

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

DENIS RILK MALAQUIAS

**O PAGODE DE VIOLA DE TIÃO CARREIRO: configurações estilísticas,
importância e influências no universo da música violeirística brasileira**

**Goiânia
2013**

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Denis Rilk Malaquias		
E-mail:	denis.violao@hotmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	☒ Sim	☐ Não	
Vínculo empregatício do autor	Funcionário Público		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ:
Título:	O Pagode de Viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira		
Palavras-chave:	Pagode de Viola, Tião Carreiro, influências, Música Violeirística, Música Caipira.		
Título em outra língua:	The Pagode of Viola of Tião Carreiro: stylistic settings, importance and influences in the universe of Brazilian music violeirística		
Palavras-chave em outra língua:	Pagode of Viola, Tião Carreiro, Influences, Violeirística Music, Country Music.		
Área de concentração:	Música na contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	20/06/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Música (EMAC-UFG)		
Orientador (a):	Magda de Miranda Clímaco		
E-mail:	magluiz@hotmail.com		

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

DENIS RILK MALAQUIAS

**O PAGODE DE VIOLA DE TIÃO CARREIRO: configurações estilísticas,
importância e influências no universo da música violeirística brasileira**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco.

Goiânia

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)

Malaquias, Denis Rilk.

O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira [manuscrito] / Denis Rilk Malaquias. - 2013.

xv, 270 f. : 62 figs.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Magda de Miranda Clímaco

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, recortes e anexos.

DENIS RILK MALAQUIAS

“O Pagode de Viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira”

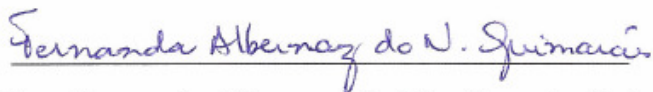
Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte de junho de dois mil e treze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Orientadora e Presidente da Banca



Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto
USP/SP



Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães
EMAC/UFG

A toda minha família especialmente meus pais Neri Malaquias (pai) e Elizete (mãe), que sempre me incentivaram e acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao Deus criador de todas as coisas, por mais essa conquista e pela oportunidade de vivenciar novas experiências de aprendizado.

A professora e orientadora dessa dissertação, Dra. Magda Clímaco, que prontamente acolheu o desafio desta pesquisa, direcionando-a com dedicação e paciência em suas preciosas e proveitosas orientações.

A todos os professores e funcionários da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG especialmente do programa de Pós Graduação em Música pelo auxílio em momentos diversos.

A minha amada Clara Sanches, pelo companheirismo, compreensão e as contribuições com sabias reflexões nas revisões.

Aos professores Dr. Estércio Marquez e Ms. Rodrigo Carvalho pelas sugestões e encaminhamentos nas análises.

Aos violeiros que participaram dessa pesquisa, que me receberam gentilmente para as entrevistas.

Em especial o Prof. Dr. Ivan Vilela que também aceitou o convite para fazer parte da banca de defesa desta dissertação.

Também meu amigo e violeiro Almir Pessoa, que a priori foi o que me propiciou o contato mais direto com a viola durante minha graduação, fazendo-me rememorar minhas origens culturais, além de me ensinar a batida do pagode na viola.

A todos meus colegas de curso, em especial, André Monteiro, Héliida Valgas e Leonel Parente pelas contribuições com ricas reflexões.

A todos meus amigos e colegas, os quais, direta ou indiretamente, colaboraram com mais essa conquista na minha vida.

*“Não há saber mais ou saber menos:
há saberes diferentes.”*

Paulo Freire

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o gênero musical pagode de viola do músico Tião Carreiro, abordado a partir dos processos de interação cultural dos quais é resultante e das suas peculiaridades estilísticas, visando investigar a importância e as influências que exerceu no cenário da música violeirística brasileira. Para tanto foram realizadas análises de obras e de performances violeirísticas de Tião Carreiro e de músicos que se sobressaíram em três diferentes recortes tempo que o sucederam, buscando evidenciar o diálogo desses músicos com a sua obra e performance, aferir as características de estilo contextual (do gênero), convivendo com características de estilo individual (resultantes de atualizações do gênero por eles efetivadas), conforme as reflexões de Bakhtin (2003). No transcorrer da pesquisa foi possível constatar que músicos de várias facetas musicais, em especial ligados à música caipira e à música violeirística, de uma forma geral, reverenciam o trabalho de Tião Carreiro, e que o pagode de viola tem influenciado gerações de violeiros.

Palavras-chave: Pagode de Viola, Tião Carreiro, influências, Música Violeirística, Música Caipira.

ABSTRACT

This research aims to study the genre pagode of viola of musician Tião Carreiro, approached from the processes of cultural interaction which is resulting and their stylistic peculiarities, aiming to investigate the importance and influences exerted on the scenario of violeirística Brazilian music. For both analyzes were carried out of works and violeirísticas performances of Tião Carreiro and musicians who have excelled in three different cuts time after him, seeking to evidence the dialogue of these musicians with their work and performance, assess the characteristics of contextual style (the genre), living with characteristics of individual style (resulting from updates from genre effected for them) according reflections of Bakhtin (2003). In the course of the research it was possible to show that musicians of various musical facets, especially related to country music and music violeirística, in a general way, revere the work of Tião Carreiro, and that pagode of viola has influenced generations of viola players.

Keywords: Pagode of Viola, Tião Carreiro, Influences, Violeirística Music, Country Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Afinação Cebolão em Ré

Figura 2 – Afinação Cebolão em Mib

Figura 3 – Afinação Cebolão em Mi

Figura 4 – O efeito balanceado da viola e do violão no pagode de viola

Figura 5 – Introdução com repique na moda de viola *Boi Soberano*

Figura 6 – Recortada do pagode na moda de viola *O Mineiro e o Italiano*

Figura 7 – Polirritmia – cruzamento dos acentos rítmicos da viola e do violão

Figura 8 – Acentos rítmicos da viola na batida do pagode

Figura 9 – Acompanhamento rítmico com a viola e o violão.

Figura 10 – Cipó-preto – acompanhamento do violão.

Figura 11 – Cipó-preto estilo paulista

Figura 12 – Cipó-preto estilo mineiro

Figura 13 – *Pagode em Brasília*. Compassos 1 a 4. Solo de Viola e nota pedal

Figura 14 – *Pagode em Brasília*. Compassos 9 a 12. Efeito rítmico melódico característico do pagode.

Figura 15 - “Matada rasgada” utilizando a borda interna da mão direita

Figura 16 - “Matada rasgada” utilizando todo o lado do polegar

Figura 17 - “Matada percutida”

Figura 18 – *Pagode em Brasília*. Compassos 5 a 8. Grafia do efeito “Rabanada”

Figura 19 – *Pagode em Brasília*. Compassos 12 a 16. *Ictus* inicial anacrústico

Figura 20 – *Pagode em Brasília* Compassos 31 a 36. Final da penúltima frase e início última frase.

Figura 21 – *Pagode em Brasília*. Compassos 16 e 17. Exemplo da complexidade rítmica do pagode acontecendo entre frases.

Figura 22 – *Pagode em Brasília*. Compassos 37 a 40. Terceira e quarta Repetições e acorde final.

Figura 23 – *Chora viola*. Variação da batida da viola no pagode. Batida “corta-jaca” ou “Lundu”

Figura 24 - *Chora Viola*. Compassos 1 a 4. *Arraste* na viola e no violão

Figura 25 - “Chora Viola”. Compassos 31 a 36. Citação “Chora Viola” seguida do *Arraste* na viola e no violão

Figura 26 – *Pagode do Ala*. Compassos 84 a 93. *Pizzicato*

Figura 27 – Variação da batida da viola do pagode utilizada na canção *Nove e Nove*

Figura 28 – *Pagode em Brasília*. Compassos 9 ao 12, exemplo da batida da viola na primeira música considerada pagode.

Figura 29 - “Chora Viola”. A partir do compasso 17 emprego da nova variação na viola da batida do pagode.

Figura 30 – Transcrição de Fernando Deghi do solo da viola na introdução da música “Nove e Nove”. Trecho no modo mixolídio.

Figura 31 – Efeito rítmico-harmônico do pagode “Nove e Nove”.

Figura 32 – Pagode *Urubu-rei*. Esquema estrutural.

Figura 33 – Pagode *Urubu Rei*. Primeiras frases.

Figura 34 - Pagode *Urubu Rei*. Compassos 1 ao 7 no manuscrito.

Figura 35 - Pagode *Urubu Rei*. Compassos 59 a 62.

Figura 36 – Pagode *Urubu Rei*. Compassos 4 a 8. Edição do estudo no método *A arte de pontear viola* Figura 37 - Pagode *Urubu Rei*. Compasso 74 - manuscrito.

Figura 38 – Pagode *Urubu Rei*. Compassos 72 a 74.

Figura 39 – Pagode *Urubu Rei*. Efeito rabanada.

Figura 40 – Pagode *Urubu Rei*. Compassos 20 a 23. Efeito melódico do recortado

Figura 41 – Pagode *Urubu-Rei*. Variação “a”.

Figura 42 – Pagode *Urubu Rei*. Compassos 41 a 48. Tremolo na parte A - “a”.

Figura 43 – Pagode *Urubu Rei*. Compassos 5 ao 9. Pizzicato.

Figura 44 - Pagode *Urubu Rei*. Final com efeito harmônico.

Figura 45 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 27 e 28.

Figura 46 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 7 ao 11. Primeira frase da parte A.

Figura 47 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 6 a 8. Nota “pedal”.

Figura 48 – Variações do cipó-preto na *Seleção de Pagodes n° 01* de Tião Carreiro

Figura 49 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 23 a 24. Digitação da mão direita

Figura 50 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 1 a 3. Introdução – nota pedal e apogiaturas.

Figura 51 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 26 e 27. Harmonia e trabalho em terças.

Figura 52 – *Não Mexe Comigo*. Compassos 61 a 63. Efeito “rabanada”

Figura 53 – Pagode *Chora Viola*. Compasso 1 e 2 da introdução.

Figura 54 – João Paulo Amaral

Figura 55 – *Pagode do Véio*. Compassos 01 a 10. Tema Principal.

Figura 56 – *Pagode do Véio*. Compassos 11 a 15. Recortado como ponte entre a exposição do tema e a Primeira variação

Figura 57 – *Pagode do Véio*. Compassos 26 a 40. Coda preparando para uma variação da frase.

Figura 58 – *Pagode do Véio*. Compassos 36 a 45. Variações rítmico-melódicas, frases com o mesmo final.

Figura 59 – *Pagode do Véio*. Compassos 49 a 52. Variações rítmico-melódicas das frases.

Figura 60 – *Pagode do Véio*. Compassos 56 a 65. Variações rítmico-melódicas e repetição.

Figura 61 – *Pagode do Véio*. Compassos 21 a 30. Configuração harmônica

Figura 62 – *Pagode do véio*. Compassos 76 a 80. Arpejo “ornamentado”. Arremate de Rabanada da Primeira viola.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	14
PARTE 1	35
TIÃO CARREIRO: SEUS TEMPOS, O PAGODE DE VIOLA	35
1.1 Tião Carreiro e seus diferentes tempos	35
1.1.1 A Era Vargas: nasce o músico	35
1.1.2 O cenário desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek: surge o pagode	38
1.1.3 O cenário da ditadura (1960/1970): muitas gravações e primeiros solos de viola	43
1.1.4 Os tempos depois da ditadura: as tentativas de interação	45
1.2 Tião Carreiro e o pagode de viola	48
1.2.1 Tião Carreiro: caipira ou sertanejo?	49
1.2.2 O pagode de viola e suas características estilísticas	53
1.2.2.1 Afinações usadas por Tião Carreiro	55
1.2.2.2 O pagode e seus processos de interação cultural	59
1.2.2.3 O pagode de viola – uma análise	64
PARTE 2	70
TIÃO CARREIRO E O PAGODE DE VIOLA – análises e interpretações	70
2.1 <i>O Pagode em Brasília</i>	71
2.2 <i>Chora Viola</i>	80
2.3 <i>Pagode do Ala</i>	84
2.4 <i>Nove e Nove</i>	87
PARTE 3	92
AS INFLUÊNCIAS E A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA DE TIÃO CARREIRO NO UNIVERSO VIOLEIRÍSTICO BRASILEIRO	92
3.1 – Década de 1980 - Os primeiros diálogos com Tião Carreiro - compositores e suas obras	94
3.1.1 Almir Sater	95
3.1.2 Roberto Corrêa	99
3.2 Década de 1990: “Morre o homem fica a fama” – os compositores , suas obras e performance	109

3.2.1 Fernando Deghi	110
3.2.2 Ivan Vilela	117
3.3 Os compositores e suas obras - década de 2000 até os dias atuais.....	121
3.3.1 João Paulo Amaral	122
3.3.2 Almir Pessoa	130
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 137
REFERÊNCIAS:	142
 ANEXOS	 148
ANEXO 2 – Partituras: Transcrições e Edições	152
ANEXO 3 – Partituras	171
ANEXO 3 – Manuscritos.....	188
ANEXO 5 – Entrevistas.....	197
ANEXO 6 – CD com músicas analisadas neste trabalho	269
ANEXO 7 – DVD com músicas analisadas neste trabalho.....	270

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem como objeto de estudo o gênero musical pagode de viola do músico Tião Carreiro, nas suas implicações estilísticas relacionadas ao cenário musical violerístico e as influências que exerceu nesse cenário. Teve como ponto de partida a interação do pesquisador com três circunstâncias peculiares: a primeira delas remete ao fato de eu ter sido fortemente influenciado pela música caipira desde muito cedo, já que fui criado na zona rural, e, só mais tarde, tive contato com a música de outras dimensões culturais; a segunda refere-se aos estudos de violão que realizei quando passei a residir na capital, que me abriram as portas para cursar o Curso de Música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), oportunizando o conhecimento da música erudita; finalmente a terceira, resultante do encontro na própria EMAC com teorias mais recentes da cultura e com um colega de turma, o violeiro Almir Pessoa, compositor e *performer*, um virtuose desse instrumento, que fez lembrar minhas raízes, despertando novamente, e agora com mais intensidade e com outra consciência, o interesse pela música caipira. Nesse contexto, o interesse foi despertado também para a viola.

As primeiras investigações sobre essa música, em particular sobre a performance e sobre *performers* ligados à viola, me levaram a buscar livros, e, sobretudo, a pesquisar na internet. Deparei com alguns vídeos de grandes mestres e interpretes da viola como Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Fernando Deghi, Almir Sater, dentre muitos outros. Nesse contexto, já pude perceber algo em comum entre eles, já que numa primeira instância, grande parte parecia ser adepta da música de Tião Carreiro e, no seu repertório, não faltava o gênero Pagode de Viola. Foi a partir daí que surgiu minha maior inquietação: que peculiaridades tinha a música de Tião Carreiro que a fez permanecer nos repertórios da grande maioria dos violeiros até os dias atuais? Foi a tentativa de responder essa questão, de forma mais sistematizada, junto ao interesse pela música caipira revigorado durante o Curso de Música da EMAC/UFG, que me levaram a essa investigação.

Segundo Caldas (1999), a origem da música caipira estaria implicada com os processos de hibridação (CANCLINI, 2003) que aconteceram no Brasil entre as heranças

africana, indígena e europeia, com as migrações que se efetivaram durante o ciclo do café. Faz parte do universo lúdico do homem do interior brasileiro, portanto, traz resíduos dos primeiros gêneros musicais remanescente das transformações que foram acontecendo a partir desses processos de hibridação que estavam em interação também com as festas religiosas. Esse autor, referindo-se diretamente à realidade paulista, observa que “danças e canções como o recortado, folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesa), congada, batuque, lundu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras, fazem parte do universo lúdico do homem paulista” (Ibidem, p. 15). Observa ainda que

... todas elas, como já sabemos são de origem indígena, africana ou europeia. Introduzidos no Brasil em épocas diferentes, esses ritmos, danças e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, **deram origem ao que chamamos hoje de música caipira** (Ibidem).

Caldas lembra que “desse modo ela já estaria definitivamente integrada à ‘cultura rústica’, ou seja, ao estilo de vida do homem do interior paulista” (Ibidem). Cumpriria nesse contexto um papel de elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação de seus valores culturais. É justamente “em torno das festas religiosas, dos ‘desafios’, das ‘modas de viola’ ou das ‘cantigas de roda”, que o caipira manteria ainda intacta parte de sua cultura (Ibidem, p. 16).

Já segundo Tinhorão (1991, p. 183), se a música caipira ficou por algum tempo mais diretamente ligada ao meio rural, destinada a animar as festas tradicionais religiosas e de diversão, isso começou a mudar depois da ousadia do folclorista Cornélio Pires, que resolveu produzir discos com essa música. Pereira (2002) dialoga com esse autor, quando observa que em 1929, com recursos próprios, Pires produziu pela Byington & Cia. a primeira série de discos com canções típicas do meio rural. Nessas gravações foi utilizada a instrumentação costumeira da música de raiz, com destaque para a viola caipira. Essa primeira tiragem de discos foi um marco histórico para a então “musica do campo”. A mudança da opinião pública em relação a essa música, a partir desse momento, estaria destinada a acontecer, estaria sujeita a uma multiplicidade de opiniões. Tinhorão (1991, p. 189) pondera que a prova de que a iniciativa de Cornélio Pires atendia a uma expectativa do público urbano estava em que a ideia logo encontraria seguidores.

Assim, a música caipira, como outros gêneros musicais, passou por diversas transformações, inclusive até mesmo na denominação do gênero. Alguns músicos, a partir de meados do século passado, começaram a adotar o termo Sertanejo para designá-la. Caldas (1999), no entanto, deixa claro uma diferença entre música caipira e música sertaneja. Observa que ao contrário da música caipira de raiz, a música sertaneja, uma música “produzida no meio urbano industrial pela indústria do disco, [...] tornou-se apenas um produto a mais à disposição do consumidor. Enquanto a música caipira é um meio em si mesma, a sertaneja é fim cujo objetivo é o lucro” (Ibidem, p. 29).

Desde então, até os dias atuais, há um intenso debate sobre a definição desses dois termos, que tem gerado muita discussão e vários trabalhos. Pereira (2002) ressalta que em 1944, a música caipira, batizada oficialmente pela indústria fonográfica de música sertaneja, já contava com 40% do mercado de consumo. Nesse período surgiram duplas de enorme sucesso junto ao público como Alvarenga e Ranchinho, Tônico e Tinoco, Jararaca e Ratinho, Mineiro e Mineirinho e Tião Carreiro e Pardinho. Até então, todas essas duplas mantinham características da música caipira, no entanto, no transcorrer do tempo, passaram a acontecer interações com elementos de estilos e de gêneros musicais oriundos do exterior, sobretudo, com ritmos paraguaios, mexicanos e cubanos, o que já anunciava outros processos de hibridação cultural. Apesar de alguma resistência no início, esses ritmos foram adotados e permanecem até hoje na música sertaneja. Os instrumentos eletrônicos também foram acrescentados numa primeira tentativa no início da década de 1960, embora só tenham se firmado com Leo Canhoto e Robertinho nas décadas seguintes (CALDAS, 1987, p.71). Referindo-se também a essas circunstâncias de transformação da música caipira, Sampaio (2010, p. 99) observa que

muitos cantores e duplas como Teddy Vieira e Tião Carreiro, Chitãozinho e Xororó, Chico Rey e Paraná, Canário e Passarinho, Rolando Boldrin, Belmonte e Amaral, Athayde e Alexandre, Caçula e Marinheiro, Sérgio Reis foram grandes responsáveis pela consolidação e sucesso da música sertaneja neste país e sobreviveriam à uma nova mudança da música sertaneja, aqui ligada ao segundo momento, iniciada na década de 80, adequando-se bem à nova fase.

No transcorrer do século XX, portanto, a música caipira se hibridizou com elementos de outros gêneros e estilos musicais, passou a interagir cada vez mais com o cenário midiático. Foram muitas as incrementações em poucas décadas, o que levou

músicos e fruidores a pensar que perdeu boa parte das suas peculiaridades ligadas à dimensão caipira de raiz¹.

Um momento importante dessa trajetória foi o período desenvolvimentista estabelecido no governo de Juscelino Kubitschek, durante o qual o crescimento da economia brasileira trouxe transformações em várias áreas. Músicos com tendências nacionalistas e músicos influenciados pelo estrangeirismo conviveram no Brasil nesse momento, inclusive, no âmbito da música caipira, evidenciando novos processos de hibridação cultural no cenário brasileiro. Oliveira (2004, p. 7), já contextualizando a trajetória de Tião Carreiro, observa que

[...] a música caipira, acompanhando o movimento da musica brasileira, inicia um processo de apropriação de sonoridades e formas musicais latino-americanas: gêneros como a guarânia, o bolero, o xamamé, o rasqueado dentre outros, são incorporados a musica caipira. Tal apropriação transparece no trabalho de varias duplas surgidas na década de 50, tais como Cascatinha e Inhana, Pedro e Zé da Estrada (que cantavam rancheiras vestidos de *mariachis*). Outras, como Vieira e Vieirinha, trabalhavam sobre ritmos e temáticas mais tradicionais, como o catira. Na década de 60, surgiu outra dupla que entrou para a mitologia do gênero: Tião Carreiro e Pardinho.

Dentre os gêneros musicais que se firmaram nesse momento, pode ser destacada a Bossa Nova, que surgiu por motivação de alguns jovens da classe média carioca, insatisfeitos com a música da época, que consideravam ser melancólica e detentora de harmonias sempre previsíveis. Nesse período o bairro boêmio de Ipanema, no Rio de Janeiro, como bem demonstrou Ruy Castro (1991), tornou-se uma usina de novidades e experiências culturais, musicais, teatrais, televisivas e cinematográficas. O marco inicial da Bossa Nova foi a gravação da canção *Chega de Saudade* de João Gilberto, em 1958, que segundo integrantes desse novo movimento, veio libertar a música brasileira do “derrotismo”.

No âmbito da musica caipira, nesse mesmo período, no fim dos anos 1950, Alcides Felismino de Souza (Nonô Basílio) e Mário Zan lideraram um movimento nacionalista. Estavam à frente de um grupo de músicos caipiras que investia muito nas raízes brasileiras e que tinha como objetivo cultivar na música regional uma identidade brasileira implicada

¹ É comum escutar esses comentários em rodas de músicos com os quais convivo, que têm cultivado a música caipira de raiz.

com processos simbólicos ligados à criação do nacional. Conhecido como Tupiana², esse grupo lutava contra a influência de elementos estrangeiros que estavam adentrando na música caipira. Segundo Caldas (1987), o Tupiana foi uma tentativa mal sucedida de nacionalizar a música sertaneja que estava interagindo de forma acentuada com ritmos estrangeiros.

Em meio a toda essa trama de acontecimentos que movimentava a música brasileira, chamou atenção à desenvoltura e o talento criativo do violeiro José Dias Nunes que, mais tarde, seria chamado de Tião Carreiro. Sobre esse músico, vale ressaltar, de acordo com Vilela Pinto (2008, p. 22), que além de um violeiro personalíssimo (arrebato para si os louros do “ser violeiro”), integrante com o parceiro Pardinho de uma das maiores escolas de viola e canto de música caipira do país, foi um dos responsáveis por trazer para a música caipira a utilização do modo mixolídio. Trouxe para essa música, a partir de suas introduções de pagode, elementos sonoros que fazem alusão a uma sonoridade incomum a este meio (Ibidem, p. 18). Já Nepomuceno (1999) lembra que esse músico aparentemente não tinha preconceitos com nenhum gênero ou estilo musical, afirmava que “música só tem dois tipos, a feia e a bonita” (Ibidem, p. 342). No entanto, embora Souza (2008, p. 150) também tenha afirmado que Tião Carreiro compôs sob as mais diversas influências, não deixou de lembrar que tinha seu posicionamento em relação à invasão da música estrangeira que invadia o mercado brasileiro nos chamados “anos dourados”. Segundo esse autor, isso pode ser constatado nos versos finais da canção *A viola e o violeiro*:

***A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado
Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado
Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado
A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado...***

Já Nepomuceno (1999) observa que embora Tião Carreiro possuísse um estilo exuberante de tocar viola, o grande mérito de sua carreira nasceu de um experimento, fundiu dois ritmos ao misturar o ritmo do coco com o ritmo do calango de roda. Segundo esse autor, “botou o violão fazendo a batida do coco, e a viola, a do calango de roda, isso é que virou o pagode, um dos ritmos mais tradicionais da cultura sertaneja-raiz” (Ibidem, p. 341). A fusão de dois ritmos já existentes, portanto, acabou originando um novo gênero

² Dentre as poucas composições que se destacaram nesse curto movimento, está a música “Alvorada Tupi”. “Alvorada Tupi” conclamava os músicos sertanejos a “acordar” e lutar contra a influência da música estrangeira no Brasil (CALDAS, 1987, p. 67-68).

musical. Dessa fusão surgiu, em 1959, o Pagode de viola, cuja aceitação entre os violeiros gerou uma máxima: “violeiro que não toca pagode não é violeiro”. Afirmção que aponta para o fato de que esse gênero musical disseminou-se no universo da música caipira que cultiva a viola.

Esta forma de tocar eclodiu no estúdio da rádio Cultura, em Maringá, quando Tião Carreiro percebeu que tocando simultaneamente sobre o que já havia gravado, o cruzamento dos ritmos se encaixava muito bem. De fato, isso foi um marco na história da música caipira. A batida criada por Tião Carreiro, como endossa Vilela Pinto (2008), apresenta certo grau de sofisticação, sobretudo, em virtude do movimento das mãos, que, associado à rítmica do violão, em parceria com a viola, estabeleceu uma polirritmia até então incomum na cena da música caipira.

No que diz respeito aos conceitos relacionados ao termo pagode, início tomando como referência algumas definições apresentadas pelos dicionários Aurélio e Soares Amora. São elas: brincadeira, pândega; reunião informal em que se cantam ritmos populares; gênero de música e dança popular. Severiano (2008) atesta que essa palavra já era empregada pelos portugueses no século XVI para designar diversão. Nos anos 1950 o termo ressurgiu no Brasil, denominando reuniões festivas em que havia música e dança. A designação do gênero como pagode, no entanto, segundo Nepomuceno (1999, p.341) e sem se desvincular totalmente do que vem sendo mencionado, se efetivou quando Tião Carreiro mostrou seu experimento aos compositores Lourival dos Santos e Teddy Vieira, que o chamaram de pagode em razão de seu caráter rítmico que lembrava ocasião de festas, bailes e cantorias do interior.

Alguns anos depois do lançamento do pagode de viola de Tião Carreiro, surgiu no Rio de Janeiro outro gênero musical com esse nome. Esse outro pagode, que era basicamente um novo tipo de samba, era muito praticado em reuniões no subúrbio carioca. Vale ressaltar também que o samba era uma das paixões de Tião Carreiro, pouco se vê comentar, mas esse músico gravou vários “sambinhas” ao longo de sua carreira, inaugurou um gênero que ficou conhecido como “Samba Caipira”³. Segundo Sousa (2008, p. 149):

Tião Carreiro, influenciado pelo samba, é lembrado como criador do chamado “pagode caipira”. Tal inovação tem uma receptividade muito grande entre os admiradores da música caipira. Uma possibilidade explicativa de tal aceitação pode ser compreendida pelo fato de Tião

³ Em outras regiões do Brasil, sobretudo no interior da Bahia, é comum a prática de um tipo de samba acompanhado na viola, conhecido como “Samba de Roda” ou “Côco”.

Carreiro – no contexto de uma cultura musical brasileira – unir dois estilos (samba e música caipira) que estiveram historicamente ligados ao intento de se definir os estilos musicais autóctones legitimadores de uma identidade nacional das culturas urbana e rural.

Ao que tudo indica, portanto, o samba, sobretudo ligado às suas raízes⁴, influenciou diretamente Tião Carreiro na criação do pagode-de-viola. Do mesmo modo que o pagode/caipira, o pagode/samba designa também reunião ou festa informal, na qual a música ocupa lugar de destaque. No entanto, segundo Alves Filho (2008, p. 12), Tião Carreiro fazia questão de enfatizar que o primeiro pagode criado foi o caipira e não o pagode/samba, o que pode ser conferido no trecho da sua canção *A Majestade o Pagode*, em parceria com Lourival dos Santos:

*Com meu primeiro pagode uma bomba que explodiu
Foi o Pagode em Brasília que até hoje não caiu
Nasceu no som da viola está no som do pandeiro
Lá na casa do ibope fala o pagode primeiro*

*Nasceu em três corações aquele que é o rei da bola
Rei do pagode nasceu no braço desta viola*

*Meu pagode é um rochedo é pedreira que não rola
Quem diz que o pagode cai ta doente da cachola
Querendo tirar a pinta que tem na pena da angola
O pagode verdadeiro tem que ter som de viola...*

Referente à letra do pagode de viola, ele vem a romper com romance em estrutura literária, se opondo ao que acontece em outros gêneros caipiras mais antigos conforme é apontado por Vilela Pinto (2004, p. 184). O pagode é um gênero caipira mais caracterizado pela narrativa de fatos corriqueiros. Outros autores como Sant'ana (2000, p. 284) observam que, nesse contexto, o cantador-violeiro é normalmente um verdadeiro herói. Faustino (2008, p. 9), por sua vez, comenta que as músicas de Tião Carreiro e Pardinho parecem preferir dar ênfase para as narrativas de honra e dignidade conquistadas no exercício da profissão.

