

0 0 1

0 2

0 2

Viola

26

26

0 2

0 1 1

0 2

2 2 2 2 2 2

2 4 4 4 2 2

2 4 4 4 2 2

0 0

0 0

0 0

0 0

0 0

0 9 8 7

Viola

31

31

787

0 2 1

787

0 2 1

0 0

0 3 3 2

1 0

2 0

Viola

36

harm VII

harm XII

36

0 2 1

0 7 7

12 0 0 2

0 0 2

1 0 1

2 0 2

0

Bailado Catrumano

Viola

41

41

Viola

46

46

Viola

51

51

Viola

56

56

Viola

61

61

Viola

66

66

Viola

71

71

Viola

76

76

Viola

81

81

Viola

86

86

Viola

Beliscado com a mao esquerda

91

91

Viola

96

96

Bailado Catrumano

Viola

121

121

Viola

126

126

Viola

131

131

Viola

136

136

Bailado Catrumano

Viola

141

141

14 12 12 11 9 7 5 4 2

13 12 12 10 8 7 5 3 1 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

146

146

0 8 7 10 8 2 1 1 3 5 5 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

151

151

3 3 3 2 1 0 2 0 0 2 1 0 0 0 0 0 9 8 7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

156

156

7 8 7 0 9 8 0 0 0 0 0 5 5 4 3 0 0 2

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola

161

161

Viola

166

166

Os Ciganos

Afinação Cebolão E Maior

Renato Andrade

CD Enfia a Viola no Saco - 2002

Unidade de tempo = semínima

Lento e expressivo

Viola Caipira

Tablatura

Harm.
XII

Musical notation for measures 1-3. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is a six-line guitar tablature. Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The piece is marked 'Lento e expressivo'. The notation includes triplets and slurs. The tablature includes fret numbers and a 'Harm. XII' instruction.

Musical notation for measures 4-6. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The bottom staff shows the corresponding fret numbers for the guitar. Measure 4 starts with a treble clef and a common time signature.

Musical notation for measures 7-9. The top staff features a melodic line with slurs. The bottom staff shows the fret numbers. Measure 7 starts with a treble clef and a common time signature. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for measures 10-12. The top staff shows a complex melodic line with many slurs and accents. The bottom staff shows the corresponding fret numbers, including some double bar lines and repeat signs. Measure 10 starts with a treble clef and a common time signature.

Nesta música optamos por dividir a viola caipira em duas pautas, (1o. par = Trêmolo; 3o. e 4o. pares = melodia) para facilitar a leitura e a compreensão da composição, ao mesmo tempo não necessita de tablatura.

Renato e o Satanás

Renato Andrade

LP A Viola e Minha Gente - 1999

♩ = 90

3o. e 4o. Par

Viola Caipira

1o. Par

Trêmolo

ima

Violão

5

5

Glissando livres no 1o. par

5

9

9

9

Renato e o Satanás

2

13

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains a repeat sign (double bar line with two dots) in each of the four measures.

13

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains eighth-note chords in each of the four measures.

17

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains a repeat sign (double bar line with two dots) in each of the four measures.

17

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains eighth-note chords in each of the four measures.

21

Two staves of musical notation. The top staff features a melodic line with a slur and a wavy line, and a wavy line in the final measure. The bottom staff contains whole rests.

21

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains whole rests.

25

Two staves of musical notation. The top staff contains wavy lines labeled "Harm. XVII" and "Harm. XIX" in the first two measures, and wavy lines in the last two measures. The bottom staff contains whole rests.

25

Two staves of musical notation. The top staff contains whole rests. The bottom staff contains whole rests.

29

Musical notation for measures 29-32. The top staff contains wavy lines and a fermata. The middle and bottom staves contain rests.

33

Musical notation for measures 33-36. The top staff is a vocal line. The middle staff is a piano accompaniment with chords E and A. The bottom staff shows the chord sequence: E A E A E A E.

37

Musical notation for measures 37-40. The top staff is a vocal line. The middle staff is a piano accompaniment with chords A and E. The bottom staff shows the chord sequence: A E A E A E A E.

Renato e o Satanás

4

41

41

A E A E A E A E

45

45

A E A E A E A E

49

49

A E A E A E A E

53

53 A E A E A E A E

57

57 A E A E A E A E

61

61 A E A E A E A E

Renato e o Satanás

6

65

65

A E A E A E A E

69

69

A E A E A E A E

73

73

A E A E A E A E

77

77

A E A E A E A E

81

81

A E A E A E A E

85

85

A m E

Renato e o Satanás

8

89

89

89

A m E

93

93

93

A m A7 D m

97

97

97

A m E7 D m E7

101

101

Am E

105

105

Am E

109

109

Am A7 Dm

Renato e o Satanás

10

113

113

113

Am E7 Dm E7

117

117

117

Am E

121

121

121

Am E

125

125

125

A A E A E A E

129

129

129

A E A E A E A E

133

133

133

A E A E A E A E

Renato e o Satanás

12

137

137

A E A E A E A E

141

141

A E A E A E

145

145

A E A E A E A E

149

149

A E A E A E A E

153

153

A E A E A E A E

157

157

A E A E A E A E

Renato e o Satanás

14

The image shows a musical score for three staves, measures 161 through 166. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a bass line with a long slur over six measures. The third staff contains a guitar accompaniment with chords labeled 'A' and 'E'.

161

161

161

A E A E A E

Terra Luziada

Afinação Rio Abaixo

Renato Andrade

CD Enfia a Viola no Saco - 2002

Viola Caipira

Tablatura

Measures 1-3 of the score. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. The bottom staff is a six-line tablature. Measure 1 contains a whole note chord. Measure 2 contains a quarter note followed by a dotted quarter note. Measure 3 contains a quarter note followed by a dotted quarter note.

Measures 4-6 of the score. Measure 4 starts with a measure rest. The top staff features a sequence of chords and eighth notes. The bottom staff shows corresponding fret numbers and rhythmic patterns.

Measures 7-9 of the score. Measure 7 starts with a measure rest. The top staff continues with chords and eighth notes. The bottom staff shows fret numbers and rhythmic patterns.

Measures 10-12 of the score. Measure 10 starts with a measure rest. The top staff features a sequence of chords and eighth notes. The bottom staff shows fret numbers and rhythmic patterns.

Terra Luziada

2
13

Musical notation for measures 2-13. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The bass staff contains a bass line with sixteenth notes and chords. Measure numbers 16 and 15 are written above the bass staff in the first two measures.

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and chords. The bass staff contains a bass line with eighth notes and chords. Measure numbers 13 and 12 are written above the bass staff in the first two measures.

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and chords. The bass staff contains a bass line with eighth notes and chords.

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and chords. The bass staff contains a bass line with eighth notes and chords.

Terra Luziada

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melody of eighth and quarter notes with various chords. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody from the previous system. The lower staff continues the accompaniment, featuring some triplets and sustained chords.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of two staves. The upper staff shows a more active melody with eighth notes and some slurs. The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of two staves. The upper staff concludes the piece with a final cadence. The lower staff provides the final accompaniment chords.