O pagode é rico em detalhes, Corrêa (2000) considera-o como o gênero mais complexo da música caipira. Esse gênero, com as suas características estilísticas que se juntaram às qualidades performáticas na viola de Tião Carreiro, são muito conhecidos no

⁴ Vale ressaltar que para alguns autores como Nepomuceno (1999) o pagode de viola surgiu da interação de gêneros da cultura popular que estão na base do próprio samba urbano: o coco, o calango.

universo musical caipira, sobretudo, naquele que ainda valoriza a música caipira de raiz. Essa circunstância, no início desse trabalho, chamou muito a minha atenção, direcionando essa investigação. Assim, tendo como base a ponderação de todos esses aspectos que foram levantados, resultantes das primeiras pesquisas, surgiram os seguintes questionamentos: O que há de realmente inovador no pagode de viola de Tião Carreiro que o faz permanecer em destaque no repertório dos violeiros até os dias atuais? De que maneira compositor e obra interagiram com o cenário histórico-cultural instaurado também pelo governo de JK nas décadas de 1950 e 1960? Que processos identitários revelam? Esses processos têm a ver com processos de hibridação cultural? O que o pagode de viola de Tião Carreiro representa hoje para os violeiros de um modo geral? De que forma a ressonância (importância, interferências e adoções) dessa música aparece nos seus trabalhos?

Visando emitir alguma luz sobre estas questões, a presente pesquisa se propôs a investigar as peculiaridades estilísticas, a importância, a influência e as adoções do pagode de viola de Tião Carreiro, tendo em vista a sua relação com a constituição do universo violeístico brasileiro, inerente ao campo de produção relacionado à música caipira a partir da era JK – (1950/1960) - até o Tempo Presente, as configurações identitárias daí resultantes. Para melhor compreensão do objeto em questão e com o intuito de atingir os objetivos propostos, a trajetória de Tião Carreiro será abordada tendo em vista quatro recortes de tempo. O primeiro momento – da era JK até a década de 1970, período em que estavam se forjando e se caracterizando o pagode de viola e a carreira do compositor. O início desse período destaca também o apogeu dos “caipiras”, das levas de duplas, especialmente do interior de São Paulo, que tiveram espaço nobre nas gravadoras e emissoras de rádio. O segundo e terceiro momentos – décadas de 1980 e 1990, respectivamente, marcam as décadas que se seguiram à composição e afirmação do pagode de viola, quando, possivelmente, começaram a aparecer e se destacar os primeiros violeiros influenciados pela música de Tião Carreiro. Caracterizam períodos em que a música “rural”, agora também conhecida na sua vertente “sertaneja”, evidenciou a adoção de instrumentos eletrificados e a formação de grandes bandas que se deram a partir do “mega” sucesso em 1982 de Chitãozinho e Xororó. A eles seguiram-se outras duplas de sucesso, cada vez mais direcionadas para o romantismo pop herdado da jovem guarda, o que, possivelmente, interferiu no universo em questão, levou a novas posturas em relação ao manejo ou afastamento da viola. O quarto e último momento – década de 2000 ao Tempo

Presente – trazendo a década seguinte e o início daquela que a segue, evidencia novas transformações nesse universo caipira, a convivência de dois segmentos musicais originários dos gêneros rurais, de um lado, o sertanejo-pop, voltado para grandes mercados internacionais e, de outro lado, os “novos caipiras” ou “neocaipiras”, músicos geralmente saídos da academia, dispostos a retrabalhar a música caipira de raiz.

Tendo em vista esse horizonte e os recortes de tempo mencionados, algumas obras de Tião Carreiro e de alguns compositores a ele relacionados foram selecionadas para análise e interpretação. Tomadas como representativas dos períodos recortados, períodos que marcam o aparecimento desses artistas no universo da música caipira⁵, foram selecionadas levando-se em conta as suas possibilidades de evidenciar, além de sua configuração estilística relacionada ao trabalho de Tião Carreiro, processos identitários implicados com processos de hibridação cultural. Com essa finalidade, e esperando comprovar a pressuposição de que Tião Carreiro interagiu com o seu tempo e espaço, o que possibilita perceber sua obra tanto como um ponto de intersecção entre ele mesmo e esse tempo, na sua condição forjadora de novos processos identitários, quanto ponderar que essa circunstância, junto à sua sensibilidade e experiência musical, o levaram a um gênero, a algumas características estilísticas e a uma performance, ligados à viola, que influenciaram e foram adotados por músicos caipiras das últimas quatro décadas.

Nesse contexto, as reflexões de autores como Bourdieu (2003), Chartier (1990), Bakthin (2003) e Canclini (2003), foram tomadas como fundamentação teórica para essa investigação. O primeiro, ao se referir, sobretudo, à especificidade que caracteriza os campos de produção cultural⁶, aos quais são inerentes sujeitos dotados de

⁵ Importante mencionar que grande parte dos violeiros citados nos recortes de tempo mencionados continua atuando até hoje no cenário violerístico brasileiro, fazendo interagir características estilísticas individuais com características estilísticas contextuais em cada atualização do gênero pagode de viola que efetivam. Os recortes de tempo marcam sempre o aparecimento e início da atuação dos artistas e compositores citados, não a limitação da sua atuação a esse período.

⁶ A abordagem do campo de produção, segundo Bourdieu (2003), conduz a um “campo de forças, a espaços sociais” específicos, ou seja, a espaços de atuação social específica numa trama sócio-cultural maior, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”, que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que neles atuam. Interessante observar que os campos de produção social são subdivididos em subcampos de produção cultural e que lhes são peculiares agentes que incorporam um *habitus* que lhes direcionam a ação. O conceito de *habitus*, portanto, dialoga com o conceito de campo de produção, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social inerente a um campo de produção pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Pode ser entendido como elementos incorporados, de forma natural e espontânea na prática dos agentes sociais pertencentes a um campo de produção, como elementos constitutivos de uma “ordem natural das coisas”, capazes de funcionar como ponto de partida que antecede a ação e nela se encarna, segundo também Stevens (2003, p. 73), ao comentar Bourdieu. Assim, os elementos incorporados por esses agentes sociais, sua herança cultural, em termos da

um *habitus*⁷, e que, inevitavelmente, estabelecem relações com outros campos de produção na trama cultural maior. Essa abordagem possibilitou identificar um campo de produção voltado para a música caipira nas suas duas vertentes, a música caipira e a música sertaneja, assim como possibilitou buscar os diálogos culturais estabelecidos entre esses campos e outros campos de produção cultural, o que tem levado à percepção do esboço nas décadas mais recentes de um novo subcampo, aquele ligado aos neocaipiras⁸. Já Roger Chartier (1990), o segundo autor que fundamenta esse trabalho, dialoga com Bourdieu, ao colocar o foco nos processos simbólicos ligados às configurações intelectuais, obras e práticas dos diferentes grupos culturais, ao discorrer sobre uma forma de conhecimento cotidiano, coletivo, que leva a categorizações, classificações, valorações, que se evidenciam através desses processos simbólicos, revelando processos identitários: as Representações Sociais. Para Chartier (1990, p. 23) a noção de representação social

permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, **as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição**; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.

Enfoque que abriu as portas para a identificação de representações sociais relacionadas às práticas e obras selecionadas para análise, para a percepção desse processo forjador de identidades ligado aos campos de produção, sobretudo, da música caipira de raiz e da música dos neocaipiras. Do mesmo modo, a observação do representacional permitiu a análise das representações evidenciadas nos relatos dos músicos entrevistados no transcorrer da pesquisa, das valorações, categorizações, classificações partilhadas por eles, o que possibilitou uma aproximação do seu modo de pensar e de estar no universo cultural com o qual interagem. Pode-se dizer, portanto, que as formulações verbais inerentes aos depoimentos orais e às obras e performances analisadas e interpretadas têm

linguagem, crenças, hábitos e valores, “gosto”, podem ser percebidos como predisposições para a ação, implicados com um *habitus*

⁷ *Habitus*.. Ver a nota de rodapé 06.

⁸ Os neocaipiras, segundo Nepomuceno (1999), têm feito interagir peculiaridades estilísticas e matrizes culturais relacionadas ao campo de produção musical caipira com a sua formação e peculiaridades estilísticas ligadas ao campo de produção musical erudito.

suas particularidades, podem revelar imagens, formulações, características de estilo que são escolhas que identificam os grupos em questão, um lugar de fala (CHARTIER, 1994), na sua relação com outros lugares de fala. São marcas que evidenciam seus gostos, suas vidas, processos identitários, portanto. Nesse momento pode ser lembrado Silva (2000, p. 90), dialogando com Stuart Hall, quando observa que é através da representação que a identidade e a diferença passam a existir e que representar, nesse caso, significa dizer: essa “é a identidade” “a identidade é isso”.

O terceiro autor, Mikhail Bakhtin (2003), por sua vez, teve importância através das suas reflexões sobre Gênero do Discurso, que, segundo Clímaco (2008, p. 58), em diálogo com esse autor, remete a uma “matriz cultural”⁹ que incorpora as especificidades de um campo de produção específico.

Bakhtin (2003) Ressalta a importância de se perceber esse gênero nas constantes atualizações que realiza em cada situações concreta de relações que efetiva, em cada processo de ressignificação que incorpora ou em que marca encontros com novos e distintos campos de produção cultural, circunstâncias em que marca encontro com outras representações sociais, portanto. Isso faz com que traga em sua base sempre uma nova “polifonia de vozes”, embora deixando perceber sempre uma autoria, ou seja, a assinatura da dimensão cultural que propôs o diálogo. O caráter performático ligado a essa matriz cultural, percebida na sua capacidade de constante atualização, faz com que se possa falar em conteúdo temático, forma composicional e, sobretudo, em características de estilo de índole contextual (peculiares ao gênero de um modo geral) e características de estilo de índole individual¹⁰. (peculiares a cada momento de atualização do gênero numa situação concreta e imediata de relações)¹¹

⁹ Clímaco (2008, p. 58) comenta sobre essa abordagem: “Bakhtin, ao observar que ‘cada campo de utilização da língua elabora os seus tipos relativamente estáveis de enunciados’ (BAKHTIN, 2003, p. 262), abre caminho para que se considere Gênero do discurso como um determinado enunciado, um enunciado característico de um campo de atuação social, que passa a ser *atualizado, re-significado* em outros tempos e/ou novos contextos de interação social, por intermédio de outros enunciados, sem perder algumas de suas características estilísticas básicas, embora em virtude de sua essencial condição sócio-histórica, ganhe novas feições estilísticas, diretamente relacionadas à situação com a qual interage,...]. Nessa perspectiva, torna-se, assim, em uma *forma típica de enunciado*, em um *enunciado típico*, relacionado a um campo específico de atividade social de um povo ou grupo social, já que é sempre passível de ser *atualizado, re-significado* em outros tempos e interações sociais, podendo ser entendido, no âmbito desta investigação, como uma *matriz-cultural*. Não emprego, portanto, a noção de gênero com uma concepção formalista, simplista em termos apenas de uma classificação, de um modelo pré-existente, independentemente das condições sócio-históricas de sua produção.”

¹⁰Para Bakhtin (2003, p. 266), “uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – ao que é de especial importância – de

Essa abordagem possibilitou perceber o pagode de viola de Tião Carreiro como um gênero do discurso, mais precisamente, como uma matriz cultural inerente ao campo de produção musical caipira, ligado às especificidades desse campo na sua relação com diferentes processos de criação e de interpretação e com outros campos de produção musical. Nessa condição, apesar de manter na sua forma composicional características de estilo de índole contextual, se mostrou capaz de evidenciar novas características de estilo de índole individual em cada atualização que efetivou. Isso significa que tem possibilidades de evidenciar essas características em cada momento que efetiva uma nova polifonia de vozes na sua base, outros diálogos com diferentes dimensões culturais, um novo processo de resignificação na mão de diferentes violeiros, marcando a sua existência em outro tempo e espaço.

Já Canclini (2003), o quarto autor em questão, dialogando com os autores anteriores, mas colocando o foco na acentuada diversidade, pluralismo, característicos de uma trama social, sobretudo pós-moderna, se refere aos processos identitários relacionados aos processos de hibridação. Lembra que entende por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (Ibidem, p. 19). Abordagem que possibilitou não apenas observar os diversos diálogos culturais estabelecidos pela música caipira nos recortes de tempo observados, que estão, inclusive, na base da criação do pagode de viola e de novos subcampos de produção musical. Diálogos com outros gêneros da música popular brasileira (coco, calango, recortado), com culturas musicais estrangeiras (com a guarânia, o bolero, a canção rancheira mexicana, por exemplo), mas também com a mídia, com a indústria cultural, com a música erudita, dentre outros, o que já aponta para a música sertaneja e para a música dos neocaipiras. Diálogos que permitiram identificar novos processos identitários, híbridos na sua base, diálogos com diferentes campos de produção cultural, uma polifonia de vozes, portanto, se Bourdieu e Bakhtin forem novamente lembrados.

determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero como seu elemento.” Brait (2003, p. 88/89), comentando Bakhtin, acrescenta: “o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados que são os gêneros [...] [e] se o enunciado reflete em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual.”

¹¹ A aplicação dessa teoria na área da música, pode ser constatada no artigo *Música, gênero e retórica: uma abordagem interdisciplinar de estudos musicológicos* (SOUZA; CLÍMACO, 2012), em fase de publicação nos anais do Congresso de Guimarães/Portugal.

Durante esses primeiros levantamentos, que incluem a fundamentação teórica, foram encontrados poucos textos que discorreram especificamente sobre Tião Carreiro. Os únicos trabalhos constatados, até o momento, que falaram diretamente sobre esse músico, foram os artigos de Faustino (2008) e Sousa (2008) e a dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da UNICAMP por Amaral Pinto (2008), que se deteve no aspecto propriamente musical, expresso em dois discos instrumentais gravados em carreira solo. Por outro lado, se forem levadas em consideração as pesquisas feitas não só na área da Música, mas também em outras áreas como a Sociologia, a Antropologia e a Linguística, por exemplo, pode ser dito que existe uma quantia significativa de trabalhos sobre música caipira, abordada de forma mais ampla. São exemplos obras dos seguintes autores: Alves Dias (2010), Vilela Pinto (2008), Pereira (2002), Alves Filho (2008), Higa (2004), Ikeda (2004), Vilela Pinto (2004) e (2010), Mendonça (1990), Oliveira (2004) e Sant'Anna (2000). Alguns desses autores já mencionam a importância de Tião Carreiro no contexto da música caipira, no entanto, de forma bem discreta.

Dessa forma, além da constatação da carência de material bibliográfico relacionada ao campo de produção musical ligado à música caipira, e, em especial, relacionada à música de Tião Carreiro, a presente pesquisa se justifica por gerar conhecimento característico dessa dimensão musical, muito pouco explorada pelos estudos musicológicos. No referente à escassez de trabalhos sobre o tema, Faustino (2008, p. 5) observa que

embora o argumento central dessa afirmação possa ser derrubado com base no fato de que análises, sobre a música caipira, já foram realizadas por trabalhos acadêmicos estrangeiros, acredito que ainda há algo importante para se compreender visto que nenhum dos trabalhos existentes se debruçou ainda sobre a obra de uma das duplas caipiras de maior renome e sucesso da história deste estilo musical e que, a meu ver, é uma das duplas que melhor sintetizam as adaptações (ou propostas de adaptação) realizadas no plano dos valores decorrentes das transformações sociais consequentes da maior migração em massa do campo para a cidade no Brasil. Esta dupla é conhecida como “Tião Carreiro e Pardinho”. Sua carreira de sucesso, que coincide com os anos do êxodo rural, estendeu-se por quase trinta anos e ainda hoje, após o falecimento de ambos os cantores, continua a vender discos cuja coleção completa foi convertida para CD.

Espero que essa investigação possa contribuir no sentido de valorizar a criação e o trabalho deixado por esse instrumentista, além de acrescentar aos estudos musicológicos da atualidade, que têm visado de forma especial a interdisciplinaridade.

Esses estudos, nas últimas décadas, têm valorizado a busca de novos objetos, têm tido como meta, segundo Volpe (2010), novas abordagens conceituais, o diálogo com disciplinas afins à área da música, como é o caso da história, da sociologia e da antropologia. Isso com o intuito de investir numa visão mais abrangente do seu principal objeto de estudo: a música.

No referente à abordagem metodológica, a pesquisa aqui proposta é de caráter exploratório qualitativo. Tendo em vista esse contexto, trago aqui as reflexões de Chizzotti (2003, 221), para quem

o termo qualitativo implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível e, após este tirocínio, o autor interpreta e traduz em um texto, zelosamente escrito, com perspicácia e competência científicas, os significados patentes ou ocultos do seu objeto de pesquisa

Assim, a proposta metodológica desta pesquisa previu, inicialmente, levantamento bibliográfico e documental. No referente à primeira abordagem, buscou livros, dissertações, teses, artigos, anais e revistas relacionados ao objeto de estudo em questão, o que inclui obras dos autores mencionados que possibilitaram o enfoque teórico ou forneceram informações importantes a esse trabalho (dados biográficos, apoio técnico e teórico para as análises e abordagem do instrumento viola, dentre outras). Importante ressaltar que a análise do cenário sócio-histórico-cultural teve como referência os trabalhos de Bassetto (2007) e Mendonça (1990) e a análise das estruturas musicais os trabalhos teóricos de Guest (2006) e de Chediak (1986).

Já a análise documental, teve em vista arquivos particulares, sobretudo arquivos dos músicos selecionados para as entrevistas, integrados por fotos, folders, antigos recortes de jornais, gravações e vídeos pessoais. Outra fonte documental importante remete ao material colhido em jornais, revistas e sites da Internet, que, além de acrescentar importantes informações sobre o trabalho e vida de Tião Carreiro e dos músicos selecionados para estudo nessa pesquisa, permitiu o contato e a possibilidade de gravação ou a impressão de entrevistas, áudios e partituras, que foram de grande importância no processo de análise da obra e da performance desses músicos. Esse material se juntou a outra fonte importante nesse processo: CDs, DVDs, partituras e manuscritos cedidos por alguns músicos.

Outro procedimento metodológico utilizado teve como finalidade a exploração de fontes orais. Foram realizadas entrevistas de caráter semiestruturado com músicos estudiosos da música de Tião Carreiro, com compositores/arranjadores/*performers*¹² que fazem sempre referência ao seu diálogo com a música desse compositor. Esses músicos foram selecionados tendo em vista, sobretudo, o seu aparecimento no cenário musical caipira em um dos três últimos recortes de tempo mencionados: as décadas de 1980, 1990, e a década de 2000 ao Tempo Presente. Da era JK (1950/1960) até a década de 1970, a atenção esteve voltada para a produção de Tião Carreiro e para a fixação do gênero pagode de viola. Foram selecionados para serem entrevistados¹³ dois (02) músicos que apareceram no período que caracteriza o segundo recorte de tempo, dois (02) músicos que apareceram no terceiro recorte, e dois (02) músicos que apareceram no quarto recorte. Essas entrevistas tiveram importância não apenas no sentido de esclarecer mais detalhes sobre as peculiaridades estilísticas do gênero pagode de viola, mas também de evidenciar os pontos fortes da música e da atuação de Tião Carreiro, que levaram esses músicos a dialogar de perto com o seu trabalho.

Baseado no conceito de Triviños citado por Manzini (2004), lembro que a entrevista semiestruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa. Os questionamentos dão fomento a novas hipóteses surgidas a partir das respostas dos informantes. O foco principal é colocado pelo investigador-entrevistador, que apesar do roteiro de perguntas em mãos, que garante o seu controle do que é necessário ter como informação de acordo com os objetivos do trabalho, deixará o entrevistado falar de forma fluente e espontânea, aproveitando as oportunidades que o próprio entrevistado dará para completar as informações. Já Duarte (2004, 215), remetendo ao representacional e às especificidades dos campos de produção, lembra que as

entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear **práticas**, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. Nesse caso, se forem bem realizadas, elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada

¹² Os músicos entrevistados atuam como compositores, arranjadores e performers.

¹³ Foram realizadas entrevistas com os seguintes músicos: Roberto Correa, Ivan Vilela, Fernando Deghi, João Paulo Amaral e Almir Pessoa. João Paulo Amaral, além de violeiro, é um estudioso da música de Tião Carreiro e Ivan Vilela da música caipira. As entrevistas com Almir Sater foram colhidas na internet no site <www.youtube.com>.

um daqueles sujeitos percebe e significa sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo, o que, em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dado.

Enfim, a entrevista semiestruturada foi escolhida por possuir, segundo agora Acúrcio (2010, p. 8), “um grau elevado de flexibilidade na exploração das questões, além de garantir que os entrevistados respondam as mesmas questões”. As entrevistas realizadas no decorrer desse trabalho, que estão deixando espaço para a *performance* musical dos entrevistados, estão sendo fotografadas, gravadas e filmadas.

Outro procedimento metodológico utilizado nessa investigação remete à análise e interpretação de quatro obras de Tião Carreiro, à análise de partitura ou manuscrito de um dos dois músicos selecionados em cada recorte de tempo analisado e à análise da audição e *performance* do outro músico selecionado em cada recorte de tempo analisado, tendo sempre em vista o possível diálogo desses músicos e de suas obras com o gênero pagode de viola do compositor em questão. Foram analisadas e interpretadas partituras (das poucas edições disponíveis)¹⁴, manuscritos e transcrições realizadas pelo pesquisador, assim como foram analisadas audições e visualização da *performance* através de vídeos e CDs, tendo como ponto de partida, portanto, quatro categorias de análise: análise e interpretação de partituras selecionadas e de transcrições realizadas a partir da atuação e do repertório de Tião Carreiro das décadas de 1950 a 1970; análise e interpretação de partituras, manuscritos e *performance* realizadas a partir da atuação e/ou do repertório de compositores/arranjadores/*performers* que apareceram no cenário musical caipira na década de 1980; análise e interpretação de partituras e *performance* realizadas a partir da atuação e/ou do repertório dos compositores/arranjadores/*performers* que apareceram no cenário musical caipira na década de 1990; análise e interpretação de partituras e da *performance* realizadas a partir da atuação e/ou do repertório dos compositores, *performers*, ou mesmo compositores/*performers* que apareceram no cenário musical caipira na década de 2000 ao tempo presente. Essas quatro categorias proporcionam o diálogo direto com o compositor e com três outros momentos de diálogo de Tião Carreiro com músicos que investiram na sua música. Importante dizer que as análises e

¹⁴ A dificuldade em encontrar partituras impressas das obras dessa dimensão cultural me leva a referir aqui às partituras encontradas em trabalhos acadêmicos, editadas por estudiosos ou divulgadas em sites da internet que comentam Tião Carreiro, sua obra ou a obra dos compositores/*performers* selecionados. Na ausência de partituras disponíveis nas fontes citadas, foram realizadas transcrições ou mesmo análises, a partir da observação de CDs, DVDs, gravações colhidas em sites na Internet.

interpretações de partituras (aquelas já editadas) e de transcrições de obras dos músicos selecionados aconteceram sempre aliadas à apreciação de CDs, DVDs e gravações colhidas nos sites da Internet, já que se tem em conta a importância do “desempenho musical total” dos músicos analisados, conforme estabelecido por Seeger (1987)¹⁵. Em relação à observação da *performance* aliada ao processo de análise e interpretação de partituras, Napolitano (2002, p. 83-84) observa:

A performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.

Se essa interação entre material editado, material transcrito e *performance*, observada no processo de análise e interpretação das obras em questão, se constitui num importante passo metodológico nesse trabalho, configurando a abordagem de um “desempenho musical total”, conforme descrito por Seeger (1987), não pode deixar de ser levado em conta a importância de se lançar mão também do “extratexto” na interpretação das obras selecionadas. Essa abordagem, conforme descrita por Pesavento (2003), conta com a erudição do pesquisador e com os dados colhidos no levantamento de alguns elementos do cenário sócio-histórico e cultural com o qual as obras interagiram ou ainda interagem. Segundo essa autora, remetendo-se pontualmente ao papel de intérprete que o historiador exerce como pesquisador, mas que pode ser transferido para essa pesquisa, o extratexto “é considerado como sendo toda aquela bagagem de conhecimento que o historiador possui, referente a um contexto amplo, e pode intervir na estratégia de cruzamento com os dados da análise”. (Ibidem, p. 67-68). Acrescenta:

do texto ao extra texto, esse procedimento potencializa a interpretação e assinala uma condição especialíssima que é o verdadeiro capital do pesquisador: a sua erudição. [...] a bagagem de leituras e de conhecimento que todo historiador deve ter para situar o seu tema e objeto [...] um volume de conhecimentos disponíveis para serem

¹⁵ A expressão “desempenho musical total” foi utilizada por Seeger (1987), ao se referir à importância de aliar a análise da estrutura musical, da organização sonora, à análise da performance e do cenário sócio-histórico e cultural com o qual a obra analisada interage.

aplicados e usados dando margem a uma maior possibilidade de conexões e inter-relações.

Nesse contexto de análise e interpretação de partituras (aquelas já editadas), de transcrições musicais, da *performance* e de entrevistas, quando se tem também em vista identificar as representações sociais objetivadas através desse material¹⁶ e dos discursos diversos sobre essa obra¹⁷, autores como Chartier (1994) e Bakhtin (2003), novamente se tornaram referenciais importantes. Chartier (1994) observa que as representações sociais, que têm como suporte o Simbólico – desse jeito – e o imaginário – como se fosse – se constituem em “*constructos* simbólicos”, “configurações intelectuais”, ou seja, evidência de classificações, categorizações, valorações, percepções, que se objetivam através das práticas, obras e formulações inerentes a um grupo social, conforme já observado. Trata-se de um conhecimento prático, cotidiano, coletivo, portanto, que ao se objetivar através desses processos simbólicos, na sua relação com elementos do contexto sociocultural, deixa evidente, nos produtos resultantes, a concretização de conceitos, valorações, ideias e imagens, que caracterizam um processo forjador de identidades em relação ao grupo que o porta, o que já remete, de um modo especial, a Hall (2000). Silva (2000, p.90), baseado nesse autor, estabelece diálogo também com Chartier (1994), ao comentar que “a representação social não é, nessa concepção, representação mental ou interior.” Observa ainda:

a representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior.

Visando também o suporte que o simbólico dá ao representacional e, nesse processo, a sua implicação com os processos identitários já mencionados, cita Woodward ao acrescentar:

a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam

¹⁶ Material colhido no repertório de Tião Carreiro e dos compositores/arranjadores/*performers* selecionados, através de edições, manuscritos, transcrições, e relatos colhidos nas entrevistas

¹⁷ Discursos que se tem a partir não só das entrevistas com os músicos citados, mas também com entrevistas encontradas na mídia (jornais, revistas, TV, documentários, dentre outros).

possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar.
(WOODWARD *apud* SILVA, 2000, p.17)

Nesse momento, portanto, através da análise e interpretação das partituras, transcrições e performance de obras de Tião Carreiro e dos compositores/arranjadores/*performers* selecionados, através da análise dos discursos observados nas entrevistas, pretendo investigar, relacionando organizações sonoras, performances e elementos do contexto de Tião Carreiro e dos músicos em questão, a evidência de representações sociais, conforme definidas por Chartier (1990), assim como pretendo investigar as características de estilo de índole individual/contextual das obras, de acordo agora com Bakhtin (2003), quando discorre sobre gênero discursivo.

Nessas análises, considerando as abordagens musicais como gêneros discursivos, ou seja, matrizes culturais de um campo de produção musical específico e seus subcampos, em um momento de atualização, foi possível observar uma forma composicional com características de estilo contextual (do gênero) e com características de estilo individual (da atualização), assim como foi possível verificar a polifonia de vozes que traz na sua base, constituída não só do diálogo atualizado com outras dimensões culturais, com outros campos de produção musical, mas também da interação com a memória, com o “já dito”, conforme fundamentação agora em Orlandi (2001), baseada em Bakhtin. Cruzam-se nessa polifonia de vozes, portanto, as representações sociais relacionadas ao “já dito” (o interdiscurso) com representações sociais inerentes a dimensões culturais distintas que ajudam efetivar “o que está sendo dito agora e dessa maneira” (o intradiscurso). Desse modo, acontece aí o cruzamento de representações sociais inerentes a distintas tramas culturais e temporais, o que interessa de forma particular a essa pesquisa.

A próxima etapa está implicada com a organização dos resultados que foram obtidos no levantamento e na abordagem das fontes mencionadas. Os dados colhidos através da abordagem teórico-metodológica das diferentes fontes mencionadas foram analisados e interpretados, separados em categorias de acordo com a especificidade e natureza das fontes, entrecruzados, sujeitos à observação de diferenças e semelhanças, tendo em vista os objetivos propostos, ou seja, buscar as peculiaridades estilísticas, a importância, a influência e as adoções do “pagode de viola” de Tião Carreiro, tendo em vista a sua relação com o universo da música violeirística inerente ao campo de produção

relacionado à música caipira brasileira a partir da era JK até o Tempo Presente e as configurações identitárias daí resultantes. Embasando-se nesses resultados, a pesquisa pretendeu também comprovar a pressuposição de que Tião Carreiro, a seu modo, interagiu com alguns elementos do seu tempo e espaço, o que possibilitou perceber sua obra tanto como um ponto de intersecção entre ele mesmo e esse tempo, na sua condição forjadora de novos processos identitários, quanto ponderar que essa circunstância, junto à sua sensibilidade e experiência musical, o levaram a um gênero, características estilísticas e *performance*, que influenciaram e foram adotados por músicos ligados ao cenário da música caipira/sertaneja das últimas décadas.

Sem perder de vista os objetivos propostos e a fundamentação teórico-metodológica mencionada, esse trabalho foi estruturado com uma Introdução, um desenvolvimento composto por três partes e as Considerações finais. A primeira parte – *Tião Carreiro: seus tempos, o pagode de Viola* - traz os processos de constituição do artista, fazendo um apanhado sócio-histórico desde as raízes de José Dias Nunes, seus primeiros contatos com a música, suas primeiras parcerias e duplas, culminando na sua atuação como Tião Carreiro, o criador e compositor de pagodes de viola. Isso sempre fazendo relação com os cenários sócio-políticos e históricos com os quais esse músico interagiu desde a Era Vargas até a Nova República, analisando sua possível interação com esse panorama. Essa parte discorreu também sobre o histórico e as características estilísticas gerais do gênero pagode de viola, sobre os processos de hibridação aos quais esteve sujeito.

A segunda parte, que recebeu o título - *Tião Carreiro: sua música e performance* - comenta o resultado da análise e interpretação de quatro obras de Tião Carreiro: *Pagode em Brasília*, *Chora Viola*, *Pagode do Ala* e *Nove e Nove*, tendo em vista buscar a evidência de representações, as características de estilo de índole contextual e individual de cada uma, estabelecer parâmetros relacionados ao gênero e à obra desse músico, capazes de possibilitar as análises do capítulo seguinte.

A terceira parte - *As influências e a importância da música violeirística de Tião Carreiro no campo de produção musical caipira brasileiro* – por sua vez, faz menção aos diálogos estabelecidos pela obra e pela atuação de Tião Carreiro com outros artistas, tendo em vista três diferentes cenários, as décadas que se seguiram à afirmação de sua carreira e do gênero pagode de viola: década de 1980, década de 1990; e década de 2000 ao Tempo Presente. Traz o comentário resultante dos relatos dos entrevistados, das análises e interpretações das obras e/ou da *performance* dos músicos selecionados que atuaram nos

períodos recortados, buscando comprovar que dialogaram de alguma maneira com a obra e/ou com a *performance* de Tião Carreiro, que a sua atuação mostra a influência desse compositor. Esse capítulo fala também da “Era de ouro do Pagode” em que Tião Carreiro, já constituído e reconhecido no meio violerístico, tomou este gênero como sua bandeira de trabalho.

Por fim, as considerações finais que revelam que foi possível confirmar a pressuposição de que Tião Carreiro, a seu modo, interagiu com alguns elementos do seu tempo e espaço, buscando fugir do “estrangeirismo” que preocupava alguns músicos contemporâneos. Para tanto chegou a um gênero que cruzou e fez interagir em sua base outros gêneros da raiz da cultura popular brasileira como o coco, o calango, o recortado, dentre outros, viabilizou um trabalho de performance na viola que tornou evidente e valorizou as possibilidades do instrumento característico do seu campo de produção cultural. Realizações que evidenciaram representações que, simbolicamente, remeteram a novos processos identitários relacionados a esse tempo e campo de produção musical, à percepção de um ponto de intersecção entre ele mesmo e o seu tempo, à possibilidade de ponderação de que essa circunstância, seus efeitos simbólicos, junto à sua sensibilidade e experiência musical, o levaram a um gênero, características estilísticas e *performance*, que influenciaram e foram adotados por grande parte dos músicos ligados ao cenário da música caipira/sertaneja das últimas décadas.

PARTE 1

TIÃO CARREIRO: SEUS TEMPOS, O PAGODE DE VIOLA

Tendo em vista o objeto de estudo dessa pesquisa voltada para a área da música, com um cunho histórico significativo, tornou-se importante levantar os cenários culturais com os quais José Dias Nunes – o Tião Carreiro – interagiu ao longo de sua trajetória de vida pessoal e artística. Um primeiro cenário remete à época em que nasceu, à sua interação ainda muito jovem com o desenvolvimento do rádio no Brasil, com o populismo da era Vargas; outro marca o início da sua vida profissional, aponta para o investimento em um Brasil industrializado e moderno que viabilizou a era JK, para a composição do pagode de viola; outro evidencia, além da sua atuação profissional, o início das suas primeiras influências em outros violeiros; e, finalmente, um último cenário marca a sua influência no cenário musical contemporâneo. Por outro lado, tornou-se indispensável abordar o músico, seu universo de criação, o gênero pagode de viola e suas principais peculiaridades estilísticas, as quais passaram a ser consideradas, com fundamentação em Bakhtin (2003) como características de estilo de ordem contextual (peculiares ao gênero).

1.1 Tião Carreiro e seus diferentes tempos

1.1.1 A Era Vargas: nasce o músico

Revoltada com o resultado das urnas que elegeu o paulista Júlio Prestes para presidente da república no ano de 1930, a oposição fez com que o presidente Washington Luiz fosse deposto semanas antes de terminar o seu mandato. O poder foi assumido por Getúlio Vargas que estava na liderança dessa revolução, cuja vitória marcou o início de

uma nova etapa na história brasileira, uma etapa que se estendeu até 1945, estabelecendo um período que ficou conhecido como a Era Vargas ou Período Getulista (COTRIM, 2002, p.413). Essa era foi marcada por muitas ações em prol da camada social menos favorecida, especialmente da classe trabalhista brasileira que lutava por sua valorização e por melhores condições de trabalho, evidenciou conquistas que eram por ela almejadas.

Nesse contexto, no dia 16 de julho de 1934, foi proclamada uma nova constituição no Brasil. Essa constituição, dentre outras transformações sociais, trazia a proibição do trabalho de menores de 14 anos e a instituição do salário mínimo, além dos direitos trabalhistas terem sido auferidos como definição de uma jornada de trabalho mais “humana” que não ultrapassava oito horas diárias. No âmbito eleitoral foi estabelecido o voto secreto, rompidos os paradigmas machistas, como a concessão às mulheres ao direito de voto. Em tese, foi um grande passo para a democracia, apesar de alguns personagens da classe menos favorecida continuar ainda sem direito ao voto. Iniciou-se, nesse momento, o período que ficou conhecido como Governo Constitucional.

Ainda em 1934, no dia 13 de dezembro, nasceu José Dias Nunes, que no decorrer de sua vida artística seria chamado Tião Carreiro. Nasceu num lugarejo no norte de Minas Gerais, na época chamado Catuti, hoje Monte Azul, distrito de Montes Claros (AMARAL PINTO, 2008, p. 41). Apesar de nascer em meio a esse panorama de movimentações propagado na era Vargas, esse povoado estava distante das efervescências políticas do país. Localizado no interior do Brasil, tinha dificuldades de acesso às notícias em consequência da precariedade dos meios de comunicação da época. Apesar de o rádio ter surgido na década de 1920, foi só na década seguinte que começou a desenvolver sua popularidade no país. Segundo Haussen (1995, p.8):

Quando Vargas assumiu o poder em 1930, a radiodifusão ainda estava em sua fase incipiente de rádios clubes e rádios-sociedades, a autorização oficial para veiculação de publicidade só viria em 1932, através do decreto 21.111. Também nessa época, o Brasil adotava o modelo norte-americano de radiodifusão e passava a distribuir concessões de canais particulares, o que auxiliaria a incrementar a exploração comercial do veículo.

O decreto do governo Getúlio Vargas que autorizava uma porcentagem da programação do rádio a ter comerciais deu ao novo meio um impulso comercial e popular. Os preços dos aparelhos de rádios começaram a ficar mais acessíveis. Segundo Alves (2007) ainda na década de 1930 apareceu a propaganda política, surgiram os programas de

auditório com a participação popular e a Rádio Jornal do Brasil estabeleceu em sua programação o cunho informativo. Foi criada também a *Voz do Brasil*.

Apesar de ter nascido no interior de Minas, ainda na infância, José Dias Nunes, como ainda era conhecido Tião Carreiro, se mudou com a família para o interior de São Paulo em busca de melhores condições de vida. Nesse período trabalhou como agricultor em varias cidades do interior paulista nas proximidades de Araçatuba. Segundo Amaral Pinto (2008), foi só no final dos anos quarenta e início dos cinquenta, que Tião Carreiro formou suas primeiras duplas: “Zezinho e Lenço Verde”, “Palmeirinha e Coqueirinho”, “Palmeirinha e Tietêzinho” e “Zé Mineiro e Tietêzinho”. Como muitos outros violeiros, essas duplas cantavam em circos na região de Araçatuba (SP), além de se apresentar em programas de rádio como *Assim canta o sertão*, transmitido aos domingos pela rádio local de Valparaíso. (AMARAL PINTO, 2008, p.33)

Tião Carreiro praticamente nasceu e cresceu paralelo ao desenvolvimento Radiofônico brasileiro. É curioso que, cinco anos antes do seu nascimento, foi gravado um dos primeiros discos do gênero caipira no Brasil, possibilitado pela ousadia do publicitário Cornélio Pires que, com recursos próprios, fez a primeira tiragem de discos desse gênero. Segundo Sampaio (2010, p. 69), mencionando as circunstâncias relacionadas às duplas sertanejas que interagiam com o cenário brasileiro desse período,

[...] a partir de 1929, com o registro da música *Jorginho do Sertão*, primeira gravação de uma música do gênero sertanejo, passaram a contar com a indústria cultural como aliada. Essa aliança foi fundamental para a promoção de mudanças que atrairiam ainda mais as massas populares, oportunizando o surgimento de novos sucessos que seriam veiculados não só no campo, mas também nas cidades brasileiras .

O violeiro e pesquisador Ivan Vilela Pinto (2009, p. 19) fez também um levantamento sobre essa circunstância e sua influência nos jovens caipiras que nasceram e cresceram nesse cenário, mencionando uma segunda etapa, ao se referir ao momento da música sertaneja ligado ao resultado de uma maior veiculação através da força do rádio e das primeiras gravações, do crescimento inicial das massas na cidade.

Nesta segunda etapa, surgiram no meio musical os jovens do interior, que cresceram escutando no rádio as sonoridades das primeiras gravações do gênero em discos. Vindos do interior, estes jovens trouxeram consigo algo que já não era de todo típico da música caipira feita por algumas duplas de sucesso da cidade. Mais próximos do som das matrizes musicais como as folias, os cateretês e cururus estes jovens reaproximaram a música sertaneja de suas sonoridades de origem, de suas

matrizes caipiras. Com violão e viola e duas vozes essas duplas marcaram o que entendemos pelo período de ouro da música sertaneja. Nesta fase foram marcantes as presenças de Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Sulino e Marrueiro e por fim **Tião Carreiro e Pardinho**. Uma constelação de duplas se formou no mercado.

Alaman (2009, p. 60) observa que nas décadas de 40 e 50 do século passado, a música caipira havia ganhado audiência e reconhecimento das rádios e gravadoras. Nesse período formaram-se caravanas para divulgar a cultura caipira por todo país. Desbravadores como Cornélio Pires e Capitão Furtado percorriam o interior paulista, goiano, mato-grossense e até mesmo o Paraguai buscando talentos.

José Dias Nunes, o Tião Carreiro, acompanhou todo esse panorama, conviveu com essas transformações na música, na indústria fonográfica, na mídia e na política brasileira, se adentrou também no período que clamava “desenvolvimentismo”, “progresso”, um país “moderno”: a era JK.

1.1.2 O cenário desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek: surge o pagode

Apesar de ir aos poucos encontrando lugar específico junto ao gosto do público, as circunstâncias nem sempre se mostraram fáceis no universo da música caipira. A despeito da rápida ascensão da classe média ante o cenário desenvolvimentista e a urbanização do país, essa música continuou sendo a música das classes menos favorecidas (SOUSA JÚNIOR, 2005, p. 156). Com muita luta, no entanto, foi conquistando um espaço maior, um público fiel. Mas o preconceito ainda persistia em meados do século passado e, se não bastasse esse preconceito, pairava uma espécie de perseguição política contra a música de um modo geral. Segundo Sousa Júnior (2005, p. 156), para a música brasileira, o tempo de dureza política se configurou num profundo golpe, um golpe que restringiu bastante a efervescência fonográfica experimentada na década de 50. Uma interessante válvula de escape no período foram os festivais de MPB que começaram a ser produzidos pelas emissoras Excelsior, Record, Rio e Globo... Para a música caipira, no entanto, continuava havendo um grande aliado. Conforme alega Sousa Júnior (2005, p. 156),

para a música caipira, essa válvula de escape continuava sendo o rádio. À margem da programação televisiva, o meio essencial dos artistas caipiras e “sertanejos” era aquele que continuava alcançando os fundos interioranos, onde estava seu público remanescente. É certo que nos centros urbanos, nas periferias das grandes cidades, ainda havia um imenso contingente consumidor das velhas modas-de-viola e dos pagodes animados do Tião Carreiro.

Acrescenta:

A década de 40 foi para a Rádio Nacional um tempo de preparo em termos de linguagem cultural para a sua “era de ouro”, que aconteceu, efetivamente, na década de 50. O que tornou a emissora tão popular, enfim, foi o trabalho de elaboração de um arcabouço simbólico que colaborou para uma linguagem “nacionalizada”. Ou seja, a programação da Nacional podia agradar a todos os brasileiros, pois conseguia amalgamar num estilo padronizado as diversas tendências musicais, desfazendo regionalismos e transformando-os em “brasileirismos”. O movimento, entretanto, não era só interno, de estilização das diferenças regionais. Havia ainda um esforço em empregar o padrão da música popular norte-americana e das músicas latinas – presentes então nos filmes de cinema – nos arranjos de músicas brasileiras. (Ibidem, p. 130)

Esse outro momento importante na trajetória da música caipira, portanto, que acentuou essas interações e contatos culturais de um modo especial, está bem ligado a uma circunstância política. Em 1956, Juscelino Kubitschek tornou-se presidente da República com um slogan desenvolvimentista “50 anos em 5”. O Brasil passava então por um período de crescimento econômico que interagiu com transformações em várias áreas. Segundo Cotrim (2010, p. 200), o governo Juscelino é frequentemente associado a grandes obras – como Brasília – e a um momento de prosperidade nacional que se refletiu nos hábitos, nas preferências, no modo de pensar e no dia a dia das pessoas, sobretudo das elites e das classes médias. Devido a esse aspecto, o período ficou conhecido, como “anos dourados”. Schilling (2006) ressalva que os anos JK foram entendidos como “anos dourados” também para a cultura brasileira. E a música, não poderia estar de fora de toda essa movimentação que acontecia no país. Foi, sem dúvidas, um período de muitas experimentações e inovações nesse campo. Não por acaso, houve um boom da cultura estrangeira invadindo o Brasil nesse período e a música internacional foi se entremeando e abafando a música nacional na mídia, em especial através do rádio, principal veículo de comunicação de massa do período, já que a televisão ainda dava seus primeiros passos nessa ocasião. Não seria equívoco afirmar que essa invasão internacional na cultura brasileira foi um reflexo de todo o contexto sócio-político-econômico que jazia no governo de Juscelino, pois, conforme Cotrim (2010, p. 200),

Apesar da política desenvolvimentista em alguns setores – com a atuação preponderante do Estado –, o Plano de Metas também promoveu a internacionalização da economia, permitindo que grandes empresas multinacionais instalassem suas filiais no país e controlassem importantes setores industriais, como os de eletrodomésticos, automóveis, tratores, produtos químicos e farmacêuticos e cigarros. Por isso, representantes dos nacionalistas diziam que a política econômica de Juscelino tinha a vantagem de ser modernizadora para a indústria, mas o defeito de ser desnacionalizadora. Tem início, então, um processo que se desenvolve até o presente e que consiste em optar entre o nacionalismo ou a internacionalização da economia.

É bem perceptível o reflexo dessa contradição entre nacionalistas e “modernizadores” internacionalistas na cultura, e, em especial na música desse período. Os elementos da música estrangeira realizavam processos de hibridação com a música brasileira, como é o caso da Bossa Nova, que fez interagir componentes do Jazz americano com o gingado rítmico brasileiro, dando origem a um novo gênero musical. Outros gêneros e ritmos estrangeiros como o tango, a guarânia, e, em especial o bolero, participavam desses processos de hibridação. Ulhôa (1999, p. 50), observa:

Após a guerra introduzem-se instrumentos (harpa, acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicana). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto um caráter autobiográfico. Artistas desta fase de transição são Cascatinha e Inhana, José Fortuna (adaptador da guarânia), Luizinho, Limeira e Zezinha (lançadores da música campeira), Nhô Pai (criador do rasqueado), Irmãos Galvão, Irmãos Castro, Sulino e Marrueiro, Palmeira e Biá, Tião Carreiro (criador do pagode) e Pardinho e, já na década de 70, Milionário e José Rico.

No âmbito da música caipira, houve até mesmo alguns compositores que se revelaram como “modernizadores” num primeiro momento e que, posteriormente, se voltaram contra a invasão estrangeira. Nesse aspecto, Nepomuceno, citado por Menezes (2008, p. 27) relata que

Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e Mário Zan viajaram, juntamente com outros artistas considerados sertanejos, ao Paraguai em 1943. Ao retornar ao Brasil ambos passaram a gravar ritmos considerados paraguaios, principalmente a guarânia e o rasqueado. Segundo a autora, a partir da resposta do público a essas gravações, outros artistas passaram a incluir tais ritmos. Posteriormente, Ariovaldo Pires passou a criticar os

“paraguaismos” e “mexicanizações” que “nada tinham a ver com o homem do campo” (Ferrete). Já Mário Zan liderou em 1958 um movimento chamado “Tupiana” que se opunha à gravação dos ritmos estrangeiros (paraguaios e mexicanos). Percebe-se que estes dois pioneiros, na incorporação dos ritmos, consideravam suas obras como adaptações da música “estrangeira” ao universo musical do caipira, diferente das gravações realizadas posteriormente, consideradas por eles como cópias e não uma leitura ou adaptação destes ritmos. Neste sentido, a indústria fonográfica não planejou a incorporação destes ritmos, mas procurou explorar a receptividade do público a eles. (NEPOMUCENO *apud* MENEZES, 2008, p. 27).

Frente às diversas vertentes de adeptos de gêneros da música brasileira considerada nacional, havia defensores que batiam de frente e se movimentavam contra essa invasão estrangeira na música brasileira. Na música caipira, no contexto da preservação de valores culturais, surgiram movimentos como o “Tupiana” iniciado em 1958 e liderado por Nonô Basílio e Mário Zan, que se empenhou na criação de um novo gênero musical. Segundo Chaves (2008, p.3)

esse gênero tinha como objetivo criar um ritmo essencialmente brasileiro visto que, segundo os autores, o Brasil vinha recebendo uma maciça carga de ritmos estrangeiros, denominados por eles de “alienígenas”, os quais prejudicavam a música regional brasileira - essas músicas “alienígenas” na verdade eram rasqueados e guarânias do Paraguai que a cada dia ganhavam mais força no Brasil urbano e rural. Objetivando, portanto, barrar essa influência, os compositores iniciaram um movimento de “combate” à música estrangeira. Infelizmente, o novo gênero não teve repercussão e o movimento acabou por produzir apenas três canções no ritmo tupi: “Alvorada Tupi”, “Linda Forasteira” e “Manakiriki”.

Já Peripato¹⁸ observa que o gênero Tupiana “é uma espécie de guarânia, com maior influência da música dos índios tupis-guaranis, em compasso 3/4, com batidas ritmadas marcadas pelo tambor”. E a primeira Tupiana foi *Alvorada Tupi* gravada na RCA Victor pelo Duo Irmãos Celeste. O Movimento “Tupiana” utilizava esse gênero como ferramenta de combate contra essa invasão externa. No entanto, essa foi uma boa ocasião para música caipira, artistas renomados se lançaram nesse período. Tião Carreiro, interagindo com esse cenário, deu início às suas primeiras gravações, os registros¹⁹ encontrados dos lançamentos de seus primeiros discos de 78rpms constam a partir de meados da década de 1950.

¹⁸Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/nono_basilio.html> acesso em 07 de novembro 2012.

¹⁹Disponível em <http://www.tiaocarreiro.com.br/discografia_78_rpm.htm> acesso dia 15 de agosto de 2012.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas, portanto, por grandes experimentos na música brasileira, e, dentre eles, estavam os processos de hibridação (CANCLINI, 2003) implicados com os ritmos e gêneros estrangeiros que, de forma acentuada, invadiram o país nesse período. Isso pode ser constatado também através de imagens que eram evocadas por certas frases como: Bob Nelson, o **cowboy** caipira; o **rasqueado**, trazido por Raul Torres; A **guarânia paraguaia**, a **rancheira mexicana**; o **sertanejo abolerado** de Palmeira e Biá (ALAMAN, p. 95, 2009). Sobre o Bolero, muito aceito na época, Souza Júnior (p. 146, 2005) comenta:

No decorrer da década de 50, mesmo com novidades de estilo nunca antes experimentadas, como a Bossa Nova, por exemplo, a música brasileira acabou sendo deglutida por um ritmo cubano, o bolero, nascido na virada do século XX na ilha caribenha, o “dois pra lá, dois pra cá” (na versão carioca) ou “um pra lá, dois pra cá” (na versão paulista) estava literalmente embalando a geração dos 50. Afinal, o ritmo, como todos os da região, foi inventado para ser dançado. E o que era melhor: ser dançado juntinho. O problema era as letras das músicas. Amores rompidos, traumas sentimentais, desesperos profissionais, tudo embalado por um exagero melodramático, típico da latinidade. A hegemonia do estilo musical começou a contaminar o samba a partir dos anos 40. ...O Samba-canção se transformou ainda em samba-bolero ou samba-balada... Da mesma forma, a música caipira – ou “sertaneja” – foi levada pela onda do bolero por obra de Palmeira e Biá, de modo que a influencia devastadora do ritmo dos dois gêneros não permitiu tamanha mixórdia. Por ter uma certa maleabilidade musical, o bolero conseguiu influenciar tanto o samba quanto a toada caipira.

Essas duas décadas também foram de muitas inovações, Alaman (p. 95, 2009) destaca como inovação nesse período o Pagode de Tião Carreiro, Carreirinho, Lourival dos Santos e Teddy Vieira. Observa que apesar de terem gravado apenas um disco juntos, Tião Carreiro e Carreirinho deixaram uma inestimável contribuição ao gênero musical. Já Souza Júnior (2005, p. 150), observa que no dia 03 de março de 1959 a dupla entrou no estúdio para gravar uma música própria, o *Pagode*. O nome nem era de se estranhar, pois na linguagem do caipira urbanizado, pagode era festa no fundo do quintal. Ainda segundo Souza (Ibidem),

(...) a novidade de Tião Carreiro e Carreirinho estava no ritmo da musica. Lembrava muito o recortado, a dança final do cateretê, quando a troca de bate-pé e de bate-mão atingia um certo grau de complexidade. Esse ritmo, bem tratado na viola, fez nascer uma inovação musical contagiante, pois era alegre e célere, remetendo a um perfeito arrasta-pé

de fundo de quintal. A novidade, a despeito da inovação, fora concebida por pura intuição musical dos compositores. Ou seja, não foi inventada para “pegar”.

Apesar dessa canção gravada em 1959 possuir o título *Pagode*, ela foi registrada como um recortado. O primeiro registro de pagode como gênero musical foi o da canção *Pagode em Brasília* de 1960.

Assim, o grande marco da carreira de Tião Carreiro aconteceu no ano de consumação da era JK. Em consequência de novos experimentos criou um novo gênero musical²⁰, resultante da fusão do ritmo de gêneros já existentes: o Pagode de viola. A primeira canção gravada nesse gênero coincidiu com o ano de inauguração da capital federal, e, em homenagem a esse feito, recebeu o nome de *Pagode em Brasília*. Os versos dessa canção, compostos por Lourival dos Santos e Teddy Vieira, refletem a admiração da sociedade pelo presidente Juscelino:

*Bahia deu Rui Barbosa, Rio grande deu Getúlio
Em Minas deu Juscelino, De são Paulo eu me orgulho
Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das coxilhas
Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha
Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília.*

1.1.3 O cenário da ditadura (1960/1970): muitas gravações e primeiros solos de viola

As décadas a partir de 1960 foram um tanto conturbadas, tanto na política quanto na música do campo. Os militares com um golpe de estado em 1964 tomaram posse do poder da nação, estendendo seu domínio até o ano de 1985. Cotrim (2010, p. 21), observa que

...uma das características dos governos militares foi o autoritarismo: de modo geral, seus membros não se mostraram dispostos a dialogar com os diversos setores da sociedade. Por meio dos chamados Atos Institucionais, os governos militares foram restringindo as liberdades democráticas. Impuseram censura aos meios de comunicação, como

²⁰ Falo em gênero, ao invés de ritmo ou batida, conforme expressões utilizadas por outros autores para se referir a essa música de Tião Carreiro, como Nepomuceno (1999), por exemplo, tendo como base a definição de gênero discursivo de Bakhtin (2003) mencionada na introdução.

rádio, televisão, jornais e revista. Muitos brasileiros que se opunham a essa situação foram perseguidos, exilados, torturados ou mortos pelos órgãos de repressão política.

A maior censura e coibição aos que eram contra o regime militar aconteceu no período que foi batizado de “Anos de Chumbo” (1969 – 1974), nessa temporada, o país era comandado por Emilio Garrastazu Médici. Koshiba e Pereira, citado por Teixeira e André (2008, p. 2), alegam que

[...] equivalente às estratégias da “doutrina de segurança nacional” e do “desenvolvimento a qualquer preço”, foi durante a ditadura de Emilio Garrastazu Médici que ocorreram as mais fortes repressões e o famoso “milagre econômico”: “(...) no governo Médici, fazer oposição era correr sério risco de vida. A situação política do país era de extrema gravidade embora não tenha sido percebida pela maioria como tal, pois, em grande parte, foi mascarada pelo chamado 'milagre econômico'”.

Para Cotrim (2010, p. 217), o “Milagre Brasileiro” e os “Anos Dourados” foram simultâneos, ambos reais, coexistiram negando-se, e quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve outro. No âmbito político desse momento, não foi possível afirmar de que lado Tião Carreiro estava. Tendo em vista essa afirmação, não pode deixar de ser levado em conta, no entanto, que em entrevista à revista *Moda e Viola*²¹, ele declarou que o momento mais emocionante de sua vida foi ter cantado em Brasília para o presidente Médici.

Nesse período a música era uma das principais formas de protesto, já que o país utilizava o rádio como disseminador do pensamento público, e, para driblar a censura, fazia-se necessário a articulação da linguagem musical (ANDRÉ; TEIXEIRA, 2008, p. 1). Em se tratando do âmbito da música caipira, talvez pelo fato de haver uma grande migração do homem do campo para a cidade desde a segunda metade do século anterior, no período de ditadura militar ocorreu uma espécie de “urbanização” de uma vertente da música do campo, que mudou temáticas textuais e rítmicas em função dessa mudança de contexto.

No final dos anos 1960 o duo Leo Canhoto e Robertinho introduziu a guitarra elétrica na música sertaneja, começando uma tendência seguida por vários músicos (ULHÔA, 1999, p.51). No meio dessa combustão provocada pela continuação da invasão

²¹ Disponível em: <<http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=imprensa&id=17>> acesso dia 15 de agosto de 2012. Segundo esse sítio, essas são informações retiradas da Revista *Moda e Viola*. Ano I, nº 5 – página 37.

de elementos estrangeiros na música sertaneja, no entanto, havia uma parcela de caipiras que continuou mantendo-se na vanguarda e apostando na resistência às transformações, mantendo-se fiéis às raízes do campo. Destacaram-se nesse grupo a dupla: Tião Carreiro e Pardinho.

Tião Carreiro, em meio a toda a agitação desta temporada, esteve também nas telas do cinema. Em 1970 estreou no cinema o Filme²² *Sertão em Festa* de Oswaldo de Oliveira, história original de Cornélio Pires, com músicas já gravadas pela Chantecler. Comédia sertaneja, com músicas e canções típicas do interior paulista, dirigida por Oswaldo de Oliveira, um filme de censura livre, com duração de noventa minutos, em que Tião Carreiro atuava como ator e cantor, cantando com Pardinho e tocando a viola ao lado de interpretes como Simplício, Clarina Michel, Egydio Eccio, Nhá Barbina, Saracura, Francisco Di Franco, Marlene Costa, Darcy Silva, Carlos Oscar, Reichebach Filho, Cavagnoli Neto.

Esse período da ditadura foi a fase mais produtiva da carreira de Tião Carreiro em termos de discografia, a maior parte de seus discos foram gravados nesse período em parceria com pardinho, assim como o seu primeiro disco com solos de viola.

1.1.4 Os tempos depois da ditadura: as tentativas de interação

A década de 1980 já foi marcada pelo paulatino retorno à democracia. Consistiu-se também em um período bastante conturbado na sociedade Brasileira. Segundo Seriacopi (2005, p.486), além do clima de terror pairando sobre a sociedade, sofreu com o agravamento da crise econômica. O aumento dos juros no mercado internacional e uma nova crise do petróleo, em 1979, abalaram a estabilidade financeira do Brasil. Acrescenta:

A inflação fugiu ao controle. Em 1978, ela foi da ordem de 38,9 por cento. Em 1980, atingiu 110 por cento. Em 1981, o Produto Interno Bruto chegou a apresentar índice negativo: o país se encontrava, assim, em plena *estagflação*, ou seja, estagnação econômica aliada a inflação elevada. Todos esses fatores contribuíram para aumentar a insatisfação da população com a ditadura militar. Em março de 1983, o deputado federal Dante de Oliveira, do PMDB, apresentou à Câmara emenda constitucional que reestabelecia as eleições diretas para presidência da

²² Informações sobre filme retiradas do sitio: <<http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=filme>> Acesso dia 10 de agosto de 2012.

república. [...] Em pouco tempo, a campanha pelas *Diretas-já* espalhou-se por todo o Brasil, mobilizando amplos setores da sociedade (SERIACOPI, 2005, p.486).

Apesar de toda mobilização pelo país afora, a proposta de eleições foi rejeitada pelo congresso e alguns parlamentares se juntaram formando a Frente Liberal. O PMDB logo se juntou a essa frente, integrando a *Aliança Democrática* que lançou o governador de Minas Gerais Tancredo Neves como candidato à presidência. Tancredo Neves acabou vencendo para presidente nas eleições diretas em 15 de janeiro de 1985 e essa sua vitória foi um marco do fim do ciclo militar no Brasil. No entanto, sua posse nunca aconteceu, na véspera de assumir o cargo seu estado de saúde se agravou, vindo a óbito depois de várias intervenções cirúrgicas. Com a morte de Tancredo, quem assumiu o poder em 1985 foi o seu vice José Sarney. Segundo Fortes (2005, p. 2), numa tentativa de estabilizar a economia,

[...] em 28 de fevereiro de 1986, em meio a uma inflação de cerca de 15% ao mês, o presidente José Sarney lançou o Plano Cruzado. O objetivo principal era derrubar a inflação, através da desindexação da economia. O Cruzado alterou toda a estrutura econômica do país, da dívida externa ao preço do maço de cigarros no varejo. Mexeu em tudo no cotidiano dos brasileiros, alterando moeda, preços, salários, dívidas. Seu principal componente era o congelamento de preços.

Os efeitos do Plano Cruzado maquiarão a face viciosa da economia brasileira. Os resultados iniciais foram excelentes, a inflação caiu em alto grau, houve congelamento de preços e salários, além da valorização da moeda como instrumento de distribuição de renda. Este plano tinha um caráter ilusório, visto que seus efeitos positivos não resultaram uma verdadeira estabilização econômica. Num primeiro momento, no entanto, caiu no agrado do povo, principalmente dos menos favorecidos. Tião Carreiro e sua obra interagiram com esse panorama, conforme evidenciado nos versos da música *A Coisa Ficou Bonita* composta em parceria com Lourival dos Santos:

*Sofria sem esperança a população aflita
A inflação furava o povo com sua espada esquisita
Caiu do céu um governo trazendo força infinita
O preço foi congelado quase ninguém acredita
O Brasil de ponta a ponta... de alegria pula e grita.*

*Presidente do pé quente chegou na hora bendita
A coisa que estava feia agora ficou bonita.*

*Presidente e seus ministros capricharam na escrita
 Pacotão veio bonito vejam só a cor da fita
 Amarelo, verde e branco azul bandeira que agita
 O sofrimento de um povo meu governo agora evita
 Quem anda dentro da seda respeita quem veste a chita.
 Presidente do pé quente chegou na hora bendita
 A coisa que estava feia agora ficou bonita.*

*Recebeu um cruzado forte aquela inflação maldita
 Já fizeram seu enterro e ela não ressuscita
 Já voltou café na mesa pra família e pra visita
 Excelência agora eu peço quero que o senhor permita
 Presidente não congele beijos de mulher bonita.*

*Presidente do pé quente chegou na hora bendita
 A coisa que estava feia agora ficou bonita.*

Logo começaram a não darem certos os planos econômicos de Sarney. No período do seu governo foram elaborados quatro planos econômicos. Com o fracasso desses planos a insatisfação do povo não demorou muito aparecer, o próprio Tião Carreiro, que compusera a canção homenageando esse governo, dias depois, ao cantá-la em um programa²³ de TV, fez o seguinte comentário: “Mas, acontece que, com a mudança do governo, eu tô vendo que Tião Carreiro e Pardinho e todos os paulistas e brasileiros vão cantar de novo aquela velha música: A coisa tá feia, a coisa tá preta / Quem não for filho de Deus, tá na unha do capeta.” Não poderia existir algo mais notório para representar a insatisfação dos brasileiros nesse momento, que os versos dessa canção.

A abordagem da interação de Tião Carreiro com esses diferentes cenários históricos, além de dar a conhecer elementos sócio, culturais, econômicos e políticos com os quais interagiu, alguns diálogos estabelecidos por ele com esses cenários, possibilitou perceber elementos que interferiram de forma direta na criação do pagode de viola. Um exemplo é a circunstância de reação de alguns músicos brasileiros à grande penetração no país da música estrangeira, o que provocou outro tipo de hibridação, a hibridação de diferentes gêneros relacionados à cultura popular, ligados às raízes brasileiras. Esboçados os cenários brasileiros com os quais Tião Carreiro e sua obra interagiram, resta agora

²³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=95os0VaWkUg&feature=player_embedded> Acesso dia 10 de agosto de 2012.

discorrer de forma mais direta sobre esse músico e sua obra, sobre as peculiaridades estilísticas que caracterizam o gênero pagode de viola.

1.2 Tião Carreiro e o pagode de viola

A partir de quando José Dias Nunes passou a ser cognominado Tião Carreiro? Antes de ser consagrado com esse nome, conforme foi citado anteriormente, ele adotou outros nomes artísticos: Zezinho, Palmeirinha, Lenço Branco (Lenço Branco e Lenço Preto) e Zé Mineiro, quando fez dupla com o Pardinho a primeira vez. José Dias Nunes virou Zezinho para fazer dupla com Lenço Verde, seu primo Waldomiro. Mas naquela época – ele tinha apenas oito anos de idade – só sabia dedilhar o violão (SOUZA JUNIOR, p.147, 2005). Em 1950, com treze anos, Zézinho trocou seu nome para Palmeirinha, apelido que rimava artisticamente melhor com Coqueirinho, o novo nome do primo Waldomiro, parceiro no Circo Giglio. Mas, se formavam uma dupla de violeiros, por que tocavam violões? O dono do circo *Rapa Rapa* que conheceu em 1954, na cidade de Pirajuí (SP), embatucou essa ideia (SOUZA JUNIOR, p.147, 2005). Nesse mesmo ano, ainda no circo *Rapa-rapa* na cidade de Pirajuí (SP), Tião Carreiro, então Zé Mineiro, conheceu seu principal parceiro de carreira: Antônio Henrique de Lima, o Pardinho. Pardinho cantava e tocava violão e, nesta época, os dois eram fãs de Zé Carreiro e Carreirinho, dupla em evidência no período (AMARAL PINTO, 2008, p. 35). Um desentendimento entre os parceiros dessas duas duplas acabou ocasionando uma troca de pares e, consequentemente, uma pequena mudança nos nomes. Amaral Pinto (p. 36) relata esse fato e as circunstâncias do batismo com o nome Tião Carreiro:

Algum tempo depois, o violeiro vem a conhecer o próprio Carreirinho, que então o convida para mudar-se para São Paulo em 1956. Neste mesmo ano, a convite do importante produtor e compositor Teddy Vieira, Tião Carreiro e Pardinho gravam seu primeiro disco de 78 RPM pela gravadora Columbia. O disco continha na primeira face a moda de viola *Boiadeiro Punho de Aço*, e na outra, o cururu *Cavaleiros de Bom Jesus*, ambas de autoria de Teddy, que então batiza José Dias Nunes de Tião Carreiro. Após gravarem mais um disco no ano seguinte, a dupla se separa. Tião então se une a Carreirinho e Pardinho a Zé Carreiro, ocorrendo uma troca entre as duplas. Tião e Carreirinho gravam dois discos em 1958 e três em 1959 enquanto Pardinho e Zé Carreiro gravam dois em 1958, três em 1959 e um em 1960.

Souza Jr. (2005, p. 150) endossa que a parceria de Tião Carreiro e Carreirinho foi um dos encontros mais fortuitos da música caipira da sua época. No entanto, antes de se separarem em 1959, Tião Carreiro e Carreirinho deixaram uma inestimável contribuição: gravaram a canção *Pagode*. O nome não era de se estranhar, pois na linguagem do caipira urbanizado, pagode era festa no fundo do quintal. A novidade de Tião Carreiro e Carreirinho, que a dupla gravou em 03 de março de 1959, estava no ritmo da música (SOUZA JUNIOR, 2005, p. 150-151),

Já para Vilela Pinto (2011, p. 94), Tião Carreiro foi o violeiro que deixou uma das marcas mais fortes no campo de produção musical caipira por conta de suas introduções de pagodes, verdadeiros estudos para viola. Neste período, a figura do violeiro começou a se solidificar no segmento e a se firmar diante do público urbano. Vilela Pinto (2011, p. 94) observa que a maior escola deste segmento foram Tião Carreiro e Pardinho. No entanto, não é tarefa fácil simplesmente localizar esse músico num subcampo de produção musical caipira, já que transitou e interagiu com os elementos que forjaram os diferentes contextos culturais brasileiros, conforme já pôde ser verificado. No entanto, a pergunta ficou: Tião Carreiro é caipira ou sertanejo? Como resolver isso? Como contextualizá-lo nesse trabalho?

1.2.1 Tião Carreiro: caipira ou sertanejo?

O debate sobre essa definição taxonômica do “gênero musical rural” entre os autores mencionados, de uma forma geral é intenso e parece não caminhar para determinante algum. Recorro num momento inicial a Bourdieu (2003), quando discorre sobre a especificidade dos campos de produção cultural e de seus subcampos, aos quais são peculiares um *habitus* e o jogo com os capitais cultural, econômico e simbólico, lembrando sempre da inevitabilidade das interações entre esses campos. Sem perder de vista esse enfoque, ao considerar a abordagem de Caldas (1999) já mencionada na introdução, levo em consideração o campo de produção musical caipira e seus subcampos música caipira de raiz e música sertaneja, portadores, cada um, de um gosto, peculiaridades estilísticas, rituais específicos, e possibilidade de interação com outros campos de produção musical. Levando em conta essa última afirmação, muito trabalhada também por Bourdieu, assim

como os dados colhidos na relação da vivência musical intensa de Tião Carreiro com os elementos diversificados que integraram os tempos e espaços com os quais interagiu, passo a abordar autores que discorreram sobre especificidades e interações passíveis de existir nessa abordagem.

Corrêa (2000, P. 64) define como música caipira:

a música produzida na região Centro-Sul do País e que preserva a essência do meio rural. É música que, de algum modo, tem sua origem nas manifestações tradicionais típicas do povo dessa região. Assim, música caipira compreende desde a música das famosas duplas, com seus ritmos característicos, até músicas modernas e complexas, desde que essa essência ali esteja preservada.

O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. As duplas caipiras, a partir desse elo, desenvolveram um estilo, com estruturas e ritmos bem definidos. Porém, este elo permite, também, uma composição livre, desvinculada do estilo das duplas e, mesmo assim, caipira, pois a criação não se prende a formas: é um estado d’alma. Esta essência, presente nas manifestações tradicionais, envolve amor e reverência ao sertão. .

Já em relação ao termo Sertanejo, Sampaio (2010, p.33) aponta que este se aplica

a um momento específico das transformações pelas quais passa o gênero: o segundo momento, a partir da década de 1950. Naquele momento, a expressão - música sertaneja passa a ser usada em substituição a - música caipira, termo este caído em desuso em consequência das diversas associações negativas a ele atribuídas, fato que acabou efetivando o seu sentido pejorativo.

Essa autora, de forma mais radical, substitui uma denominação por outra, não pensa em dois subcampos e possíveis processos de interação entre eles, do mesmo modo que. Souza Júnior quando observa que essa ideia, de denominar tal música como “sertaneja”, pode ter sido também, uma estratégia de marketing de um caipira - Diogo Mulero - que ainda na década de 1950 foi promovido a diretor artístico da RCA-Victor. Mulero foi um dos primeiros a utilizar e a registrar um selo com o nome “sertanejo” em seus discos em 1954, nessa ocasião ele era o "Palmeira" da dupla Palmeira e Biá. A gravação das rancheiras, guarânias e boleros por duplas que cantavam em terças justificava para ele a aposentadoria do termo “caipira” (SOUSA JÚNIOR, 2005, p. 143), o termo “sertanejo” chamava atenção para um novo produto híbrido, que garantiria outro mercado e marcava o diálogo com a mídia que tomava força no contexto. Sampaio (2010) já

investe também em processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) ao afirmar que a invasão dos ritmos estrangeiros, miscigenando-se na música caipira, pode ter sido o fator crucial e motivador para a nova designação do gênero:

Numa típica manifestação do hibridismo cultural, foram introduzidos no Brasil, em diferentes épocas, alguns ritmos e canções que aos poucos foram se modificando a partir do contato e interação entre as diversas culturas ali presentes. Esses ritmos e canções, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, dariam origem ao que seria conhecido como o gênero música sertaneja (SAMPAIO, 2010, p. 49).

Todo esse histórico, possivelmente, levou Caldas (1999) e outros autores a observar que ao contrário da música caipira de raiz, a música sertaneja, uma música “produzida no meio urbano industrial pela indústria do disco, [...] tornou-se apenas um produto a mais à disposição do consumidor. Enquanto a música caipira é um meio em si mesma, a sertaneja é fim cujo objetivo é o lucro” (Ibidem, p. 29). O interessante dessa abordagem é que esse autor reconhece os dois subcampos de produção musical inerentes ao universo do campo de produção musical que chamo aqui de caipira, não substitui um pelo outro, já deixando a possibilidade de falar não só das representações (CHARTIER, 2003) implicadas com cada um, mas também de processos de interação entre eles, das lutas entre os capitais culturais e econômicos a eles inerentes, conforme as reflexões de Bourdieu (2003).

Dizer que Tião Carreiro pertence ao campo de produção musical caipira de raiz ou ao campo de produção musical sertaneja continua não sendo tarefa muito fácil, portanto, pois esse músico vivenciou de perto grande parte das transformações e movimentações da música rural, e ousando mais um pouco, pode-se dizer que presenciou e participou das maiores mudanças e interações relacionadas a essa música. Ao analisar vídeos e entrevistas com o próprio Tião Carreiro, suas falas indicam que não era de se rotular. Em entrevista²⁴ na TV Cultura em 1991, ao ser questionado se classifica sua música como caipira ou sertaneja, observou:

Pra mim tem dois tipos de música: a ruim, e a boa. Eu classifico assim. Agora, tem gente que gosta de gravar com orquestra, com metais e tal. Eu gravo músicas com arranjo também, uso violino. No começo da minha carreira gravei muito tango, balada, samba. Eu gosto, só que eu gosto muito de cantar também moda-de-violão, a moda do

²⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MXySsRzq4xA>> acesso: dia 01 de novembro de 2012.

caboclo né, tem moda que tem tema, historias. Então, eu gosto de cantar tudo, a música sendo boa vai.

Sobre o fato de assumir que Tião Carreiro gravou e executou músicas de outras matrizes culturais, que conviveu com a realidade midiática que se expandia em seu tempo, gravou discos, apareceu na mídia, não significa, no entanto, dizer que compôs e divulgou protótipos diletos da indústria cultural, que perdeu a essência e peculiaridades ligadas ao campo de produção musical caipira. Daí a importância nesse momento de ser considerada a interação entre os dois subcampos, um diálogo que não perdeu a assinatura do campo de produção musical de raiz, o que leva Corrêa (2000, p. 64) novamente a ser mencionado quando observa que

Um criador, seja ele músico ou poeta, pode ter ou não este elo dentro de si, este estado d'alma que liga sua obra ao sertão. Se o criador não possui este dom, esta "alma caipira", mesmo que ele produza uma obra de qualidade e com temática rural, ela não será música caipira. Ele não conseguirá traduzir esta "alma caipira", por mais que se aproprie de elementos da música tradicional, e mesmo dos utilizados e desenvolvidos pelas duplas autenticamente caipiras. Apropriações rítmicas, utilização de instrumentos típicos, linguajar característico, enfim, colagem alguma pode trazer, à obra, a essência do sertão. Por outro lado, o criador que possui essa essência não necessitará de recorrer a utilização desses elementos como artifício; sua obra, por mais moderna e inovadora o que seja, é caipira. Não quero dizer com isso que ele deverá ser nascido ou vivido no meio rural para ter dentro de si a alma do sertão. Nem quero dizer que o músico que nasceu, viveu ou vive no meio rural seja, necessariamente, um criador de música caipira. A questão é outra: é de se verificar, na sua música, esta origem.

Autores como Corrêa (2000), Sousa Jr. (2005) e Sant'Anna (2003) definem esse artista na sua relação com o campo de produção caipira de raiz, portanto, sobretudo .quando se trata da abordagem do pagode de viola, o gênero musical que interessa a essa pesquisa e que surgiu da interação de outros gêneros da música popular brasileira de raiz, como uma reação ao estrangeirismo que imperava no momento histórico do compositor. Mesmo tendo interagido com outros subcampos como o sertanejo, por exemplo, Carreiro manteve sempre a assinatura do campo de produção musical caipira, manteve ao longo de sua carreira um estilo próprio de fazer música, e este jeito, acabou, por fim, consagrando-o como o caipira Tião Carreiro. Se Corrêa for novamente lembrado, a polifonia de vozes que estabeleceu nas diferentes atualizações do gênero pagode que realizou, não apagou essa assinatura. Em relação às influências que exerceu no campo de produção musical

caipira e reafirmando o perfil caipira de Tião Carreiro, Sant'Anna (2003, p. 30-31) alega que:

A partir de 1954 Tião formou dupla com Pardinho, o Antônio Henrique de Lima, de São Carlos (1934-2001), figura fascinante e singela, outra segunda-voz de primeira. Influenciaram a nova geração de violeiros e cantadores, e a chamada Jovem Música Sertaneja de hoje, com antológicas modas-de-viola, cateretês, recortados, pagodes, toadas, cururus... No meio-termo, fez dupla com Zé Gregório e Paraíso. Gravou também discos instrumentais de viola caipira e, muito doente e praticamente em maca de hospital deixou registrado com Praiano o irônico título do elepê *O Fogo e a Brasa*. Pela trajetória de realizações significativas como identificação e desvendamento profundo de nossas raízes, é necessário reconhecer em Tião Carreiro um artista extraordinário e completo. Esse caboclo quase preto, quase pardo, com Pardinho, é a imagem acabada dos símbolos mais autênticos das regiões Sudeste e Centro-oeste do país. E, por ser um caipira, na chama potente e solene da cultura mestiça, supera o regionalismo, para ser emblema do cantor brasileiro, latino-americano, universal.

É levando em conta todas essas considerações e as possibilidades colocadas pelas noções de representações sociais de Chartier (1990) e de campo de produção de Bourdieu (2003), que reconhecem a especificidade dos campos de produção cultural, mas também a inevitabilidade de encontros entre eles, sem que identidades se percam, que considero neste trabalho a música de Tião Carreiro como música caipira. Sendo assim, só será mencionando o termo “sertanejo” à sua atuação e produção musical no caso de citações de outros autores, que em alguns casos citam indiretamente Tião Carreiro num contexto generalizado. Partindo dessas reflexões, passo agora a abordar o pagode de viola – uma matriz cultural do subcampo de produção musical caipira de raiz e suas interações – nas suas peculiaridades estilísticas.

1.2.2 O pagode de viola e suas características estilísticas

Alaman (2009, p. 58) alega que a partir do Cateretê ou Catira as danças se desenvolveram até chegar no “desfecho” chamado “recortado”. Já o pagode de viola é uma

ramificação recente do “recortado” da catira²⁵, é o tipo de música que possibilita o virtuosismo no instrumento, exigindo grande habilidade do tocador. Segundo Ribeiro (2006, p. 155), “é ritmo esperto tanto na música quanto na letra, tende para o gracioso e encerra também certa bravata, como se fosse descambar para moda de campeão” (RIBEIRO, 2006, p. 155). Já para Vilela Pinto (2010, p. 95), Tião Carreiro, a partir da síntese de dois ritmos caipiras - o cururu e o recortado - criou um novo gênero²⁶, o pagode de viola. Há algumas controvérsias quanto à sua criação, mas pesquisas e depoimentos de músicos da época levaram a crer que Tião Carreiro foi um dos primeiros a executá-lo. Vilela Pinto (2011, p. 90) observa ainda que esse músico, pela sua herança infantil, pela grande vivência e aproximação com a cultura popular, trouxe a música caipira elementos que fazem alusão a uma sonoridade incomum neste meio. Estes elementos certamente ajudaram a personificar o violeiro em que se tornou.

Já Nepomuceno (1999, p. 341) observa que a essa altura, ou seja, em meados do século XX, Tião Carreiro era dono de um estilo exuberante de tocar viola, respeitado pelas inspiradas melodias e letras, assim como já era reconhecido pelo seu temperamento difícil. Barítono de timbre excepcional tinha uma das melhores segundas-vozes daquele cenário. No início não era possível prever que a gravação da música *Pagode* abriria as portas para criação de um novo gênero musical. A partir do final da década de 1960, no entanto, o pagode de viola se firmou como gênero musical e, desde então, parece ter caído no gosto dos violeiros e amantes da viola caipira. Diferentemente de outros gêneros, surgidos através de experimentações nesse período, parece estar resistindo e sobrevivendo, revelando-se como um dos preferidos dos amantes de música caipira. Segundo essa mesma autora,

[...] foi em 1960, numa viagem a Maringá, norte do Paraná, apresentando-se na Rádio Cultura, que tanto mexeu e remexeu nas cordas da viola que descobriu um jeito diferente de tocá-las, numa outra levada. “Primeiro gravei uns acordes de violão e depois os mesmos acordes, de trás pra

²⁵Segundo Alaman (2009, p. 58), o cateretê ou catira originou-se de uma dança religiosa indígena (o caateretê). Anchieta a utilizava nas festas religiosas para facilitar seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus cristão. Com o movimento tropeiro e multiplicação dos povoados, a manifestação foi introduzida às regiões de Goiás e Mato Grosso, tendo registro até mesmo na Amazônia. Entretanto, as regiões em que se estabeleceu e solidificou-se são as de São Paulo e Minas. O catira cultuado hoje nos estados de São Paulo e Minas mantém as características originais da maneira de dançar (sapateando e batendo palmas) e cantar versos (em solo e em coro). A apresentação tem momentos bem demarcados – o início é narração de fatos e histórias de santo (a moda de viola), entremeados por ponteados de viola (os solos)

²⁶ Lembro novamente que falo em gênero, ao invés de ritmo ou batida, conforme expressões utilizadas por outros autores para se referir a essa música de Tião Carreiro, como Nepomuceno (1999), por exemplo, tendo como base a definição de gênero discursivo de Bakhtin (2003) mencionada na introdução.

frente, na viola”, explicou. Em Minas, contou, pagode era sinônimo de baile, e quando mostrou aquele batidão diferente a Teddy e a Lourival dos Santos, outro dos seus compositores preferidos, eles lhe perguntaram por que não adotava “pagode” para definir aquele toque. “O Tião chegou com aquele batidão de viola, misturando o ritmo de coco com o calango²⁷ de roda, um tipo de calando que tem lá na nossa região. Aí fundiu os dois estilos. Botou o violão fazendo a batida do coco, e a viola, a do calango de roda. Isso é que virou o pagode, um dos ritmos mais tradicionais da cultura sertaneja-raiz, do sul do Brasil”, explica outro violeiro do norte de Minas, Téo Azevedo. E veio então uma série de pagodes-caipiras, alguns irresistíveis, como “Pagode”, perola do humor interiorano, gravada em 1967 no LP *Rancho dos Ipês*. (NEPOMUCENO, p. 341)

A música caipira, de uma forma generalizada, conforme relata agora Sant' Anna (2000, p.284), geralmente tem em sua estrutura literária a presença do romance. Lembro que esse gênero literário se constitui de narrativas de feitos heroicos, de momentos épicos, ou, em outras vezes, de narrativas de fatos corriqueiros. Nesse sentido, o cantador-violeiro é normalmente um verdadeiro herói. Em relação às características textuais do pagode, Amaral Pinto (2008, p. 82) lembra que ao serem analisadas as gravações de toda a carreira de Tião Carreiro, pode ser observado que as temáticas das letras relacionam-se a assuntos variados, desde o cotidiano cultural do caipira e sua proximidade com a natureza, até críticas políticas e sociais das questões ligadas ao processo de urbanização e da “modernidade”, muitas vezes com a presença do humor. Há controvérsias sobre a originalidade das parcerias de Tião Carreiro na participação do processo composicional dos textos, apesar de varias composições com outras parcerias serem registradas como de sua autoria. Contudo, há unanimidade quanto à autoria das introduções e dos solos de viola de suas canções. Não pode deixar de ser considerado também que Tião Carreiro, antes do surgimento do pagode, já executava com originalidade músicas com essas temáticas, com isso reforçando mais ainda o pressuposto que ele interagiu com seu tempo e espaço.

1.2.2.1 Afinações usadas por Tião Carreiro

Seria imprudente abordar a estrutura do pagode de viola de Tião Carreiro, sem antes apresentar algumas peculiaridades do instrumento viola, da sua afinação. Como

²⁷Nepomuceno (1999, p. 66-68) observa que o calango uniu a viola com a sanfona, com o pandeiro, com a caixa, com o reco-reco, com o chocalho, com o violão e com o cavaquinho. Parente do cururu, é uma composição de versos improvisados que repete o refrão. O gênero ainda é cultivado no Rio de Janeiro, mais precisamente em paramente em Paraíba do Sul e Valença e também no norte fluminense.

ponto de partida, utilizo aqui o conceito de afinação mencionado por Vilela Pinto (2011, p. 136):

Afinação é a maneira como dispomos (esticamos) as várias cordas do instrumento. Medimos as distâncias (altura) entre os sons através de uma unidade chamada tom. A distância entre dois sons distintos chama-se intervalo. Afinação é a disposição das cordas em intervalos específicos. Mudando o tamanho dos intervalos mudamos, conseqüentemente, a afinação e a maneira de se tocar.

Tonico e Tinoco²⁸ no seu método *O ABC da Viola Caipira e Violão* alegam que os “violeiros” de cada região criam vários estilos de afinação por duas razões: primeiro, para que outros violeiros não consigam com facilidade as suas melodias, para apresentarem em suas exposições suas novidades e suas criações; segundo, para “mexerem” o menos possível nas cordas da viola, conseguindo desta forma o maior número de cordas soltas e mais som em seus repicados.

A afinação “Cebolão” era a afinação mais utilizada por Tião Carreiro nos pagodes, bem como em toda a sua obra, segundo agora Amaral Pinto (2008, p. 59-60). Trata-se da afinação mais utilizada no universo da música caipira e sertaneja, que aparece nas gravações de Carreiro em algumas tonalidades diferentes. Não por acaso ele utilizava essa afinação na viola, além de ser uma afinação bastante comum no contexto social com o qual interagiu no início de sua carreira, foi também a afinação que decorou a partir da viola do Tinoco desde seu primeiro contato com o instrumento, conforme observado por Nepomuceno (1999, p. 339):

Aos 16, era o Palmeirinha, formando dupla com coqueirinho, se apresentando no Circo Giglio, da cidade. Foi para cantar ali que chegaram, em 1951, Tonico e Tinoco, empunhando suas belas violas de cravelhas de madrepérola. Ó noite de glória! Alvorço em Araçatuba, filas na porta do circo para ver a “Dupla Coração do Brasil”. **Palmeirinha não se intimidou: enquanto os artistas estavam no hotel, tirou do estojo a viola de Tinoco – que ele havia deixado sobre uma cadeira – e decorou a afinação dos cinco pares de cordas. Seria dessa maneira, em “cebolão” (correspondente a sonoridade natural ao Mi do violão), que faria grande parte de seus trabalhos.**

²⁸ TONICO e TINOCO. *ABC da viola e violão: método prático*. Editora: Fermata do Brasil, São Paulo – Brasil. 1975.

O violeiro e pesquisador Vilela Pinto (2011, p. 136), por sua vez, afirma que essa é a afinação mais usual no eixo da Paulistânia, tendo mesmo surgido nesse espaço. O cebolão pode ser ouvido em diversas alturas, sendo as mais usuais o cebolão em mi, o cebolão em ré e o cebolão em mi bemol. Ivan Vilela, citado por Amaral Pinto (2008, p. 34) e endossado por Pessoa (2010, p. 6), observa ainda que a denominação “Cebolão” é explicada por lendas e causos tradicionais: quando se tocava a viola com essa afinação, o som era tão bonito, que fazia chorar as mulheres como se estivessem descascando cebolas.

A Figura 1 mostra a predisposição dos intervalos entre as cordas na afinação Cebolão em Ré maior:



Figura 1 – Afinação Cebolão em Ré maior - (AMARAL PINTO, 2008. p. 60).

Vale ressaltar que apesar do trabalho de alguns violeiros e pesquisadores no sentido de sistematizar a escrita musical para a viola, ainda são exíguas as partituras para esse instrumento, já que grande parte do aprendizado dos violeiros acontece através da oralidade, de forma empírica.

A viola é um instrumento transpositor, ou seja, as notas são escritas na pauta uma oitava acima do seu som real, como no violão. Apesar de Tião Carreiro utilizar as afinações Cebolão em Ré, Cebolão em Mib e Cebolão em Mi, a proporção entre os intervalos é a mesma. Basicamente afinava a viola meio ou um tom acima, nessa mesma proporção intervalar entre as cordas, conforme pode ser observado nas Figuras 1, 2 e 3.

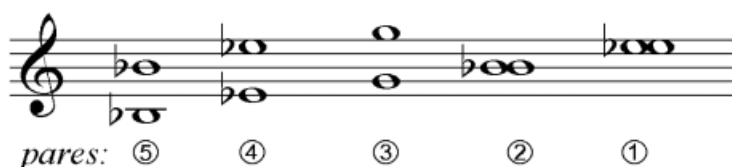


Figura 2 – Afinação Cebolão em Mib - (AMARAL PINTO, 2008. p. 60)



Figura 3– Afinação Cebolão em Mi - (AMARAL PINTO, 2008. p. 60)

Justificando a disposição da grafia para viola caipira apenas na clave de sol segunda linha, Deghi (2001) alega que os pares de cordas são representados por uma só clave com o intuito de facilitar a leitura e a grafia. Se fosse diferente, pensando no mesmo par ou ordem²⁹, deveriam ser utilizadas duas claves: a de Sol na 2ª linha para os sons mais agudos, e a de Fá na 4ª linha para os sons mais graves. Apesar dessa análise ser tomada como referência, quando o diapasão está na frequência 440htz para a afinação, segundo agora Amaral Pinto (2008, p. 61),

[...] ocorre o predomínio de afinações mais próximas do Cebolão em Mi bemol maior, mas que na verdade são intermediárias entre Mi bemol maior e Mi maior, tendendo mais para Mi bemol maior. Este fato nos leva a concluir que não havia por parte do violeiro e dos músicos acompanhantes a prática de afinar os instrumentos a partir de um referencial de afinação fixo e conhecido, como, por exemplo, um diapasão em Lá (440Hz). O que existia era um procedimento de afinação “de ouvido” entre os músicos com seus instrumentos, de forma que todos tocassem afinados entre si, e não necessariamente em relação ao padrão de um diapasão.

Vale ressaltar que uma das peculiaridades da viola é sua disparidade de afinações. As afinações variam de região para região e de violeiro para violeiro. E cada uma dessas afinações é batizada com um nome mais “exótico” possível. E o curioso é que em muitos casos, nas justificativas das taxonomias das afinações são envolvidas lendas para reforça-las.

Além de algumas possibilidades e peculiaridades do instrumento viola, outra abordagem que não pode faltar no enfoque da criação do pagode de viola por Tião Carreiro é aquela que leva aos processos de interação cultural que foram estabelecidos na sua base.

²⁹ Lembrando que a viola é um instrumento de cordas duplas, os dois primeiros pares uníssonos e outros três em oitavas. E esses pares são chamados também de ordens.

1.2.2.2 O pagode e seus processos de interação cultural³⁰

Existem controvérsias entre alguns dos raros autores que abordaram os processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003), os gêneros, a nomenclatura e os elementos rítmicos que estão na base do pagode de viola. Isso talvez pela falta de sistematização teórico-musical na música caipira, já que em grande parte o conhecimento musical do caipira é obtido de forma empírica, o que faz até mesmo que os padrões estéticos de um mesmo gênero ou estilo musical sofram alterações de nome. Mas o fato é que os vários gêneros da cultura popular que estão na base do pagode de viola indicando processos de hibridação cultural, citados pelos autores abordados, evidenciam raízes culturais próximas, além de já remeterem a outros processos de hibridação cultural entre gêneros da cultura indígena e da cultura africana. A constatação dessa circunstância na constituição básica do gênero levou à utilização da expressão “processo de interação cultural” ao invés da expressão “processos de hibridação cultural”, por soar mais branda e mais condizente com a situação exposta. No entanto, as duas expressões surgem do mesmo princípio básico já mencionado na citação de Canclini (2003) na introdução, o que faz lembrar também Burke (2003, p. 31) quando, dialogando com esse autor, mas aproximando-se mais do enfoque desse trabalho observa:

Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos.

Dentre esses vários processos de interação cultural mencionados por diferentes autores, processos esses que estariam na base da criação do pagode de viola, está o descrito por Nepomuceno (p. 341, 1999). Essa autora observa ter Tião Carreiro misturado o ritmo do **coco**³¹ com o ritmo do **calango**³² **de roda**, fundindo os dois gêneros. Teria colocado o

³⁰ Até agora tenho utilizado o termo e conceito de hibridação cultural para as interações entre diferentes dimensões culturais, gêneros musicais e gêneros vindos de fora do país. Nesse momento, visando interações culturais realizadas por Tião Carreiro tendo em vista gêneros brasileiros aos quais é inerente uma mesma raiz cultural, posso usar o termo interação.

³¹ O Coco é uma espécie de samba rural muito difundido no litoral do nordeste. Essa nomenclatura substituindo a palavra samba pode ter surgido na ocasião em que os brancos começam a digerir a música afrodescendente. LEMES Apud SANTOS FILHO (2008, p. 43) discorre bem esse fluxo do samba ao coco: “A palavra conheceu verdadeiro período de ostracismo, no início deste século, uns vinte anos depois que abolida a escravidão, vinda a República, novos progressos e liberdades maiores, igualações do preto ao branco, fizeram os Sambas legítimos rarearem no Brasil. Ainda mais, adotados pelos brancos rurais, como forma coreográfica, como elementos rítmicos e melódicos, como forma musical, à medida que se deformava

violão fazendo a batida do coco e a viola fazendo a batida do calango de roda, o que originou o pagode, um dos gêneros mais tradicionais do subcampo de produção musical caipira de raiz. Já o violeiro e pesquisador Ivan Vilela (2009, p. 95) observou que Tião Carreiro, a partir da síntese de dois ritmos caipiras, o **cururu** e o **recortado**, criou uma nova batida, o pagode caipira. Amaral Pinto (2008, p. 166), mencionando que o pagode de viola surgiu no final da década de cinquenta, do mesmo modo afirma que é resultante da combinação principalmente de matrizes como a **catira** e o **recortado**, trabalhadas nas batidas da viola e do violão. Pondera: se a criação do Pagode envolveu outros músicos e compositores além do próprio Tião Carreiro, foi na figura deste violeiro que teve seu maior popularizador e divulgador. Sousa Jr. (2005, p. 151), por sua vez, adita que o ritmo lembra muito o **recortado**, a dança final do cateretê, no momento em que a troca de bate-pé e de bate-mão atinge certo grau de complexidade. Ikeda (2004, p.165) aponta mais longe na abordagem da tradição, quando diz que o ritmo básico do pagode caipira lembra o ritmo do antigo **lundu**, mencionado como dança de negros desde o século XIX, cujo padrão rítmico se encontra também no **catira**. Garcia (2011) lembra que no pagode de viola, enquanto a viola caipira realiza os ponteados, o violão realiza um ritmo denominado **cipó-preto**, cuja rítmica é marcada pelo contratempo. Amaral Pinto (2008, p. 80) em acordo com Garcia, lembra também que enquanto a viola faz a batida do pagode, o violão faz o acompanhamento num ritmo denominado por alguns violeiros **cipó-preto**, o que faz o pagode caracterizar-se principalmente pela combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola e outra no violão.

Assim, pode-se dizer que apesar das dissensões entre os autores que trouxeram as terminologias dos gêneros e ritmos influenciadores do novo gênero, parece preponderar entre a maioria que a maior influência foi a do **recortado**. Segundo Garcia (2011, p. 160), o repique, recorte, ou recortado, consiste em batidas verticais com a mão direita, de modo que faça soar todos os pares de cordas da viola caipira. Este recorte possui um caráter mais rítmico do que melódico, diferentemente do ponteado, onde o movimento da mão esquerda é horizontal e a mão direita faz o toque em cordas selecionadas, possuindo um caráter mais melódico do que rítmico. O recortado goiano, como o recortado mineiro, são derivações rítmicas da catira, ou cateretê (VILELA PINTO, 2011, p. 35).

pouco ou muito nas mãos destes, também originava um desperdício das variantes, que desde muito tinham seus nomes como é o caso do **Coco**. Por tudo isso o “Samba” como palavra e coisa rareou muito.”

³² Martinho da Vila, fluminense de Duas Barras, compôs e gravou alguns calangos, puxados na viola e com instrumentos percussivos como: Calango Longo no disco Batuque na Cozinha em 1972 pela RCA Victor.

Ressaltando essa possível influência do recortado no novo gênero, Vilela Pinto (2011) lembra que, cronologicamente, o recortado surgiu um pouco antes do pagode nas gravações. Observa: “Nesta que chamamos de segunda fase da música caipira reparamos a inserção de ritmos outros ainda não gravados como o recortado, a querumana, a guarânia e a polca paraguaia. Por fim, o pagode caipira nos fins dos anos de 1950” (VILELA PINTO, 2011, p.89). Apesar das diferentes definições dos gêneros que se interagiram na constituição do pagode de viola, portanto, pode se aludir que o gênero denominado “recortado” foi um dos maiores influenciadores desse novo gênero. A figura 4 traz um exemplo da grafia do efeito polirrítmico no pagode de viola, de acordo com Amaral Pinto (2008):

The image shows a musical score for Viola and Violão. The Viola part is in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It starts with a tempo marking of 96 a 120. The Violão part is in bass clef, same key and time. The score includes a 'rasqueado' section for the Viola and a 'cebolão' section for the Violão, both marked with 'cr m l'. The music features complex, overlapping rhythmic patterns with many beamed notes and rests, creating a polirhythmic effect. The Viola part has a 'D' marking above the first measure, and the Violão part has an 'A7' marking above the first measure of its section.

Figura 4 – O efeito balanceado da viola e do violão no pagode de viola (AMARAL PINTO, 2008, p. 81).

Em 1960 foi gravada pela Chantecler a primeira música no gênero: *Pagode em Brasília*. Interessante colocar que no ano anterior Tião Carreiro já havia gravado em parceria com Carreirinho um 78rpm uma música que tinha o curioso nome *Pagode*. O gênero dessa música, no entanto, foi registrado na capa do disco como recortado: *Recortado Mineiro*. Amaral Pinto (2008, p.83) ressalta que nos anos seguintes a 1960 outras duplas registraram canções com a indicação de gênero “Pagode”, provavelmente movidas pela expectativa de sucesso alcançado pela primeira gravação.

O pagode, que de certa forma favorecia a virtuosidade do artista, de acordo com Amaral Pinto citado por A. Filho (2008), além da polirritmia incomum na música caipira, trouxe outras inovações a essa música, como a prática de solos rápidos e o

emprego de técnicas como o *pizzicato*³³. Acrescentando a introdução do modo mixolídio³⁴ a essa lista, Vilela Pinto (2011, p. 94-95) observa:

Sobre Tião Carreiro vale ressaltar que além de um violeiro personalíssimo (arrebatou para si os louros do “ser violeiro”) ele trouxe a utilização do modo Mixolídio para a música caipira a partir de suas introduções de pagode. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros, Norte de Minas Gerais. Lá, adquiriu parte de sua formação musical de maneira lúdica, cantando e brincando. No Norte de Minas, ao contrário de toda Paulistânia, a escala musical corrente não é a escala maior (modo jônio) e sim o mixolídio que é uma escala maior com o sétimo grau rebaixado em meio tom. Esta escala é frequentemente utilizada na música do Nordeste brasileiro e na região Norte de Minas Gerais. Assim, Tião Carreiro, pela sua herança musical infantil trouxe à música caipira elementos que fazem alusão a uma sonoridade incomum neste meio. Este elemento certamente ajudou a personificar o violeiro que ele se tornou.

A novidade de Tião Carreiro teve ressonância até mesmo em gêneros bem contrastantes ao pagode, como é o caso da moda de viola. O pagode de viola é o gênero da música caipira que mais se distancia das modas de viola, tanto em seus aspectos musicais, cujo caráter rítmico é mais enérgico, quanto em seus aspectos textuais (GARCIA, 2011, p. 174). No entanto após a década de 1960, em muitas modas de viola a introdução e interlúdios instrumentais, que eram feitas somente por repiques de viola, começaram a ser substituídos por passagens peculiares ao pagode de viola. A Figura 5 mostra um exemplo de introdução com repique na moda de viola *Boi Soberano*, composta por Carreirinho, Isaltino G. de Paula e Pedro L. de Oliveira:



Figura 5 – Introdução com repique na moda de viola *Boi Soberano* (GARCIA, 2011, p. 326).

³³ O *pizzicato* pode ser traduzido como o ato de tocar as cordas do instrumento de forma semi-abafada, obtendo um timbre mais silencioso e percussivo.

³⁴ Ver nota de referência 35.

Já a Figura 6, evidencia o recortado do pagode na moda de viola *O Mineiro e o Italiano*, que foi gravada também por Tião Carreiro:

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system (measures 12-15) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 16-19) includes a tempo marking '(♩ = c.a. 52)' and a key signature change to A-flat major. The third system (measures 20-23) features lyrics in Portuguese. The score is written for a single melodic line and a bass line, with a key signature change from B-flat major to A-flat major.

mi - né-ro e o i - ta - lia - no vi - vi - a as bar - ra dos tri - bu - nais. Nu -

mi - né-ro e o i - ta - lia - no vi - vi - a as bar - ra dos tri - bu - nais. Nu -

Figura 6 – Recortado do pagode de viola na moda de viola “O Mineiro e o Italiano” (GARCIA, 2011, p. 279).

Não há registros antes de 1960 (ano que foi gravado o primeiro pagode) de modas de viola com os recortados do pagode nas introduções, o que leva a crer, mais uma vez, que o pagode de viola é uma criação de Tião Carreiro, além de apontar para o papel que desempenhou no universo da música caipira. Não é incomum ouvir nesse meio que a

música e o som da viola de Tião Carreiro foram inspiração para vários artistas. Alves Filho (2008, p. 12) observa que ele ponteava com muita destreza seu instrumento, que conquistou grande projeção no meio caipira e sertanejo como cantor e compositor, influenciando diversas gerações de violeiros e músicos. Lembra ainda que até hoje vários artistas lhe rendem homenagens. Amaral Pinto, citado por Alves Filho (2008), ressalta que o trabalho feito por Tião Carreiro pode ser considerado como um divisor de águas. A partir dos anos 1980 grande parte dos violeiros tem admitido ter sido influenciada por ele, o que inclui nomes como Vinicius Alves, Rodrigo Matos e Almir Sater. Já o professor e violeiro Ivan Vilela, citado por Amaral Pinto (2008, p.12), afirma que Tião Carreiro é um ícone da viola e parada obrigatória para quem quer se engraçar com o instrumento e que as introduções de pagode com solos de viola criados por ele são indispensáveis no repertório de um violeiro. Torneze (2004, p. 11), comentando a importância e influência do pagode de viola no campo de produção musical caipira assinala que:

apesar de relativamente recente, é um dos mais tradicionais e representativos ritmos da música raiz. É também o mais “perseguido” pelos violeiros, os quais são considerados bons somente quando sabem executá-lo com maestria. Sua principal característica é a introdução instrumental bem elaborada e intrincada, que pode ser repetida entre uma estrofe e outra, ou a cada duas estrofes.

Nessa mesma linha de pensamento, em uma matéria enviada ao Diário de São José do Rio Preto em 1994, Romildo Sant’Anna afirma que se Tião Carreiro tivesse vivido num país em que educação e cultura fossem prioritárias, seria celebrado como grande patrimônio cultural pela sua trajetória de realizações significativas, que incluem identificação e desvendamento profundo de nossas raízes. Segundo esse autor, seria necessário reconhecer em Tião Carreiro “um artista especialíssimo e completo, uma joia nem sempre percebida em seu brilho”. Reflexões e afirmações que permitem dizer nesse momento das reflexões, que pelas práticas e influências que exerceu, a obra de Tião Carreiro, especialmente o Pagode de viola, pode ser considerada um significativo patrimônio para o campo de produção musical caipira.

1.2.2.3 O pagode de viola – uma análise

Mas o que define uma música como pertencente ao gênero pagode? Amaral Pinto (p.87, 2008) observa que a junção do violão com a viola, cada qual com sua batida,

talvez seja uma das características mais importantes para diferenciar esse gênero de outros gêneros. Talvez seja o argumento mais plausível pra predefinir uma música como pagode, até mesmo porque na parte da viola existem duas formas básicas de acompanhamento rítmico, já no violão, apesar das variações, a ideia principal do acompanhamento rítmico é comum a ambos. Amaral Pinto (2008) define como polirritmia esse efeito balanceado produzido através do cruzamento dos dois instrumentos, e justifica essa definição levando em consideração os acentos rítmicos dos dois instrumentos nos diferentes tempos. Um exemplo desse cruzamento de acentuação rítmica pode ser conferido na Figura 7



Figura 7: Polirritmia – cruzamento dos acentos rítmicos da viola e do violão (AMARAL, p.88, 2008).

Segundo esse músico,

esta contraposição das duas células rítmicas complementares funciona musicalmente na medida em que o violão, com seu timbre mais aveludado e grave, toca fora das cabeças dos tempos fortes do compasso e acentua os contratempos. Assim, ele cria um pano de fundo que realça a viola, de timbre mais brilhante e que ora preenche e acentua os espaços deixados pelo violão, ora dobra as suas acentuações (AMARAL, p.88, 2008).

Observa ainda que se for levado em consideração o acento do primeiro tempo e o acento rítmico produzido pelos arremates na viola, se terá uma célula rítmica que é conhecida como *tresillo*. Isso realça mais a ideia de polirritmia, uma vez que o pagode acontece em compasso binário, o violão mantém-se firme nessa pulsação e a viola, nesse caso, acentua um pulso “ternário”:



Figura 8: Acentos rítmicos da viola na batida do pagode (AMARAL, p.88, 2008).

O trabalho rítmico-melódico da viola complementado com a mão esquerda implicada com um gestual característico é também determinante para que uma canção seja pertencente ao gênero pagode, conforme esboçado na Figura 4. O seu efeito geralmente predomina na transição entre a introdução e a parte cantada, após os solos, e acontece em alguns poucos compassos. Segundo Amaral Pinto (2008, p. 84-85),

...na realidade, essa batida da viola e seu conteúdo melódico representam o que geralmente ocorre nos poucos compassos que separam os versos cantados dos pagodes, além de aparecer geralmente antes e/ou depois dos solos e introduções do violeiro. No primeiro compasso temos um rasqueado anacruse que é uma técnica de mão direita de tocar as cordas no sentido descendente, às vezes produzindo um ruído característico, um som “rasgado” normalmente conseguido com a sucessão veloz dos dedos anular, médio e indicador. A rítmica deste rasqueado apresentada na partitura acima [Figura 4] é uma aproximação do que ocorre na prática. Este rasqueado por vezes antecede a entrada da viola na batida do pagode. Após o rasqueado anacruse, o segundo e terceiro compassos seguem alternando batidas ascendentes e descendentes sem repetição do sentido, seguindo a rítmica colcheia/semicolcheia/semicolcheia x/colcheia/semicolcheia x/semicolcheia, onde o “x” representa uma espécie de batida percussiva e descendente específica. Nesta batida, após os dedos da mão direita baterem contra as cordas num movimento veloz, abafa-se o som das cordas utilizando, no caso de Tião Carreiro, a lateral do polegar da mão direita, o que gera um ruído percussivo característico.

Já Corrêa (2000, p. 87), em seu livro *A arte de pontear viola*, chama de “Rabanada” esse rasqueado da viola que antecede o cruzamento rítmico da viola e do violão na batida do pagode e de “Matada abafada” a batida percussiva descendente que aparece nos compassos seguintes. No restante da música, acompanhando o dueto vocal geralmente em terças ou sextas paralelas, predomina a célula rítmica executada na viola e no violão, ilustrada pela Figura 9.

The figure shows a musical score for Viola Caipira and Violão in 2/4 time. The Viola Caipira part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords with rhythmic markings above them: a sequence of four chords, each with a downward arrow, followed by four chords, each with an upward arrow. The Violão part is written in treble clef with a key signature of two sharps. It features a series of chords with rhythmic markings below them: a sequence of four chords, each with a downward arrow, followed by four chords, each with an upward arrow. Below the Violão part, there is a table of rhythmic notation for the strings (T, A, B) across four measures.

T	0	0	x	0	x	0	0	0	x	0	x	0
A	0	0	x	0	x	0	0	0	x	0	x	0
B	0	0	x	0	x	0	0	0	x	0	x	0
	0	0	x	0	x	0	0	0	x	0	x	0

Figura 9 – Acompanhamento rítmico com a viola e o violão.

Apesar de se manter constantemente o acompanhamento rítmico, podem ocorrer algumas variações nessas células, acontecendo sempre no contratempo do toque da viola. O curioso é que basicamente o violão faz a mesma célula rítmica da viola, embora não toque na cabeça do tempo e se mantenha sempre contraposto ao tempo forte da viola. A Figura 10 traz algumas destas possíveis variações de células rítmicas, apresentadas por Pinto (2008, p. 87):



Figura 10 – Cipó-preto – acompanhamento do violão.

Torneze (2004) menciona a existência de dois modelos dessa levada rítmica do violão, o cipó-preto. São estes: Cipó-preto estilo paulista e o Cipó-preto estilo mineiro, conforme ilustrados nas figuras 11 e 12:

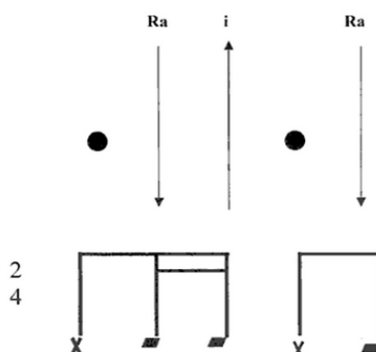


Figura 11: Cipó-preto estilo paulista (TORNEZE, 2004, p. 12).

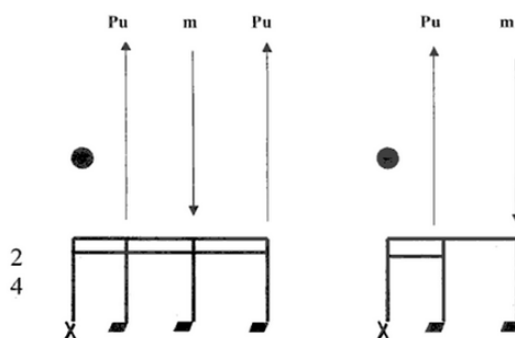


Figura 12: Cipó-preto estilo mineiro (TORNEZE, 2004, p. 12).

No referente à estrutura harmônica, o pagode não apresenta nada de complexo ou extravagante, como é característico, de um modo geral, do campo de produção musical caipira. Essa música possui harmonia simples e os acordes, na sua maioria, estão dispostos na sua formação mais comum. Pimentel, citado por Garcia (2011, p. 118) reflete sobre outros elementos que integram essa simplicidade, que permitem relações, inclusive com a circunstância harmônica:

Uma das características fundamentais da música caipira, frente à ampla diversidade da cultura musical brasileira, foi limitar-se a poucos ritmos que pressupunham também poucos instrumentos como meio para exprimir a sensibilidade musical de um grupo de artistas oriundo inicialmente do estado de São Paulo, mas que aos poucos foi-se generalizando para toda a —região caipira. Como parece ser evidente a suposição de que, tecnicamente, existe um mútuo condicionamento entre instrumentos e ritmo, um e outro se viram limitados à ideia geral de que a simplicidade dos instrumentos leva a uma relação simbólica de tradução mais ou menos direta da —simplicidade da gente do campo, da —originalidade da cultura caipira, da —tradição que vem do interior. Desse modo, ocorreu sempre uma adequação entre ritmos (catira, moda de viola, cururu, cana-verde, pagode, cateretê, toada) e instrumentalização (violão, viola, sanfona, pandeiro).

Predomina na harmonia do pagode, baseada, sobretudo, em tonalidades maiores, os acordes básicos do centro tonal: acordes de tônica (I), dominante (V7), subdominantes (IV), dominante da dominante (V/V) e dominante da subdominante (V7/IV). Esse último acorde, geralmente é chamado pelos músicos caipiras de preparação. Por outro lado, além da inovação rítmica, Tião Carreiro trouxe para a música caipira uma sonoridade até então incomum, trouxe a harmonia e a melodia baseadas no modo mixolídio³⁵, um modo característico no Brasil da cultura musical nordestina. Segundo Vilela Pinto (2011, p. 94-95), a influencia do modo mixolídio na sua obra pode ser justificado nas suas origens ligadas à cultura popular, já comentada.

Já Garcia (2011, p. 130-131), mencionando a escassez das tonalidades menores na música do campo de produção caipira, sobretudo, no pagode de viola, alega que

o caráter dessa música está mais associado ao ritmo e ao gênero em que ela será composta do que ao modo tonal (maior ou menor). Explicamos: se um modista pretende contar uma história triste, um lamento, uma tragédia passional, ele irá se utilizar, provavelmente, de uma moda-de-

³⁵ Segundo Holst (1998, p. 23) em cada escala modal os semitons se encontram em graus diferentes, de acordo com a nota que a inicia. É a posição dos semitons em relação a tônica que imprime a cada modo o seu caráter próprio. Sobre o modo mixolídio observa que: os semitons estão entre o terceiro e o quarto, e entre o sexto e sétimo graus. Isso traz uma sonoridade e caráter peculiares ao modo.

viola ou de uma toada, ritmos estes mais adequados ao propósito do tema. Se ele quiser fazer uma música mais divertida ou uma sátira, o gênero mais propício é o pagode-de-viola, embora também possa se valer de outros. Para um desafio ou um tema de caça e pesca, é muito provável que ele recorra ao cururu. Do arrependimento da roça deixada em busca de conforto na cidade grande, da volta às origens campestres, assim como de uma exaltação da natureza e da beleza e simplicidade da vida no campo pode nascer uma guarânia, uma querumana ou um valseado. Embora tais características não sejam imprescindíveis nas composições, observa-se, de fato, tal tendência no processo composicional, que geralmente relaciona determinadas temáticas a determinados gêneros musicais.

Relacionadas algumas peculiaridades do instrumento viola, da instrumentação e de algumas características gerais de estilo do gênero pagode de viola de Tião Carreiro, que passarão a ser consideradas daqui em diante características de estilo de índole contextual (do gênero), resta agora realizar a análise e interpretação de alguns de seus trabalhos, o que será realizado na próxima parte.

PARTE 2

TIÃO CARREIRO E O PAGODE DE VIOLA – análises e interpretações

Depois de levantar o cenário em que se desenvolveu o pagode de viola de Tião Carreiro e algumas características gerais do gênero, será realizada agora a análise de alguns pagodes compostos por esse músico, visando identificar características de estilo de índole contextual e características de estilo individual, resultantes das atualizações do gênero realizadas pelo próprio criador. Foram selecionados os seguintes pagodes para análise: *O Pagode de Brasília* (1960); *Nove e Nove* (1961); *O Pagode do Ala* (1968); *Chora Viola* (1973). Levou-se em conta ao se realizar essa seleção os seguintes critérios: *O Pagode em Brasília* foi escolhido por ser a primeira música registrada como gênero pagode; a música *Nove e Nove* por ser o primeiro pagode composto no modo mixolídio e por ser o primeiro, composto depois do *Pagode em Brasília*, em que o violeiro toca uma batida diferente que se tornou, segundo Pinto (2008, p. 95), uma variação utilizada em vários outros pagodes de Tião Carreiro (*Tem e não tem* e *Chora Viola*, por exemplo); já o *Pagode do Ala* foi selecionado por ter o solo considerado de difícil execução; e o *Pagode Chora Viola*, por também ser construído no modo mixolídio e por haver certa predominância desta música no repertório da maioria dos violeiros, inclusive, de violeiros que foram entrevistados para essa pesquisa. Leva-se em consideração, ao se realizar essas análises, um ponto de referência não só em termos das reflexões sobre as características estilísticas de índole contextual e individual do compositor, mas também um ponto de referência para a análise das obras dos compositores relacionados aos três períodos recortados, aos três diferentes tempos que interagiram com o trabalho de Tião Carreiro.

2.1 O Pagode em Brasília

Tião Carreiro fazia questão de reafirmar, mesmo através da letra de outras canções compostas posteriormente, que esse foi o seu primeiro pagode. Isso pode ser conferido em *A Majestade O Pagode*, gravada em 1988 no disco de mesmo título, composição de Tião Carreiro e Lourival dos Santos. Em seus versos ele fazia a seguinte menção:

*O meu primeiro pagode uma bomba que explodiu
Foi o “Pagode em Brasília” que até hoje não caiu
Nasceu no som da viola esta no som do pandeiro
Lá na casa do Ibope fala o pagode primeiro.*

Pagode em Brasília foi composto em 1960 e gravado no mesmo ano num disco de 78 Rotações. Em 1961 foi relançado no LP *O Rei do Gado*, o primeiro LP da dupla pela gravadora Chantecler. Na obra *A Majestade o Pagode*, além de enfatizar o *Pagode em Brasília* como a vanguarda do Gênero, ele reitera a sua participação na criação e difusão do mesmo, quando diz:

*Nasceu em Três Corações aquele que é o rei da bola
Rei do pagode nasceu nos braços desta viola*

O curioso é que, ao menos nos registros, não consta a autoria de Tião Carreiro no *Pagode em Brasília*, e, sim, a autoria de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, este último, seu parceiro de composição em vários outros pagodes. No entanto, é de conhecimento do meio violeirístico, de todo músico que conhece ou toca a música de Tião Carreiro, a sua participação nos arranjos da viola.

Fazendo uma análise panorâmica dessa obra, pôde ser notado que é estruturada em estrofes com versos cantados, precedidos de introduções e entremeios instrumentais realizados com solos de viola, o que permitiu falar em estrofes e interlúdios. A formação instrumental traz o violão e a viola, que, na música caipira, remete à formação conhecida como “Casal”. Já a estruturação harmônica, como é característico dessa música, é bem simples, forjada por graus como Tônica (I), Subdominante (IV), Dominante (V) e

Dominante da Subdominante (V/IV), esse último acorde, é comumente chamado pelos músicos caipiras de preparação.

A abertura da música é feita com um acorde produzido na viola com as cordas soltas, na afinação Cebolão em Ré, que foi a afinação utilizada na viola da gravação selecionada para essa pesquisa. Logo após esse acorde, que dura um compasso, inicia-se o solo da viola no contratempo do segundo compasso. O baixo, durante todo o solo, se mantém na mesma nota pedal, que é a “nota lá” do quinto par com a corda solta, sendo sempre tocada no contratempo³⁶, conforme o exemplo apresentado pela Figura 13:

The musical score is for the piece 'Pagode em Brasília' and covers measures 1 to 4. It is written for four instruments: Pardinho, Tião Carreiro, Viola Caipira, and Violão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pardinho and Tião Carreiro parts are mostly rests. The Viola Caipira part begins with a whole note chord in measure 1, followed by a solo in measure 2. The solo consists of eighth notes in the second and fourth pairs of strings, with fingerings 11, 12, 11, 12, 0, 0 in measure 2 and 2, 2, 0, 5, 5, 0 in measure 3. The Violão part has a whole note chord in measure 1, followed by a half note chord in measure 2, and then a half note chord in measure 3. The chords are labeled A, Cipó-preto..., and D. The Viola Caipira part has a pedal point on the fifth pair of strings, which is the note 'lá' (A).

Figura 13. *Pagode em Brasília*. Compassos 1 a 4. Solo de Viola e nota pedal

A afinação da viola propicia muito o uso de notas pedais, pois se as cordas soltas forem tocadas, já se tem o som de um acorde. Nesse caso, se for considerado o som produzido pelas notas ligadas descendentes no segundo par e pelo toque do segundo e primeiro par na ultima semicólcheia de cada tempo, serão obtidas mais duas notas pedais nesse solo, a nota ré e a nota lá do primeiro e segundo par com cordas soltas. É muito comum em solos de viola, assim como em solos realizados em outros instrumentos de cordas dedilhadas, aproveitar as cordas soltas como notas pedais para preenchimento dos

³⁶ Esse baixo apresenta uma das características de base do cururu, que é ter o contratempo acentuado ou em destaque.

sons. Geralmente as notas tocadas nesses instrumentos não têm uma ampla duração como nos instrumentos, por exemplo, de arco ou sopro.

Já o violão entra no terceiro compasso e se mantém fazendo a base até o fim da música, executando o ritmo cipó-preto³⁷. Nessa transcrição pareceu mais conveniente mostrar a célula rítmica mais evidente tocada pelo violão no primeiro compasso e utilizar sinais de repetição no restante da música. Lembrando que, no decorrer da música podem ocorrer algumas pequenas variações rítmicas, conforme as apresentadas na figura 10. Já a harmonia será escrita na forma de cifras, uma vez que os acordes feitos pelo violão estão sempre em estado fundamental. Como nos exemplos citados anteriormente, o ritmo cipó-preto não é sempre inflexível, podendo acontecer algumas possíveis variações no decorrer da música.

A partir do compasso 9, com anacruse no compasso 12, nesse trecho ilustrado pela Figura 14 que fica entre o solo da introdução e a parte cantada da estrofe, está um dos efeitos de caráter rítmico-melódico mais característicos do pagode:

The musical score for 'Pagode em Brasília' (Figura 14) covers measures 9 to 12. It is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The main staff shows a complex rhythmic pattern with chords and single notes. The word 'Quem' is written above measure 12. Below the main staff, there are two staves: the first shows chords A and D, and the second shows a repeating rhythmic pattern with a slash and a tilde symbol.

Figura 14. *Pagode em Brasília*. Compassos 9 a 12. Efeito rítmico melódico característico do pagode.

Esse cruzamento rítmico que a viola faz com o violão produz um efeito complexo e diferenciado, pois apesar do violão tocar basicamente a mesma célula rítmica

³⁷ Apesar do ritmo do violão se manter constante, em alguns instantes são utilizadas algumas poucas variações rítmicas conforme os modelos apresentados na figura 10.

da viola (embora em contratempo), as “matadas” dos dois instrumentos são produzidas em tempos díspares, associadas ao trabalho melódico produzido pela mão esquerda na viola. Isso produz um efeito curioso e intrigante.

Sobre esses arremates, Corrêa (2000, p. 88) observa que “a matada rasgada” é obtida soltando-se os dedos de cima para baixo, um após o outro, em movimento denominado “rasgado”, lembrando a abertura de um leque. O movimento inicia-se a partir do quinto dedo (q, a, m, i)³⁸, abafando-se o som com a borda interna da mão ou com todo o lado do polegar, conforme pode ser conferido nas Figuras 15 e 16:

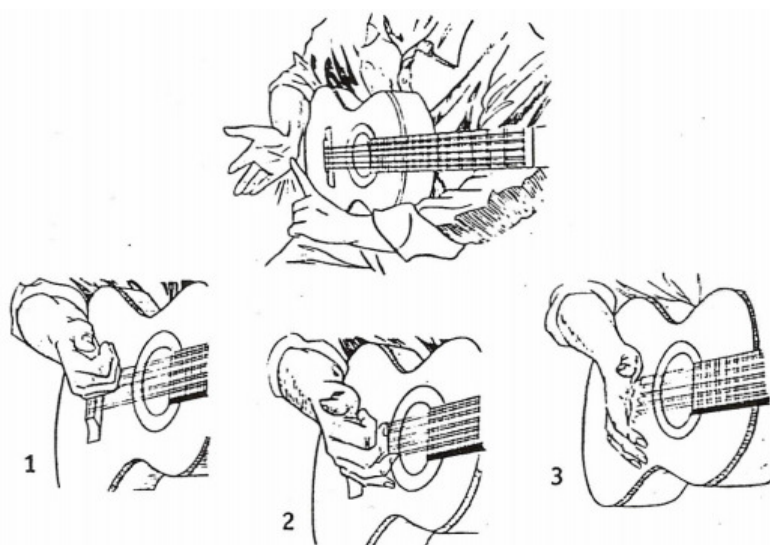


Figura 15: “Matada rasgada” utilizando a borda interna da mão direita (CORRÊA, 2000, p. 88)

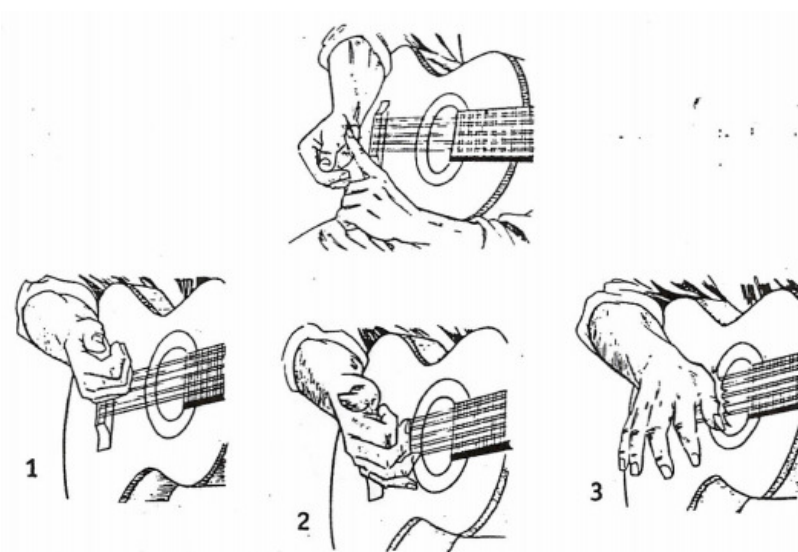


Figura 16: “Matada rasgada” utilizando todo o lado do polegar (CORRÊA, 2000, p. 88)

³⁸ As letras “q” representam o dedo mínimo, “a” o dedo anelar, “m” o dedo médio e “i” o dedo indicador.

A “matada percutida”, por sua vez, é obtida com a mão direita fechada, batendo-se com o dorso dos dedos e com as unhas perpendicularmente nas cordas. O ruído é produzido tanto pela batida dos dedos nas cordas quanto pelas cordas nos trastes (CORRÊA, 2000, p. 86). A Figura 17 ilustra esses movimentos:

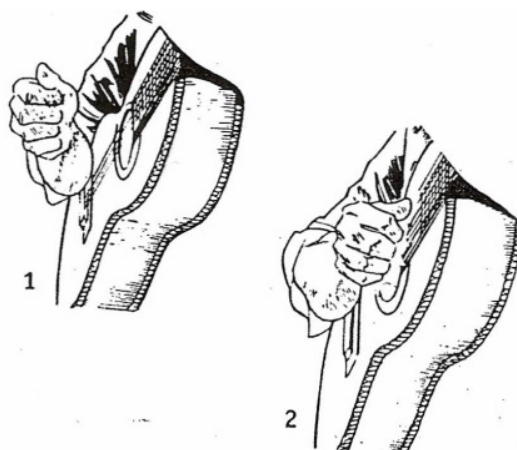


Figura 17: “Matada percutida” (CORRÊA, 2000, p. 86).

Já na anacruse que antecede o compasso 9, a viola faz um chamado para entrar nesse compasso. O efeito produzido é chamado de “rabanada” e sua grafia pode ser verificada na Figura 18.

The musical score for measures 5 to 8 of 'Pagode em Brasília' is shown. The notation includes a treble and bass staff for each of the two hands. The notation includes various rhythmic values and fret numbers. A red circle highlights a specific notation in measure 8, labeled 'a mi', which represents the 'rabanada' effect. Below the staves, there are letters A and D indicating chords or positions.

Figura 18. *Pagode em Brasília*. Compassos 5 a 8. Grafia do efeito “Rabanada”.

Esse efeito é basicamente um “rasqueado” produzido com os dedos anular, médio e indicador, que tangem, nessa sequência, e, ininterruptamente, as cordas de cima para baixo, ou seja, dos pares mais graves para os pares mais agudos. O “arremate” é realizado pelo indicador tocando no sentido dos pares mais agudos para os pares mais graves. Corrêa (2000, p.89), observando que esse é um dos efeitos do pagode-de-viola, descreve o modo de executá-lo: a partir do anular ou do quinto dedo, os dedos descem um após o outro e, imediatamente, o indicador ou o polegar sobem, arrematando. O movimento é muito rápido e é realizado, geralmente, nos pares superiores: no quinto par, no quarto e quinto, ou nos terceiro, quarto e quinto pares.

A melodia, toda cantada em dueto com intervalo de terças entre as vozes, possui o ictus inicial anacrústico em todas as frases, sempre seguido por uma síncope. Todas as frases da canção são de quatro compassos, conforme evidenciado pela Figura 19:



Figura 19. *Pagode em Brasília*. Compassos 12 a 16. Ictus inicial anacrústico

Somente as duas últimas frases não possuem um intervalo entre si, mesmo assim, se for comparado com o padrão das frases anteriores, pode ser percebido o esboço do início anacrústico da ultima frase, conforme ilustrado na Figura 20. No compasso trinta e dois é finalizada a penúltima frase, a última colcheia desse compasso marca o início da ultima frase.



Figura 20. *Pagode em Brasília* . Compassos 31 a 36. Final da penúltima frase e início última frase.

Após a primeira frase da parte cantada, antes do início da segunda, a viola basicamente fica fazendo acompanhamento rítmico, utilizando o “recortado” com poucos efeitos melódicos, como pode ser observado nos compassos dezesseis e dezessete da Figura 21. Esses efeitos fazem parte da complexidade rítmica do pagode e não deixam de caracterizar um pequeno interlúdio.

16

16

16

A

Z

0	x	0	x	0	0	x	0	x	0	0	x	0
0	x	0	x	0	0	x	0	x	0	0	x	0
0	x	0	x	0	0	x	0	x	0	0	x	0
2	4	0	1	1	2	2	4	0	1	1	2	2
4	5	x	0	x	0	4	5	x	0	x	0	0

Figura 21. *Pagode em Brasília*. Compassos 16 e 17. Exemplo da complexidade rítmica do pagode acontecendo entre frases.

Para finalizar, no quarto *ritornello*, ao invés de tocar os compassos 37 e 38 que trazem o início do ponteio da viola, dessa vez é tocado o compasso 39 e 40, em que a viola faz um “repique”³⁹ para finalizar, enquanto o violão se mantém no ritmo do cipó-preto. Ambos finalizam com um acorde aberto em todo compasso 40, o que pode ser observado na Figura 22:

³⁹Amaral Pinto (2008, p.90) observa que no livro autobiográfico *Tonico e Tinoco - Da beirada tua ao teatro municipal*, os violeiros utilizam a denominação "repique da viola e batida da catira" entre os versos da moda de viola *Fandango Mineiro* (Zé Carreiro e Carreirinho) para sinalizar os momentos na música em que os catireiros dançam batendo os pés acompanhados do "repique" da viola.

Figura 22. *Pagode em Brasília*. Compassos 37 a 40. Terceira e quarta Repetições e acorde final.

O texto dessa canção preserva algumas características da música caipira, já citadas anteriormente. Sant'Anna (2000) alega que nesse tipo de música, além do violeiro cantador aparecer como um herói, há sempre a evidência de um certo saudosismo, que se evidencia nas letras de pagodes de uma forma geral. Nas primeiras frases de cada estrofe são apresentados os problemas e desafios do cotidiano, e, nas ultimas frases, são ajeitadas as soluções para cada um. Isso pode ser observado no texto abaixo:

*Quem tem mulher que namora quem tem burro impacador
 Quem tem a roça no mato me chame que jeito eu dou
 Eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora
 E o burro impacador eu corto ele de espora
 E a mulher namoradeira eu passo o coro e mando embora*

*Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão
 Tem muita sogra increnqueira e tem violeiro embrião
 Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado
 E a sogra increnqueira eu dou de laço dobrado
 E o violeiro embrião com meus versos estão quebrados*

*Bahia deu Rui Barbosa Rio Grande deu Getúlio
 Em Minas deu Juscelino de São Paulo eu me orgulho
 Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das coxilhas
 Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha
 Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília*

*No estado de Goiás meu pagode está mandando
 O bazar do Valdomiro em Brasília é o soberano
 No repique da viola balancei o chão goiano
 Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
 Adeus que eu já vou-me embora que Goiás tá me chamando.*

Outra curiosidade, já mencionada anteriormente sobre essa canção, está relacionada ao título. Recebeu esse título em homenagem à inauguração da nova capital federal e foi lançada no mesmo ano da inauguração de Brasília. A terceira estrofe revela a afinidade dos autores da letra com o então presidente Juscelino Kubitschek, fundador da capital.

Por outro lado, a análise da letra possibilita a percepção do diálogo do compositor com alguns elementos do cenário sócio-histórico e cultural que vivia um momento de ufanismo em relação à nação, que buscava construir um país moderno, industrializado, atento às inovações tecnológicas e em diálogo com o exterior, e que tinha em Brasília – um dos mais acurados protótipos de cidade moderna, segundo Holston (1993) - um grande símbolo dessas valorações. O investimento na mídia, no Rádio, na gravação de discos, que teve em Tião Carreiro um adepto, conforme já observado, aponta também para essa interação, o que evidencia também o seu diálogo com um dos aspectos do subcampo de produção musical sertanejo.

A relação dos elementos estruturais desse cenário com os elementos estruturais da música, no entanto, revelam, por outro lado, um compositor buscando e cruzando ritmos vários e elementos melódicos e estruturais que remetem às raízes culturais musicais do seu país. Agindo assim, evidencia através de sua obra representações sociais que apontam para a sua oposição à grande invasão de ritmos estrangeiros que caracterizou esse momento histórico, que levou alguns músicos a aderir a alguns movimentos como aquele representado pelo grupo *Tupiana*. Através de processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003), aqui preferencialmente chamados de processos de interação cultural, e da evidência de representações sociais (CHARTIER, 1990), apontou para processos identitários, fez interagir tradição e renovação. Dessa maneira, Tião Carreiro “representou” o modo de ser e estar no mundo partilhado por grande parte de sua dimensão cultural, manteve a “assinatura” do campo de produção cultural caipira de raiz, sem deixar, em

alguns momentos, de “construir simbolicamente” a nação brasileira (ANDERSON, 1989) e de dialogar com outros subcampos de produção musical.

2.2 *Chora Viola*

Chora Viola é um dos pagodes mais populares de Tião Carreiro, foi composto e gravado em 1973 no LP *A Caminho do Sol* pela gravadora Continental, evidenciando um momento peculiar de atualização do gênero. É interessante lembrar que um dos critérios da escolha desta obra nessa pesquisa é o fato dela apresentar a inovação de uma levada⁴⁰ rítmica diferente, apesar de não ser o único pagode a fazer essa levada. Outro critério de seleção tem a ver com elementos de um trabalho modal. Esse investimento começou a aparecer em 1961, no pagode *Nove e Nove*, quando Tião Carreiro inseriu também o modo mixolídio na sua música, o que, conseqüentemente, fez com que essa prática se disseminasse na música caipira e sertaneja. Comentando sobre o modo mixolídio, o violeiro e pesquisador Ivan Vilela, citado por Amaral Pinto (2008, p. 141), observa:

Na região do norte de Minas Gerais aparece o modo mixolídio nas melodias das manifestações populares. [...] ele é diferente do mixolídio usado na música regional do Nordeste, já que nesta última, ele aparece também com a quarta aumentada, o que não ocorre na região mineira. No caso de Tião Carreiro, além dessas prováveis matrizes do norte de Minas Gerais, devemos considerar a possibilidade do uso do mixolídio em suas composições ter tido influência da música nordestina e de nomes como Luiz Gonzaga. Isso porque, desde antes do início de sua carreira na região de Araçatuba, esse tipo de música já figurava com destaque nas rádios e na indústria fonográfica brasileira. Sobre a possibilidade de uma influência de Luiz Gonzaga e o interesse no trabalho do “Rei do Baião”, encontramos a informação de que “Tião Carreiro faleceu em 1993, sem conseguir gravar nenhuma música de Luiz Gonzaga, conforme pretendia”.

Assim como acontece no *Pagode em Brasília*, marcando características de índole contextual do gênero, *Chora Viola* é estruturado por estrofes com versos cantados, precedidos de introduções com solo em duo de viola e violão, com destaque evidente para a viola. Novamente pode ser anotado que esse pagode é estruturado em estrofes, precedidas de introduções e entremeios instrumentais realizados com solos de viola. É estruturado em estrofes e interlúdios, portanto. A parte do solo instrumental e a estrofe

⁴⁰ Variação rítmica.

com versos cantados, nessa ordem, são repetidas quatro vezes. Para finalizar é realizado novamente um solo de viola e violão com a mesma célula rítmico-melódica da introdução, só que agora com uma variação.

Na formação instrumental dessa obra foi incorporado mais um instrumento de percussão, possivelmente, algum tipo de bongô. A viola ainda se mantém em posição de destaque, porém, o violão não faz mais apenas o acompanhamento rítmico, ele participa em duo nos solos com a viola. Apesar de ter novidade na harmonia com a adesão de elementos do modo mixolídio, esse pagode ainda continua harmonicamente simples, são utilizados os acordes I7, I, IV e V7. Já a afinação utilizada na viola é a Cebolão em MI.

Há também uma diferença entre a batida da viola utilizada nessa obra e a batida utilizada no *Pagode em Brasília*. Segundo Amaral Pinto (2008, p. 95), essa batida é mais semelhante a uma das variações do cururu⁴¹, só que com um “rasqueado” no meio. Às vezes é aplicada também na última colcheia do compasso e é chamada por alguns violeiros de “corta-jaca” ou “lundu”. A Figura 23 exemplifica o que foi observado:



Figura 23. *Chora viola*. Variação da batida da viola no pagode. Batida “corta-jaca” ou “Lundu” (AMARAL PINTO, 2008, p. 95)

Essa batida foi utilizada pela primeira vez em 1961 no pagode *Nove e Nove*, o segundo pagode gravado por Tião Carreiro e Pardinho, marcando, naquele momento de atualização do gênero, uma característica de índole individual. Posteriormente outros pagodes a evidenciaram, o que acabou consolidando uma peculiaridade do gênero.

A análise do *Choro Viola* revela que no primeiro compasso, tanto da viola quando do violão, já no primeiro ataque de nota, é feito um *arraste*. No caso da viola esse efeito é produzido através de um “arraste”, que se inicia com os dedos posicionados na 4ª e 5ª casas da primeira e segunda ordem, terminando na 10ª e 12ª casas da mesma ordem de cordas. Veja o exemplo na Figura 24:

⁴¹ Segundo Penteado (2008, p.2) Cururu é uma modalidade de canto popular folclórico, de estilo caipira, que se caracteriza por ser um canto de “repente”, uma espécie de “combate poético”, um desafio trocado ao som de violas de modo que as letras, a melodia e a música são realizadas através do improviso. O cururu surgiu na música brasileira por meio da interação da música e da dança dos índios que tinham os compassos marcados por batidas de pé, com os cantos religiosos dos jesuítas trazidas pelos portugueses colonizadores com fins de catequese e com as modinhas cantadas ao som da viola. A influência indígena determinou o termo: cururu veio de “curuzu” ou “curu”, que era como os índios tentavam pronunciar a palavra cruz.

Figura 24. *Chora Viola*. Compassos 1 a 4. *Arraste* na viola e no violão.

Esse efeito é comumente conhecido no meio caipira como “fazer a viola chorar”, e, possivelmente, o nome de registro dessa canção faz alusão a esse artifício da viola que aparece logo no início. O final de cada verso traz a citação “chora viola” num tom declamatório. Logo após cada uma dessas citações, a viola adentra fazendo o efeito de “fazer a viola chorar” utilizando o mesmo *arraste*, que é realizado também pelo violão. A percussão nesse instante é suspensão, só retornando no compasso 9, se for considerado o *ritornello*. A Figura 25 exemplifica a citação “Chora Viola” seguida do *Arraste* na viola e no violão.

Figura 25. “Chora Viola”. Compassos 31 a 36. Citação “Chora Viola” seguida do *Arraste* na viola e no violão.

Amaral Pinto (2008, p. 141) afirma que o modo mixolídio é mais uma das características marcantes do estilo do violeiro. Tanto os solos dos instrumentos quanto as melodias cantadas são apoiadas no modo mixolídio. Nessa obra de Tião Carreiro o acompanhamento harmônico sofre poucas variações, mantém-se no acorde E7 (I7) do início até o compasso 25, e só em uns poucos compassos, até o compasso 36, passa para os acordes A (IV), B7 (V7) e E (I). Todo o restante da obra é acompanhado com o acorde E7 (I7). A gravação dessa canção é finalizada com uma variação do solo introdutório, utilizando o modo *Fade Out*⁴² a partir do compasso 51 até o 56.

Sobre a parte cantada, o dueto com Pardinho só acontece na última frase de cada estrofe, do compasso 31 até o compasso 36, por exemplo, conforme mostra a Figura 25. O dueto é feito uma terça acima da voz de Tião Carreiro, que finaliza sozinho as estrofes com a citação “chora viola”, convidando a viola para pontear ou “chorar”. Em relação ao texto dessa canção, Ribeiro (2006, p.158) afirma ser característico do gênero, fazer parte do espírito do pagode, o que marca uma peculiaridade estilística de índole contextual, portanto, uma letra com muita bravata, exagero, gabolice. No pagode *Chora Viola* o violeiro é herói, quase um super-homem, e, conforme palavras de Tião Carreiro: “Meus amigos eu ajudo/ Do inimigo eu tenho dó”. Esse super-homem mencionado por Ribeiro (2006) pode ser encontrado nos primeiros versos da última estrofe quando ele diz: “Eu ando de pé no chão piso por cima da brasa/Quem não gosta de viola que não ponha o pé lá em casa”. A letra de *Chora Viola* pode ser conferida abaixo:

*Eu não caio do cavalo nem do burro nem do galho
Ganho dinheiro cantando a viola é meu trabalho
No lugar onde tem seca eu de sede lá não caio
Levanto de madrugada e bebo pingo de orvalho
Chora viola*

*Não Como gato por lebre, não compro cipó por laço
Eu não durmo de botina não dou beijos sem abraço
Fiz um ponto lá na mata caprichei e dei um nó
Meus amigos eu ajudo, inimigo eu tenho dó
Chora Viola*

*A Lua é dona da noite o sol é dono do dia
Admiro as mulheres que gostam de cantorias
Mato a onça e bebo o sangue, furo a terra e tiro o ouro*

⁴² A expressão “*Fade out*” vem do Inglês, onde o verbo “fade” significa diminuir lentamente, esmaecer, sumir devagarzinho; Já “*Out*” é o que sai. Uma interpretação da expressão “*Fade Out*” seria: Sair diminuindo lentamente a intensidade do som.

Quem sabe aguentar saudade não aguenta desaforo
Chora Viola
Eu ando de pé no chão piso por cima da brasa
Quem não gosta de viola que não ponha o pé lá em casa
A viola está tinindo, o cantador tá de pé
Quem não gosta de viola, brasileiro bom não é
Chora Viola

A interpretação de *Chora Viola* remete novamente aos elementos do cenário sócio-histórico e cultural analisado. O caráter heroico do cantor e certo tom nacionalista (“Quem não gosta de viola, brasileiro bom não é, chora viola”) continuam presente. Mas o que chama mesmo atenção é a utilização do modo mixolídio que continua evidenciando o cultivo das raízes. Lembro novamente aqui Vilela Pinto (2011, p. 94) quando observa que “na região do norte de Minas Gerais assim como no Nordeste aparece o modo mixolídio nas melodias das manifestações populares”. Continua também o investimento no contexto promotor da difusão do rádio que favoreceu a Tião Carreiro escutar Luiz Gonzaga, gravar suas composições e se tornar uma referência na divulgação do modo mixolídio no universo da música sertaneja. Novamente pode ser dito que continuou reagindo a seu modo à grande invasão de gêneros estrangeiros, que continuou evidenciando as marcas, representando a os valores, categorizações e classificações que dividia com seu grupo social, as representações sociais desse grupo, portanto, além de poder ser dito que continuou inserido no contexto nacionalista que buscava um Brasil “moderno” e em diálogo com a tecnologia, com as novas mídias e seus efeitos.

2.3 Pagode do Ala

O *Pagode do Ala* foi gravado por Tião Carreiro e Pardinho em 1968 no disco *Encantos da Natureza*, Continental/Warner Music Brasil, de São Paulo. É considerado pela maioria dos violeiros de difícil execução. A análise dessa obra teve como referência uma transcrição realizada a partir da obra instrumental de Tião Carreiro pelo violeiro e pesquisador João Paulo Amaral (2008) e foi realizada com a intenção de mostrar outros elementos comuns ao pagode que não estiveram presentes nas músicas *Chora Viola* e

Pagode em Brasília, transcritas por esse pesquisador e analisadas anteriormente. Elementos que nesse momento de atualização do gênero, marcaram peculiaridades estilísticas de índole individual, embora com o tempo tenham se mantido peculiares ao gênero.

A estrutura geral dessa canção tem semelhanças com o *Pagode em Brasília*, apresenta na sua estrutura introdução com solo de viola e estrofes cantadas e entremeadas por interlúdios, que revelam o efeito polirrítmico da viola e violão. Harmonicamente falando, essa é também uma música simples, os graus utilizados aqui são I, IV e V. Com letra de Carreirinho e Tirola, o *Pagode do Ala* utiliza o efeito do *pizzicato*, que acabou se tornando bem característico do pagode, uma peculiaridade estilística de índole contextual, portanto, o um elemento estilístico que exige muito do violeiro no momento da execução. Amaral Pinto (2008, p.31), após observar gravações de duplas sertanejas e de violeiros, alega que Tião Carreiro foi provavelmente um dos primeiros violeiros a utilizar o *pizzicato* de maneira mais sistemática. A Figura 26 mostra esse trabalho:

The image shows a musical score for the piece 'Pagode do Ala'. It is labeled '84' at the beginning and 'pizz.' above the staff. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is indicated by numbers (0, 2, 4, 5, 7) below the staff, representing fingerings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 26. *Pagode do Ala* . Compassos 84 a 93. *Pizzicato* (AMARAL PINTO, 2008, p.31).

O *pizzicato* de Tião Carreiro nessa música é realizado com a borda da mão direita abafando as cordas rentes ao cavalete, e, provavelmente, utilizando dedeira no polegar que alterna com o indicador. A nota tocada com indicador, do 2º par de cordas soltas, não soa com esse efeito, pois, geralmente, o abafamento feito com a borda da mão não chega até ela. Soa nessa obra como uma nota pedal e a melodia, que é basicamente executada com o polegar, aparece no 3º, 4º e 5º pares de cordas. Em boa parte das gravações o violeiro utiliza o *pizzicato* também como recurso de variação timbrística, muitas vezes no momento em que vai reexpor um segmento melódico. Essa variação de

timbre é um dos recursos importantes para criar contrastes e evitar um efeito monótono indesejado (AMARAL PINTO, 2008, p.132).

Vilela Pinto (2011, p. 95), exemplificando essa canção, ressalta que ela rompe com o uso do romance como base poemática. Nesse pagode, o que passa a ter importância é a palavra, o mote, haja vista a importância das rimas, sobretudo as rimas que terminam em “ala” e que se alternam verso sim e verso não até o final, marcando uma peculiaridade estilística de índole individual nessa atualização do gênero. Esse jogo de rimas com as três letras levou à denominação *Pagode do Ala*, além de lembrar o trabalho de rimas e o espírito das letras presentes nos repentes nordestinos.

*As flores quando é de manhã cedo
O seu perfume no ar exala
A madeira quando está bem seca
Deixando no sol bem quente estala
Dois baianos brigando de facão
Sai fogo quando o aço resvala
Os namoros de antigamente
Se espiava por um buraco na sala*

*As pessoas que são muda e surda
É por meio de sinal que fala
Os granfinos de antigamente
Quase que todos usavam bengala
A mochila do peão é um saco
A coberta do peão é o pala
Os casamentos de roça tem festa
Ocasão que o pobre se arregala*

*Preste atenção que o reio dói mais
É aonde ele pega a tala
Divisa de terra antigamente
Não usava cerca era vala
Naturalmente um bom jogador
Todo jogo ele está na escala
Uma flor é diferente da outra
Pro cuitelo seu valor iguala*

*Caipira pode estar bem vestido
Ele não entra em baile de gala
Prá carregar o fuzil tem pente
Garrucha e o revólver tem bala
O valentão está arrastando a asa
Mais quando vê a polícia cala*

*Despista e sai devagarinho
Quando quebra a esquina abre ala*

*Pra fazer viagem a bagagem
Geralmente o que se usa é mala
A baiana pra fazer cocada
Primeiramente o côco se rala
No papel o turco faz rabisco
E diz que escreveu Abdala
Às pessoas que morrem na estrada
Por respeito uma cruz assinala*

2.4 Nove e Nove

O pagode *Nove e Nove* foi composto e gravado em 1960 pela gravadora Chantecler, num disco de 78rpm. Foi relançado no primeiro LP da dupla Tião Carreiro e Pardinho, o *Rei do Gado*, gravado pela gravadora Continental. A análise dessa obra, do mesmo modo que o *Pagode do Ala*, teve como referência uma transcrição da obra instrumental de Tião Carreiro pelo violeiro e pesquisador João Paulo Amaral (2008). Chamou atenção por ter sido o primeiro pagode no modo mixolídio e o primeiro, depois do *Pagode em Brasília*, que trouxe uma batida diferente na parte do violeiro, uma batida que acabou se tornando, segundo Amaral Pinto (2008, p. 95), uma variação do ritmo do pagode, uma variação que passou a ser utilizada em várias outras obras de Tião Carreiro (*Tem e não tem* e *Chora Viola*, por exemplo). Está exemplificada na Figura 27. A Figura 28 mostra um exemplo da primeira batida que apareceu no *Pagode em Brasília* e a Figura 29 a batida já utilizada como variação rítmica no pagode *Chora Viola*.



Figura 27. Variação da batida da viola do pagode utilizada na canção *Nove e Nove* (CORRÊA, 2000, p. 213).



Figura 30. Transcrição⁴³ de Fernando Deghi do solo da viola na introdução da música “Nove e Nove”. Trecho no modo mixolídio.

No geral, a estrutura dessa obra é parecida com a estrutura da música *Chora Viola*, sobretudo a melodia no modo mixolídio. A diferença na estruturação de ambas é que, na canção *Nove e Nove*, antes e depois das estrofes cantadas, inclusive prosseguindo e antecedendo os solos da viola, aparece o efeito rítmico-harmônico diferente na viola, percebido como o primeiro passo para a variação rítmica do gênero:

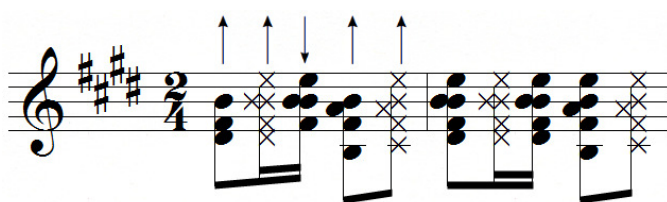


Figura 31: Efeito rítmico-harmônico do pagode “Nove e Nove”.

No acompanhamento harmônico os graus utilizados são I7, IV e V graus, o que novamente aponta para a simplicidade harmônica característica do gênero, da música do campo de produção musical caipira, marcando características de estilo de índole contextual. Por outro lado, as letras dos pagodes *Nove e Nove* e *Pagode do Ala*, fogem da

⁴³Esse material foi encontrado na página <www.fernandodeghi.com.br> antes de iniciar essa pesquisa, no entanto, coincidentemente, foi cedido gentilmente pelo autor, via e-mail.

ideia de poesia no texto musical, embora persista o que Ribeiro (2006, p.158) denominou de bravata, valentia, audácia, exagero, gabolice. Como é característico do gênero, o violeiro cantador é sempre o “melhor”. Uma curiosidade entre os dois pagodes citados, é que ambos possuem 40 versos. No primeiro, todos os versos falam de fatos que indicam o número nove, no segundo, os quarenta versos tem a terminação em palavras rimando em “ala”, conforme já observado, o que remete novamente ao cultivo do “mote”, ao jogo de palavras.

*Para frente e para alto
Eu nunca posso parar
Comigo é no nove nove
Nove nove eu vou contar
Meus versos tem nove nove
E nenhum nove vai faltar
Eu vou dar o resultado
E os nove, nove dar*

*Eu nasci no dia nove
Nove horas fui pagão
Nove padres, nove igreja
Nove vezes fui cristão
Eu entrei em nove escola
E aprendi nove lição
Eu ganhei nove medalha
Quebrei nove campeão*

*Nove baiano valente
Junta nove valentia
Nove susto nove choro
Correndo nove família
Nove baiano pulando
Corta nove, ferro fria
Nove facão tá tinindo
Nove batinha vazia*

*Entre em nove pagode
Topei nove valentão
Nove tapa, nove tombo
Nove caboclo no chão
Nove processo correndo
E trabalhar nove escrivão
Nove ordem de soltura
Nove advogado bom*

*Tive nove namorada
Nove vezes fui casado*

*Nove sogra, nove sogro
Nove lar abandonado
Quando foi no dia nove
Topei nove cabra armado
Nove tiro eu dei pra cima
Fiz correr nove cunhado.*

Depois de analisar pagodes como *Nove e Nove* e *Pagode do Ala* poder-se-ia mencionar que as suas letras correspondem somente a relatos de fatos corriqueiros. No entanto, dentro do contexto trabalhado, pode ser dito também que representam de forma significativa o subcampo de produção musical em que foram criados, os processos de hibridação aos quais esse subcampo esteve sujeito, que evidenciam representações e processos identitários relacionados a essa circunstância.

Enfim, as análises dessas quatro obras de Tião Carreiro, sua estrutura formal e as representações evidenciadas, se consistem em pontos de partida para as abordagens e análises que serão realizadas na próxima parte desse trabalho, tendo em vista a obra de compositores de pagodes dos três outros recortes de tempo efetuados nessa investigação. Isso, tendo em vista também encontrar dados que possibilitem reflexões sobre a importância de Tião Carreiro no cenário caipira brasileiro, as influências e diálogos que estabeleceu nesse cenário.

PARTE 3

AS INFLUÊNCIAS E A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA DE TIÃO CARREIRO NO UNIVERSO VIOLEIRÍSTICO BRASILEIRO

A partir da década de 1980⁴⁴ iniciou-se um processo de massificação e de receptividade maior por parte do público da música caipira que, nessa época, já englobava os subcampos de produção “música caipira de raiz” e “música sertaneja”. Nesse período a mídia e os meios de comunicação já exerciam uma influência muito forte no público, acontecia a consagração de grandes nomes dessa música que são reconhecidos até hoje, nomes como Chitãozinho e Xororó, Milionário e José Rico, dentre outros. A “música sertaneja” contava com uma grande aliada nesse processo de massificação: a TV. Remetendo-se a esse contexto, Souza (2005, p. 183) lembra que

na opinião generalizada de quem promovia a música “sertaneja” na época, um argumento era quase definitivo: a música só não fazia mais sucesso porque ainda havia muito preconceito contra ela. Nesse sentido, ela se iguala à música caipira que, aliás, teve esse nome definitivamente rejeitado pela indústria fonográfica, que acabou renomeando o gênero rural original como “sertanejo raiz”. Ainda havia, de fato, uma certa nebulosidade no campo simbólico da então emergente música “sertaneja”. A década de 80 começa com uma profusão de programas dedicados à música caipira, entre eles o *Viola, Minha Viola*, na TV Cultura, apresentado por Inezita Barroso, o *Na Beira da Tuia*, mesmo nome do programa de rádio apresentado por mais de 20 anos por Tonico e Tinoco que chegava a TV Bandeirantes com dupla; e o *Especial Sertanejo*, da TV Record, que mantinha ainda o programa de calouros *Porteira para o Sucesso*. Seguindo a tendência, a Rede Globo decide criar o seu programa dirigido. Mas a emissora de Roberto Marinho decide

⁴⁴ Importante ressaltar que as décadas de 1980, 1990 e 2000 até o tempo presente constituem três recortes de tempo que visam ressaltar o aparecimento no universo caipira de alguns músicos que estabelecem o diálogo com Tião Carreiro e sua obra. No entanto, isso não significa que esse músico não continue atuante até os dias atuais. Tem-se em vista, portanto, o momento em que ele surge nesse cenário e inicia o diálogo.

abrir mais o leque, criando o *Som Brasil*⁴⁵. Nada de “viola” nem “sertanejo” no nome: Seu foco seria a música regional, do interior.

Um marco histórico para essa música denominada “Sertanejo Romântico”, segundo esse mesmo autor, foi a gravação da música *Fio de Cabelo* pela dupla Chitãozinho e Xororó:

Em 1982, ao gravarem o disco *Somos Apaixonados*, resolveram incluir a guarânia *Fio de Cabelo* no repertório. A repercussão da gravação configurou um fenômeno inesperado para a indústria fonográfica: um milhão de cópias vendidas. Assim começava a ser estilizado o gênero “sertanejo romântico”, que renderia tantos sucessos, tantas duplas e tanto dinheiro a indústria fonográfica nas duas décadas seguintes. (Ibidem, p.185)

Apesar de toda receptividade, em meados de 1980, até mesmo a nova “música sertaneja” passou por um instante de conturbação e, segundo Sousa (2005), só retomaria seu pique em 1987. Nesse momento em que a música caipira de raiz parecia estar sendo sufocada pela onda do sertanejo romântico e que acontecia a crise fonográfica que atingiu as gravadoras nos anos subsequentes aos estrondosos sucessos de *Fuscão Preto* e *Fio de Cabelo*, as feiras agropecuárias, alimentadoras do gênero, foram canceladas em consequência do “Plano Cruzado” elaborado pelo Presidente José Sarney (Ibidem, p.185). Essa crise na economia, refletida na música, talvez justifique por que Tião Carreiro, em parceria com Pardinho, gravou em 1983 um pagode⁴⁶ com os seguintes versos:

***Bezerrada de gravata que se cuide não se meta
Quem mamava no governo agora secou a teta
A coisa tá feia, a coisa tá preta...
Quem não for filho de Deus, tá na unha do capeta***

Mesmo após retomar fôlego frente a essa crise, a música caipira de raiz ainda se via reprimida pelo movimento “sertanejo romântico”. A viola começara a ser abafada nos shows pelas guitarras elétricas e por formações instrumentais imponentes. Necessitava algo que trouxesse novo fôlego para que o instrumento e todas as significações e tradições que o envolviam não caíssem no esquecimento e, nesse contexto, Tião Carreiro parece ter

⁴⁵ Segundo Souza (2005, p. 183), foi Rolando Boldrin quem de fato concebeu as feições do *Som Brasil*. Guardou seu projeto por anos, oferecendo-o de emissora em emissora, e, por ironia do destino, ele foi aceito pela Globo, a emissora que jamais acreditou produziria sua proposta. Antes dessa empreitada comandou o programa *Violas de Repente*, na Rádio Jornal de São Paulo.

⁴⁶ *A Coisa tá Feia* – composição de Tião Carreiro - Lourival dos Santos

entusiasmado gerações de violeiros ao criar o pagode de viola. Sua importância e influências já podem ser observadas na afirmação de Nepomuceno (1999, p. 342):

Violeiro que gostava de samba, Tião inventara um jeito diferente de tocá-lo na viola, mas não precisou patentear a autoria, reconhecida por séquitos de admiradores, violeiros de varias gerações e estilos, como os mineiros Renato Andrade, de 68 anos, Chico Lobo, de 37 e o mato-grossense Almir Sater, de 44. Para quem estranhou a batida diferente, o criador reagiu com poucas palavras, bem ao seu estilo: “Música só tem dois tipos, a feia e a bonita”

A obra e a *performance* de alguns desses músicos citados por Nepomuceno foram selecionadas como objeto de análise nesse trabalho, com o intuito de verificar representações (CHARTIER, 1990) reveladoras de processos identitários relacionados ao universo da música caipira e às influências recebidas de Tião Carreiro, assim como processos de hibridação (CANCLINI, 2003) com outras dimensões culturais. Nesse contexto, essa obra e *performance* foram percebidas como gênero do discurso (BAKHTIN, 2003), como diferentes atualizações de um gênero musical, daí sua capacidade de revelar características de estilo de índole contextual e individual, e de evidenciar representações relacionadas à música e influências de Tião Carreiro.

3.1 – Década de 1980 - Os primeiros diálogos com Tião Carreiro - compositores e suas obras

Conforme dados colhidos na literatura abordada, através das entrevistas e das pesquisas realizadas na internet por esse pesquisador, alguns compositores e intérpretes que têm se destacado no cenário brasileiro estabeleceram diálogo com a obra e interpretação de Tião Carreiro. Não é insólito ouvir no meio caipira que a música e o som da viola de Tião Carreiro foram inspiração para vários artistas desse meio. É reconhecido que ponteeava com muita destreza seu instrumento, que conquistou grande projeção no meio caipira e “sertanejo” como cantor e compositor e que influenciou diversas gerações de violeiros e músicos. Ainda hoje, vários artistas lhe rendem homenagens (ALVES FILHO, 2008, p. 12), o que levou à afirmação de Vilela Pinto, citado por Alves Filho (2008), que seu trabalho pode ser considerado como um divisor de águas no cenário da música caipira brasileira. Almir Sater e Roberto Correia representam o primeiro recorte de tempo abordado nessa pesquisa, que busca comprovar essas influências exercidas por Carreiro: década de 1980. Suas obras, interpretações e relatos, percebidos como gêneros do

discurso (BAKHTIN, 2003), foram considerados na sua capacidade de evidenciar representações que remetem a dados implicados com a valorização de Tião Carreiro e à sua influência sobre eles.

3.1.1 Almir Sater

Esse músico sul-mato-grossense, num momento oportuno, injetou novo fôlego na música caipira. Segundo Souza (2005, p. 194), o garoto Lupe, como era conhecido,

estava feliz ao lado do companheiro Lampião. Era sua primeira empreitada musical desde que uma dupla mineira de violeiros que tocava em pleno Largo do Machado, bairro do Catete, no Rio de Janeiro, o fez desistir da faculdade de Direito... Para completar, havia descoberto a sonoridade de Tião Carreiro... Largou tudo e voltou para Campo Grande, sua cidade, para arriscar a dupla. Em 1978, ainda com Lampião, ficaram com o quarto lugar do Festival Sertanejo da Record.

Muito antes disso Sater já tinha pretensão de tocar igual a Tião Carreiro. Souza (Ibidem) observa que por coincidência do destino conseguiu gravar seu primeiro disco *Estradeiro* em 1981, com a presença do mestre inspirador, que encontrou por acaso nos corredores da gravadora Continental. Carreiro aceitou participar de uma espécie de parceria – não desafio – de violas, que teve como produto o trabalho que recebeu o nome de *No Quintal de Casa* (SOUZA, 2005, p. 194). Nada mais que um pagode instrumental estilizado e vivo nas mãos dos dois violeiros, o que evidencia uma atualização do gênero e representações relacionadas à interação com o trabalho e com a performance de Tião Carreiro.

Em 1990 outras portas se abriam para Almir Sater, foi convidado para participar da novela *Pantanal* produzida pela extinta TV Manchete. Nesse folhetim viveu o violeiro Trindade que tinha parte com o diabo, circunstância que justificava a representação de seus virtuosismos na viola (Ibidem, p. 195). Almir Sater participou ainda de outras novelas, como *Ana Raio e Zé Trovão*, ambas pela TV Manchete, *Rei do Gado*, pela Rede Globo, e, no ano de 2006, *Bicho do Mato* pela TV Record. No mesmo ano da novela *Bicho do Mato* lançou um disco com o título *Um violeiro toca*, que nesse período apareceu na lista dos discos mais vendidos em São Paulo. Estas participações de Sater nas telenovelas foram de suma importância para ascensão da música violeirística brasileira, especialmente nas novelas exibidas na década 1990. Com esse novo veículo de divulgação começou a reascender outro momento para o instrumento e para música caipira, a empatia

do público com o personagem levou a uma nova procura pela viola e por seu repertório. Segundo Sousa (2005, p.195),

é a partir de Sater que renascem grandes violeiros devotados à música instrumental... Sem ser caipira, mas sendo violeiro; sem ser “Sertanejo”, mas gravando em Nashville; sem ter influência da MPB, mas compondo para MPB, Sater escreveu com as cordas da viola um novo instante da música que herdou de Tião Carreiro e que mostrou através de seus personagens de novela.

Almir Sater declara abertamente ter sido influenciado pelo som da viola de Tião Carreiro em relatos como esse:

*As minhas influencias na viola caipira foram, do Renato Andrade que era um grande violeiro. Eu não falo que ele não era nem violeiro era violista de tão chique que era (...). E o Tião Carreiro nosso grande mestre Tião Carreiro, esses são os mestres*⁴⁷.

Em outro programa pela TV Cultura teve a oportunidade de tocar com o próprio Tião Carreiro, de declarar ali mesmo ter sido esse músico o seu maior influenciador:

*Esse moço vocês não devem conhecer muito bem, o que eu trouxe aqui hoje, esse é o responsável pelo verdadeiro resgate da viola caipira. É o homem que influenciou uma grande geração de violeiros, inclusive o toque de viola que eu faço, é todo inspirado no Tião Carreiro “né”, as modas (...)*⁴⁸.

Seu primeiro disco teve uma grande aceitação na mídia. No terceiro, em 1985, gravou uma versão instrumental do grande sucesso de Tião Carreiro: *Rio de Lágrimas*, composição de Lourival Santos, Tião Carreiro e Piraci. Almir Sater nunca negou ter sido influenciado por Tião Carreiro, portanto, muito pelo contrário, declarou essa influência nas entrevistas divulgadas pela mídia, através de programas de TV e relatos em entrevistas diversas. Confirmou tocar pagode de viola, inclusive.

Nesse trabalho, para análise, foi selecionado o pagode gravado em 1996 no CD *Caminhos me levem* (ver capa anexo 1), o *Pagode Bom de Briga*. Uma audição do CD possibilita notar que este pagode ainda apresenta uma estrutura similar à do *Pagode em Brasília* de Tião Carreiro, com introdução com solo de viola e acompanhamento do cipó preto, estrofe cantada e o recortado entremeando o solo e a parte cantada. Não há

⁴⁷ Entrevista com Almir Sater para a Rádio Cidade Net, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MzvKlumn6Ek&feature=related>> acesso 17 de setembro de 2012.

⁴⁸ Declaração feita no programa Viola, Minha Viola. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=201nqgd_L0I> acesso em 13 de setembro de 2012.

acréscimo na formação instrumental, o destaque é para a viola como solista e acompanhadora nas partes cantadas. Como pôde ser observado, esses elementos estruturais, juntos, ajudando a efetivar uma atualização do gênero pagode de viola, apontam para características de estilo de índole contextual. As peculiaridades estilísticas de índole individual, de acordo com a fundamentação teórica, aparecem, sobretudo, no timbre de voz mais aveludado e suave do cantor, que marca um diferencial, assim como são salientadas no dueto realizado pela sobreposição da própria voz de Sater através de gravação, dueto em que a voz mais aguda se destaca, ao contrário do que acontece nos duetos de Carreiro em que a voz mais grave se sobressai. Peculiaridades estilísticas individuais que, junto àquelas ligadas aos relatos iniciais que marcam a sua trajetória profissional, o encontro com Tião Carreiro e o seu diálogo com a mídia, evidenciam representações sociais que apontam para o encontro de diferentes dimensões culturais.

A letra deste pagode também apresenta algumas semelhanças com os textos de Tião Carreiro, muita trivialidade e bravata como, por exemplo, nos trechos: “Entre mil Napoleões fui eleito Bonaparte” e “Valentão que fala grosso/Quando cão morde não late/Meu pagode é bom de briga/Isso foi amostra grátis”. O critério da composição do texto parece ser a métrica das frases e um pouco de rima, como acontece na primeira estrofe com as palavras “Bonaparte”, “bate-bate” e “Mertiolate”. Contudo esse pagode não expõe somente bravatas, fatos corriqueiros e notícias atualizadas em relação ao momento vivido por Tião Carreiro. A segunda estrofe, por exemplo, faz menção a uma narração do ultimo jogo do Brasil na copa de 1994, em que venceu a Itália nos pênaltis, algo parecido com que aconteceu na música *Bi Campeão Mundial*⁴⁹ gravada por Tião Carreiro em 1963 no disco *Casinha da Serra* em parceria com Pardinho. No texto dessa música de Carreiro é mostrado superficialmente os jogos do Brasil na copa de 1962, instante em que conquistou o bicampeonato. Representações se evidenciam novamente, portanto, mostrando influências diretas de Tião Carreiro, influência essa já assumida por Sater. O texto completo do *Pagode Bom de Briga* pode ser observado abaixo:

***Tem relógio hoje em dia
Que já nem faz "tic-tac"
Tem viola que afina
E outras são meio "Mandrake"***

⁴⁹ Composição: Teddy Vieira e Zé Carreiro

Viroleiros tem dos "bão"
Mas também tem uns de "Arake"
Muita gente dá lição
Com cultura de almanaque
Eu não vou lavar as mãos
Que nem fez Pôncio Pilatis

Já cantei até no hospício
Prá levar a minha arte
Entre mil Napoleões
Fui eleito Bonaparte
Ciúme dessa menina
Pirulito que bate-bate
Quem gosta de mim é ela
Quem gosta dela é a SWAT
Os beijo dessa menina
Arde mais que Mertiolate

O Brasil ganhou a Copa
Só jogou no contra-ataque
Levou muito dirigente
Para muito pouco craque
Desse jeito o jogo é duro
Com a Argentina ou com o Iraque
E no último instante
Só não pode é dar empate
Quando em pênalti decide
Quase mata nós de enfarte

Tem político hoje em dia
Que só fala disparate
Tem banqueiro mafioso
Que não foi prá trás das grades

*Valentão que fala grosso
Quando cão morde não late
Meu pagode é bom de briga
Isso foi amostra grátis
Só não vou lavar as mãos
Que nem fez Pôncio Pilatis*

3.1.2 Roberto Corrêa

Outra importante figura que despontou no cenário violerístico na década de 1980 e que ainda tem muita importância nesse cenário é Roberto Corrêa, nascido na cidade de Campina Verde no estado de Minas Gerais. O seu estilo peculiar de tocar viola, o seu papel no desenvolvimento do potencial do solista do instrumento, o levou a ser considerado um “neocaipira” por autores como Nepomuceno (1999). Conforme informações encontradas em seu site⁵⁰ oficial, Roberto Corrêa encontrou-se com a viola já na década de 1970. Percebendo que não havia um método para o aprendizado do instrumento, iniciou uma trajetória em busca de sistematização, seus métodos são pioneiros. Hoje é reconhecido como referencia para um aperfeiçoamento solístico na viola, pelo seu trabalho como didata, como compositor, e pelo grande talento performático no instrumento. Em entrevista, ao comentar sobre as influências que recebeu, relatou:

Eu acho que posso dizer assim que (...) a influência foi num contexto geral. Eu não tenho especialmente assim uma influência específica ou mais importante de Tião Carreiro. Porque eu me interessava pelo todo da música, o cateretê, o cururu e tudo. O pagode era mais um dos ritmos que eu fui ligado e que eu gostava, mas não era (...) uma coisa que sobressaía mais.

Mesmo que Roberto Correa não alegue ter sido influenciado diretamente por Carreiro e declarar que seus tutores são Zé Mulato e Cassiano, deve ser sublinhado que esses dois músicos possuem um grande respeito e admiração por Tião Carreiro. Isso fica bem explícito na música *Sangue Novo*⁵¹, de autoria dos mesmos, onde relatam o entusiasmo com a nova geração de violeiros e a segurança em relação ao futuro da viola.

⁵⁰ Site oficial do violeiro Roberto Corrêa disponível em: <<http://robertocorrea.com.br/biografia#this>> acessado dia 10 de janeiro de 2013.

⁵¹ Integrante do álbum *Sangue Novo*, 2001, VBS produções.

Na última estrofe apontam o artista Tião Carreiro e, em especial, o gênero pagode, como grandes influenciadores de uma nova geração de violeiros, conforme pode ser conferido a seguir:

Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado

A viola e o violeiro vão muito bem obrigado

Vou entrar nessa jogada eu não entro prá perder

Sou sangue novo na praça acostumado a bater

Vou bater só na cangaia pro burro compreender

Quem apostou na derrota de ver a viola morrer

Hoje foge igual coelho e vai voltar de joelho

Se quiser sobreviver

Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado

A viola e o violeiro vão muito bem obrigado

Disse o falso sertanejo que a viola já era

Os amigos da panela se fecharam numa esfera

Sem a benção da viola nenhuma moda prospera

Nasce fraca no inverno e morre na primavera

Nosso abraço a juventude a viola vem com saúde

Parabéns às novas feras

Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado

A viola e o violeiro vão muito bem obrigado

A viola está voltando já disse o irmão Galvan

Pra mim ela nunca foi continua campeã

Valeu nosso sacrifício essa luta de titã

Juventude esclarecida de mente aberta e sã

Abraçou nossa bandeira nova classe violeira

Ta seguro o amanhã

Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado

A viola e o violeiro vão muito bem obrigado

*E hoje por onde eu passo sempre encontro violeiro
 Com menos de trinta anos imitando Tião Carreiro
 Cantando e tocando viola quase sempre pagodeiro
 Ergue a espada e segue os passos do nosso grande guerreiro
 Que tombou mas não morreu semente cresceu
 Descansa em paz companheiro
 Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado
 A viola e o violeiro vão muito bem obrigado
 Tem sangue novo na praça*

Em seu relato, Roberto Corrêa adverte que um violeiro necessariamente não tem que ter o comprometimento de tocar pagode nas suas performances violeirísticas, embora sua opinião vá de encontro à de muitos outros violeiros:

Eu não acho que precisa tocar pagode de viola, mas o cara que é violeiro ele vai acabar em algum momento tomando conhecimento do pagode e aprendendo, (...) ele vai chegar um ponto que ele não vai poder não tocar pagode, porque ele vai tocar.

Acrescenta ainda sobre os resultados produzidos nos efeitos rítmicos do pagode:

Quer dizer, não tem outro ritmo que se faça aquilo na viola de uma forma tão genial. (...) não temos nada parecido na música brasileira com essa riqueza rítmica de batidas, de ritmo vamos dizer assim.

O mais significativo, no entanto, que transcende o seu relato, é saber que um solista conceituado no cenário violeirístico como Roberto Corrêa executa pagode, compõe pagode, gravou nos últimos anos da década de 1980 dois discos com músicas de Tião Carreiro, coincidentemente, três pagodes. Isso confirma a hipótese de que o legado deixado por Carreiro se estende aos músicos dos mais variados segmentos violeirísticos.

Foi selecionado para ser analisado nesse trabalho um pagode composto por Roberto Corrêa, um manuscrito cedido pelo próprio compositor, gravado no disco *Antiquera* em 2007: o pagode *Urubu Rei*. A macro análise dessa obra revelou que é estruturada na seguinte forma: AA'A''AA'''A, o que caracteriza Tema e variações. Na

parte A é apresentado o Tema principal, constituído de dois subtemas básicos que vão fundamentar a peça. O primeiro subtema vai do compasso 1 ao 9, denominado aqui “a”, e o segundo subtema vai do compasso 10 ao compasso 17, denominado “b”. Do compasso 18 ao 23 essa parte é fechada com um efeito similar ao da Figura 14, que passou a ser chamado de “recortado”, pela semelhança que tem com o momento da manifestação cultural catira que o utiliza. . Já na **parte A’** aparecem variações dos subtemas “a” e “b” apresentados na parte A. O trecho que vai do compasso 24 ao 31 foi chamado “a¹” e o trecho que vai do compasso 32 ao 40 de “b¹”. Na **parte A’’** as variações do compasso 41 ao 46 (considerando as repetições) foram chamadas de “a²” e as variações do compasso 47 ao 53 de “a³”. O trecho da **parte A’’’**, do 54 ao 62 (considerando a repetição), foi considerado “a⁴”, e o trecho que vai do compasso 63 ao 70 uma volta do “b²”. Os compassos 71 ao 76 apresentam novamente o “a³”. O esquema gráfico que aparece abaixo ilustra melhor a estrutura da obra:

Partes	Subtemas e Variações
A 1-23	a – compasso 1 ao 9 b – compasso 10 ao 12 c – compasso 18 ao 23 (transição)
A’ 24-40	a ¹ – compasso 24 ao 31 b ¹ – compasso 32 ao 40
A’’ 41-52	a ² – compasso 41 ao 46 (com repetições) a ³ – compasso 47 ao 53
A 1-23	a – compasso 1 ao 9 b – compasso 10 ao 12 c – compasso 18 ao 22 e salto para o compasso 53
A’’’ 54 -76	a ⁴ – compasso 54 ao 62 b ² - compasso 63 ao 70 a ³ - compasso 71 ao 76
A 1-23	a – compasso 1 ao 9 b – compasso 10 ao 12 c – compasso 18 ao 22 saltando e finalizando no compasso 77

Figura 32 – Pagode Urubu-rei. Esquema estrutural.

Referente às frases dessa obra, salvo o recortado da frase do compasso 14 ao 23, todas são compostas por quatro compassos cada uma, a maioria com anacruse. Veja o exemplo na Figura 33, que mostra as duas primeiras frases, a segunda, uma repetição do subtema “a” na parte A. Vale ressaltar que a ideia frasal começa a partir do compasso 2, uma vez que o harmônico produzido no primeiro compasso funciona como acorde de abertura para a música, já o mesmo acorde harmônico no compasso 5 representa o final da primeira frase:

The image shows a musical score for Viola Caipira, specifically the first two phrases of the piece 'Pagode Urubu Rei'. The score is written for Viola Caipira, with a guitar-like fingering system indicated by numbers 0-7 on the staff. The first phrase consists of measures 1-4, and the second phrase consists of measures 5-8. The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The first phrase ends with a double bar line, and the second phrase ends with a double bar line. The score is labeled 'Harm. VII' and 'pizz.'.

Figura 33 – Pagode *Urubu Rei*. Primeiras frases.

A música se inicia com um acorde em efeitos harmônicos naturais na sétima casa da viola. Vale ressaltar que essa composição está escrita para viola na afinação “Cebolão em Ré”, a mais utilizada por Roberto Corrêa, inclusive, nos estudos de seu método *A Arte de Pontear Viola*. . Ainda referente ao acorde de abertura, como essa análise foi feita baseada em um manuscrito cedido pelo autor, ao fazer a edição desse manuscrito tomei a liberdade de realizar algumas pequenas alterações, tendo em vista a audição da gravação em CD, a visualização da performance em vídeo, a observação da edição de uma versão simplificada dessa música disposta como um estudo progressivo para viola presente no método “*A Arte de Pontear Viola*” do mesmo compositor e a análise do próprio manuscrito, comparando a escrita da partitura e da tablatura. Por exemplo, o acorde do primeiro compasso, que se repete também no compasso cinco, no manuscrito tem como nota mais grave a nota “Lá”. No entanto, o som real que soaria esse harmônico da casa sete

que é apontado na tablatura do mesmo manuscrito é a nota “Mi”, conforme pode ser observado na Figura 34.

Figura 34 - Pagode *Urubu Rei*. Compassos 1 ao 7 no manuscrito.

Já a Figura 35 indica esse mesmo acorde, em harmônicos, nos compassos 61 e 62. Aí a escrita da partitura é equivalente à escrita da tablatura:

Figura 35 - Pagode *Urubu Rei*. Compassos 59 a 62.

Na edição do estudo, no método de Correa, já aparece corrigido esse detalhe. O acorde é evidenciado no compasso 4 e não no compasso 5, já que o primeiro acorde e o seu

compasso foram suprimidos e substituídos por uma anacruse. A edição do acorde pode ser observada no método e está ilustrada na Figura 36:

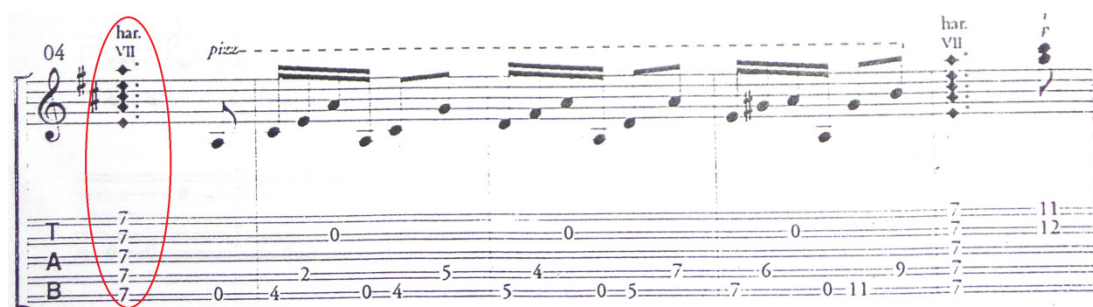


Figura 36 – Pagode Urubu Rei. Compassos 4 a 8. Edição do estudo no método *A arte de pontear viola* (CORRÊA, 2000, p.247).

Outro detalhe que foi alterado na tablatura no momento da edição se encontra na parte “a” do compasso 74 do manuscrito, em que a tablatura também distingue da escrita da partitura, conforme observado na Figura 37:

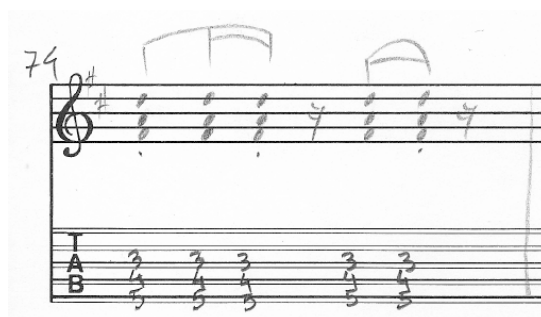


Figura 37 - Pagode Urubu Rei. Compasso 74.

A alteração da tablatura na edição foi feita baseada na partitura do próprio manuscrito, de acordo com a Figura 38:

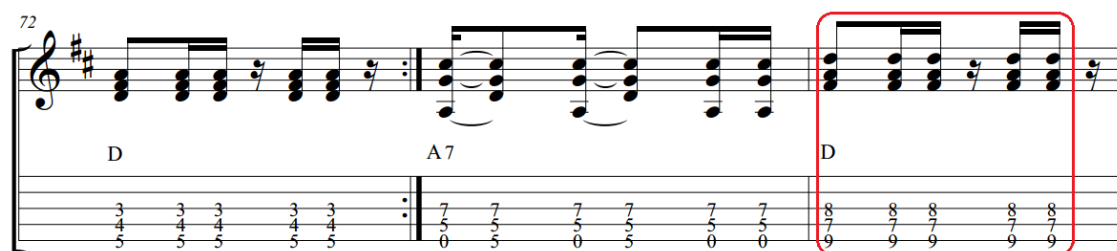


Figura 38 – Pagode Urubu Rei. Compassos 72 a 74.

Mas voltando à análise: após apresentar os dois subtemas principais “a”⁵² e “b”, nos quais está fundamentada a obra, na anacruse do compasso 17 é executada a

⁵²Exposto na figura 32

chamada com uma “rabanada” , com o intuito de adentrar no recortado da parte “c”, conforme é exposto na Figura 39:

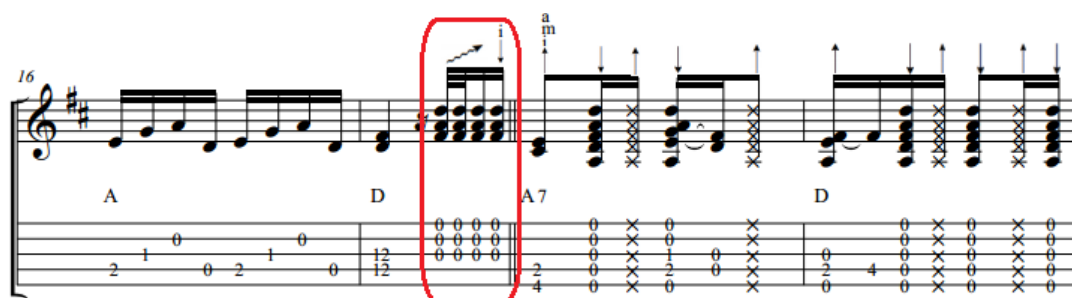


Figura 39: Pagode *Urubu Rei*. Efeito rabanada.

Apesar do recortado desse trecho possuir os mesmos padrões rítmicos dos recortados realizados por Tião Carreiro, há leves variações nas notas que fazem o efeito melódico. Roberto Corrêa utiliza também no compasso 20, ao invés do ligado martelado, o ligado com *glissando* ou “arraste”, como é definido pelo próprio Corrêa (2000, p. 84) em seu método e passível de ser observado na Figura 40. São peculiaridades como essas que podem caracterizar o estilo da levada de pagode de cada violeiro, marcando características estilísticas de índole individual (peculiares à atualização do gênero), na sua interação com as características estilísticas contextuais (do gênero), já mencionadas nessa análise, se Bakhtin for lembrado.



Figura 40: Pagode *Urubu Rei*. Compassos 20 a 23. Efeito melódico do recortado

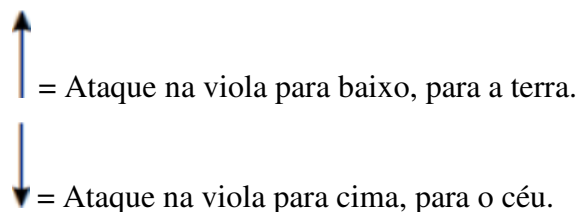
Já na variação do subtema “a³”, que vai do compasso 47 ao 53, conforme exposto na Figura 41, o compositor opta por utilizar o artifício de levadas rítmicas na mão direita, ao mesmo tempo em que articula dedos da mão esquerda a fim de produzir um efeito melódico.

Figura 41: Pagode *Urubu-Rei*. Variação “a3”.

Outra peculiaridade que marca uma característica estilística individual do gênero é a técnica de mão direita empregada por Roberto Corrêa na parte A”-“a2”, que vai do compasso 41 ao 46, soando como uma espécie de *tremolo*. Esse resultado sonoro é adquirido através do movimento alternado do dedo médio, o polegar é tocado simultaneamente a esse dedo sempre que o mesmo faz o toque para baixo na corda, conforme exposto na Figura 42:

Figura 42: Pagode *Urubu Rei*. Compassos 41 a 48. Tremolo na parte A - “a2”.

Esclarecendo o uso das setas presentes na parte da escrita da partitura, Corrêa (2000, p. 127) faz uma ilustração em seu método para viola:



O *pizzicato*, um dos efeitos característicos do pagode, possivelmente introduzido por Tião Carreiro, marcando nessa música uma característica estilística contextual do gênero, portanto, aparece em dois instantes: na segunda vez em que é executado o subtema “a” da parte A, que vai do compasso 6 até o compasso 9, conforme a Figura 43; e no *ritornelo* da parte A’ – “a1” do compasso 24 ao 31, em que se evidencia como variação timbrística.

5 Harm. VII pizz.

Figura 43: Pagode *Urubu Rei*. Compassos 5 ao 9. *Pizzicato*.

Após as repetições dos trechos, a música é finalizada em Ré maior produzido com os harmônicos da casa doze, conforme ilustrado pela Figura 44:

Figura 44: Pagode *Urubu Rei*. Final com efeito harmônico.

Apesar de algumas inovações nesse pagode, a harmonia continua bastante simples e funcional, girando em torno do campo harmônico de Ré maior. É mais comum nos pagodes o uso de empréstimos modais do que transposições, as transposições costumam ocorrer quando o pagode é cantado por diferentes artistas em parceria e a

tonalidade não se adequa a ambos. Nesse caso pode acontecer uma troca de tonalidade com o intuito de adaptação ao trecho que o próximo artista irá cantar, e não uma modulação peculiar à composição. Isso acontece, por exemplo, no disco *Saudades de Tião Carreiro*, de 1996, em que outros artistas conhecidos no campo de produção musical caipira fizeram uma parceria e a remasterização de algumas músicas com Tião Carreiro.

Apesar das inovações presentes na música composta por Roberto Corrêa, marcando características de estilo de índole individual e uma nova atualização do gênero, essa música ainda possui elementos em comum com a música de Tião Carreiro, que apontam para características estilísticas de ordem contextual, tais como: o uso de cordas soltas como notas pedais, a utilização de “arpejos” do “recortado” que, apesar das leves variações “melódicas”, segue o mesmo padrão rítmico. Isso evidencia novas representações, novos processos identitários, portanto, que fazem cruzar o “já dito” com “o que está sendo dito agora e dessa forma”. Representações e processos identitários que apontam para elementos da música cultivada por Tião Carreiro “ressignificados” na obra De Roberto Correa, a sua interação com o trabalho e performance desse músico, e que são evidenciadas também no seu relato:

O Tião Carreiro, ele é um virtuose da viola. Então eu diria assim que na música caipira e na música brasileira principalmente nessa música que é feita com viola até hoje ele é uma referência como instrumentista, como criador. É uma das referências que a gente tem de viola no Brasil é o Tião Carreiro com certeza.

3.2 Década de 1990: “Morre o homem fica a fama” – os compositores , suas obras e performance

Esse recorte de tempo coincide com a morte de Tião Carreiro, que já tinha forjado a sua fama. Os versos da canção *A Viola e o Violeiro* composta por ele e por Lourival dos Santos, gravada em 1962 em parceria com Carreirinho no disco *Meu Carro é Minha Viola*, parecem ser proféticos, nessa altura das reflexões:

*Tem gente que não gosta da classe de violeiro
No braço dessa viola defendo meus companheiro
Pra destruir nossa classe tem que me mata primeiro
Mesmo assim depois de morto ainda eu "atrapaio"*

Morre o homem fica a fama e minha fama da "trabaio"

Tião Carreiro faleceu 31 anos após essa gravação, conforme narra Sant'Anna, que continua reafirmando a importância e influência do trabalho de Tião Carreiro no campo de produção musical caipira:

Isto foi no mês de outubro, regulava o meio-dia, o sol parecia brasa, queimava que até :feria..., foi 15 triste, sexta-feira, 93, melancolia. O caboclo choramos a morte do Carreiro. José Dias Nunes, Tião, foi um dos Maiores ídolos da moda caipira tradicional. Lamentável que os meios de comunicação tenham praticamente ignorado esse artista, mesmo naquela sexta-feira lastimosa. Entre os que vivemos e viemos do mundo rural, Tião Carreiro é respeitado e reconhecido como o maior interprete, fertilíssimo compositor, grande e inovador no braço da viola, uma das impostações de voz grava mais expressivas e inconfundíveis da música popular brasileira. Poeta espontâneo, mas conservando precioso legado do romanceiro medieval ibérico, escreveu letras que são obras-primas em se tratando de poesia, quer pela técnica da redondilha maior, recebida pela transmissão oral, quer pela fecunda e sensível penetração na alma e na cultura do povo. Promoveu através do canto uma galeria de retratos de nosso idêntico. Como instrumentista, no bordado repicado da viola, era o maioral no refinamento e beleza (SANT'ANNA, 2003, p. 29).

Esse “descaso” dos meios de comunicação mencionado por Sant'Anna logo começou a ser redimido. Em 1996, três anos após o falecimento de Carreiro, a Continental-Warner lançou o CD *Saudades de Tião Carreiro*, com gravações remasterizadas e mixadas com as vozes de vários artistas consagrados da época, com grande importância no cenário musical do campo de produção musical caipira (uns caipiras e outros sertanejos). São eles: Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel, Christian e Ralf, Chitãozinho e Chororó, Zezé de Camargo e Luciano, Gian e Giovani, Sérgio Reis, Cezar e Paulinho, Rick e Renner, Goiano e Paranaense, Bruno e Marrone, Irmãs Galvão, Orquestra da Terra, Nalva Aguiar, Almir Sater e o seu maior parceiro Pardinho fazendo duo com João Mulato. Boa parte desse repertório é composta de pagode de viola. E não parou por aí, na atualidade ainda são inúmeras as regravações e versões de suas músicas. Fernando Deghi e Ivan Vilela representam o recorte de tempo em questão: a década de 1990.

3.2.1 Fernando Deghi

Fernando Deghi é um dos violeiros mais conceituados da atualidade, além de contribuir muito com o repertório violeirístico ao registrar na partitura não só a sua obra,

mas também transcrições de músicas de outros artistas. A maioria dos violeiros não escreve na pauta musical suas composições, o que dificulta o acesso à sua produção. Deghi chegou a fazer transcrições dos pagodes de viola de Tião Carreiro, algumas disponibilizadas em seu site, porém, não chegou a publicar esse trabalho. Tem se mostrado um músico criterioso na edição de partituras e realização de transcrições da obra de outros músicos, tendo em vista o ensino da viola. Segundo informações encontradas em seu sítio⁵³ oficial na internet, sua formação inicial é erudita, começou seus estudos de música em 1975, sendo a maior parte deles dedicada ao violão. Seu trabalho com a viola caipira tem como referência o ano de 1989. Pode ser observado, portanto, que além de ser um grande performer desse instrumento, Fernando Deghi é também um didata, possui um trabalho voltado para o ensino da viola, o que inclui um ensino à distância.

Em relação às influências que recebeu, relata em entrevista que, a priori, foram baseadas em tudo que já havia estudado no violão, especialmente voltado para o campo de produção musical erudito. Lembra também que conheceu o repertório de duplas caipiras tradicionais por intermédio de seu pai, que gostava de ouvir essa música. Apesar de constatar a simplicidade desse gênero musical, se dedicou a conhecê-lo melhor, buscou entender como funcionava sua linguagem. Conta que nessa ocasião, o pagode de viola lhe chamou muito a atenção:

O que foi muito interessante, o que é uma coisa que chama atenção não só minha mais de tudo quando quanto é violeiro, é o ritmo do pagode, que é uma coisa muito alegre e muito movimentada, e aqueles solinhos que você tem nos pagodes, que são as introduções, não só de Tião Carreiro, mas tem outros que fazem. Mas o grande cara que fez muita coisa foi o Tião Carreiro né, Bambico.

Assume que Tião Carreiro teve um papel importante na sua formação violeirística, equiparando-o a grandes nomes da escola violonística:

Então Tião Carreiro foi uma pessoa que foi um guia que eu tive pra conhecer o repertório de música de viola, mais elaborado que eu digo. Porque o Tião Carreiro era um cara "saudosístico", eu digo que os solos dos pagodes dele das introduções são verdadeiros estudos melódicos como foi de Matteo Carcassi, de Dionísio Aguado, de Fernando Sor (...).

Apesar de ter recebido convites para produzir disco de viola por várias gravadoras, fato que talvez o fizesse conhecido há mais tempo, Deghi só lançou o seu

⁵³ Disponível em: <http://www.fernandodeghi.com.br/releasevioleiro.html>> Acesso dia 20 de Janeiro de 2013.

primeiro disco no ultimo ano do século XX, o CD *Violeiro Andante* (2000), que traz dois pagodes de sua autoria, compostos, respectivamente, em 1996 e 1999: *Não Mexe Comigo* e *Pegando Fogo*. Esse disco traz ainda uma faixa em homenagem a Tião Carreiro, o chamamé *Meu Mestre Tião*. Entrevistado, Fernando Deghi justificou o motivo pelo qual compôs um chamamé e não um pagode em homenagem a Tião:

(...) na época eu disse assim, eu vou oferecer pro Tião um chamamé, porque oferecer pagode é sacanagem pro cara que é considerado o rei do pagode. Então eu fiz um chamamé dediquei pro Tião e coloquei “Meu mestre Tião”, com todo respeito por tudo aquilo que eu pude aprender com o trabalho dele, pesquisando o trabalho dele. Porque queira ou não seu disser que não aprendi coisas com o Tião Carreiro é mentira (...). Então o Tião Carreiro indiretamente foi um mestre pra mim, isso eu não posso negar. Então por isso que fiz essa homenagem e coloquei “Meu mestre Tião”, mas fiz um chamamé porque fazer pagode é sacanagem.

O pagode selecionado para análise nesse trabalho é *Não Mexe Comigo*, o primeiro pagode composto por Fernando Deghi. Esse músico relata que na década de 1990 compôs os dois pagodes: *Não Mexe Comigo* de 1996 e *Pegando Fogo* de 1999, e que, posteriormente, não compôs mais pagodes. O pagode *Não Mexe Comigo* composto para viola solo tem a estrutura Introdução-AB. A Introdução vai do compasso 1 até o compasso 6, considerando a anacruse; a parte A vai do compasso 7 ao compasso 23 considerando a repetição e o salto no compasso 14; e a parte B vai do compasso 23 ao compasso 63. A afinação utilizada na viola é a Cebolão em Mi, bem como sua tonalidade que ao decorrer de toda a música é Mi maior sem modulações. Na parte B aparecem poucas notas não diatônicas à tonalidade. Essas notas funcionam mais como uma ponte cromática ornamentando a resolução do acorde, aparecem sempre em terças paralelas nas últimas notas do compasso, se resolvendo no I e V graus que levam à primeira nota do compasso seguinte, o que pode ser conferido nos compassos 27 e 28 da Figura 45:



Figura 45. *Não Mexe Comigo*. Compassos 27 a 29.

Toda obra é estruturada em frases de cinco compassos com ictus inicial acéfalo, com exceção da introdução que, apesar de seguir o padrão de cinco compassos, tem o ictus inicial anacrústico. A partir da primeira frase todas começam em contratempo e terminam sempre na primeira semicolcheia do compasso que irá iniciar a frase seguinte. O exemplo proporcionado pela primeira frase, compassos 7 ao 11, que aparece logo após a introdução, pode ser observado na Figura 46.



Figura 46. *Não Mexe Comigo*. Compassos 7 ao 11. Primeira frase da parte A.

Apesar de exigir um exercício de articulação dos dedos o tempo todo, o andamento dessa música não é tão rápido, 86bpm, levando em consideração a necessidade de certo domínio técnico para ser tocada, já que é construída na sua maior parte em semicolcheias. Uma dificuldade maior que a duração, já definida pela grafia, é o constante ataque das notas, que aponta para uma música pensada em um movimento de duas vezes. Isso é ressaltado do compasso 6 ao 8, exemplificado pela Figura 47, em que a primeira voz mais aguda é trabalhada em sincopes e a segunda voz mais grave em colcheias. O sincopado produzido na primeira voz fica bem evidente ao se escutar a execução da peça na viola. Já a segunda, que traz a nota si com a haste para baixo, sempre executada como a segunda colcheia de cada tempo, evidencia um “pedal”, uma das características estilísticas mais peculiares ao pagode, principalmente quando se utiliza as notas das cordas soltas para a sua realização.



Figura 47. *Não Mexe Comigo*. Compassos 6 a 8. Nota “pedal”.

Ainda em relação à nota “Si” pedal apresentada na Figura 47, que faz menção ao acompanhamento rítmico, pode ser constatada uma possível variação do cipó-preto, que geralmente seria feito por um segundo instrumento (viola ou violão). O próprio Tião Carreiro tem gravações com acompanhamento do cipó preto nessa variação, evidenciando uma peculiaridade estilística de índole contextual do gênero, uma vez também que esse acompanhamento (cipó preto) geralmente é feito por outro instrumento. Um exemplo de aplicação do cipó-preto com esta variação rítmica é exposto por Amaral (2008, p. 181), quando se refere à gravação da *Seleção de Pagodes nº 01* do disco de 1976: *É Isto que o Povo Quer - Tião Carreiro em Solos de Viola Caipira*. A marcação dessa variante do cipó-preto pode ser conferida na Figura 48:



Figura 48: Variações do cipó-preto na *Seleção de Pagodes nº 01* de Tião Carreiro (AMARAL PINTO, 2008, p. 181).

A digitação da mão direita segue um padrão repetindo o modelo utilizado no compasso 7 - p-p-m-p. Até mesmo quando faz os duetos mantém essa ordem, fazendo que o dedo p (polegar) toque as notas duetadas e o m (médio) a nota mais aguda, conforme indicado no compasso 23 e ilustrado pela Figura 49.

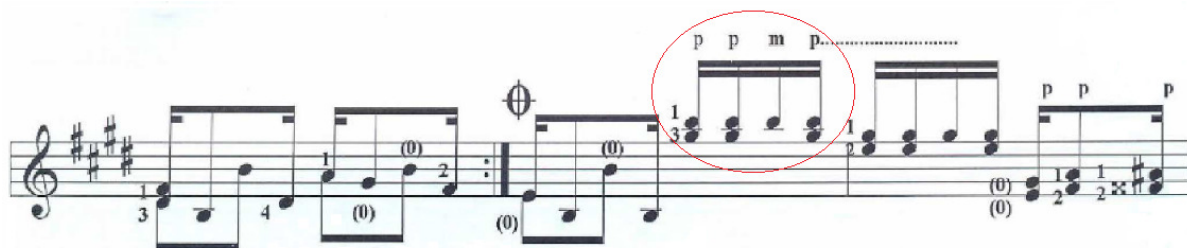


Figura 49. *Não Mexe Comigo*. Compassos 23 a 24. Digitação da mão direita

Referente ainda às notas pedais, a nota Si (dominante) predomina no decorrer da música, é justificável pelo fato dessa nota corresponder ao segundo e quinto par de cordas soltas. Na introdução, a nota pedal corresponde ao Si do quinto par solto (tocado com o polegar), como indicado na Figura 50 e no decorrer da peça prevalece como pedal a nota Si do segundo par. Apogiaturas no primeiro tempo de cada compasso, evidenciando os dois únicos ornamentos presentes na peça, aparecem também nos compassos 1 e 2 da introdução:

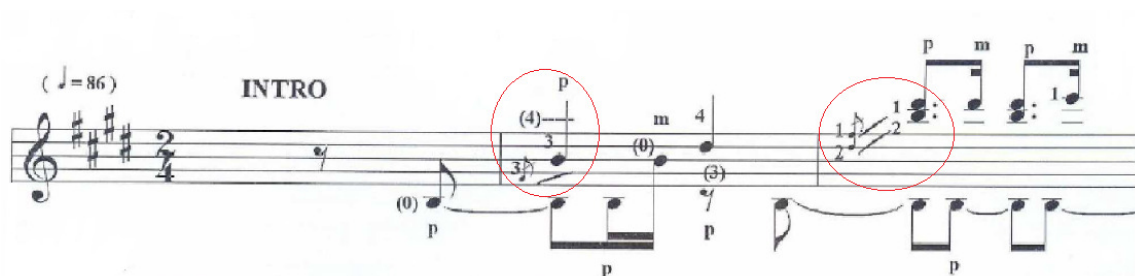


Figura 50. *Não Mexe Comigo*. Compassos 1 a 3. Introdução – nota pedal” e apogiaturas.

Já a harmonia, preserva atributos ligados à simplicidade. Como já abordado anteriormente, essa é uma característica dos gêneros caipiras, inclusive dos pagodes. O predomínio em toda obra é do I (tônica) e V (dominante) graus, embora apareça também em alguns momentos os II^m e IV graus. A presença do II^m grau pode ser notada nos compassos 27 e 28, em que o acorde é desdobrado em terças tocadas sucessivamente: no

compasso 27 as notas lá e Dó# e no compasso 28 as notas Fá# e Lá, conforme marcado na figura 51:



Figura 51. *Não Mexe Comigo*. Compassos 26 e 27. Harmonia e trabalho em terças.

No último compasso aparece outro efeito interessante, um “arremate” com a mão direita. Apesar da grafia diferente, esse efeito soa como uma “rabanada”, conforme exemplificado no compasso 63 da Figura 52:



Figura 52. *Não Mexe Comigo*. Compassos 61 a 63. Efeito “rabanada”.

A viola vive desde a década de 1990 um momento histórico, uma ascensão acentuada, e Fernando Deghi é um dos grandes responsáveis por esse movimento. É um dos grandes influenciadores dessa nova geração violeirística, que teve seus horizontes expandidos pelo fato de beber em várias fontes musicais, inclusive aquela relacionada à música “erudita”, sem deixar de lado as raízes e matrizes caipiras, elementos do *habitus* vinculado ao campo de produção musical caipira (BOURDIEU, 2003), o que inclui o pagode de viola de Tião Carreiro e aponta para processos identitários ligados aos processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003). O diálogo com o campo de produção musical erudita pode ser conferido tanto na sua música, quanto nas suas apresentações, na maneira como se veste e se porta no palco, o que enfatiza ainda mais a extensão da influência da

música cultivada no passado por Tião Carreiro na sua interação com outros campos de produção cultural.

3.2.2 Ivan Vilela

Ivan Vilela é outro violeiro que tem um papel muito importante no cenário violeirístico brasileiro. Compositor, arranjador, pesquisador e professor, apesar de ter tido um contato anterior com a viola, só em 1992 retomou o instrumento, ocasião em que compôs uma ópera caipira e passou a encará-lo também no seu aspecto solista. Segundo Vilela, suas primeiras influências foram Renato Andrade, Almir Sater, Tavinho Moura, Zé do Rancho e **Tião Carreiro**. Comentando sobre essa última influência, relatou em entrevista:

O Tião, o que muito me impressionou nele, foi esse vigor que imprimiu à viola, ele começou a dar um outro vigor pra viola. O Tião é um cara interessante porque ele vai trazer o mixolídio pra música caipira, uma vez que o Tião cresceu em Montes Claros, e em Montes Claros a escala natural de se cantar não é o jônio, é o mixolídio... Então ele vai trazer essa sonoridade meio nordestina pra música caipira. Em função disso, o toque muito rigoroso... Muito uso de polegar nas introduções de pagode, isso tudo me chamou muito a atenção; e a obra dele que é uma obra interessante.

Ivan Vilela é apontado por alguns autores como integrante do movimento denominado de “novos caipiras” ou “neocaipiras”. Como já observado, geralmente são músicos nascidos no meio urbano, alunos dos cursos superiores de música e ou músicos de formação erudita que optaram pela viola como instrumento. Santos justifica a diferença do violeiro “neocaipira” do sertanejo moderno:

Assim, os novos caipiras são aqueles que se formaram na cidade, mas procuraram a viola e o rural como modo de expressão artística, enquanto os sertanejos modernos seriam aqueles que deixaram o interior para se “aventurarem na cidade grande”, buscando as formas de vida urbana como base de suas canções – notadamente o romantismo novelesco. Além desta “trilha de volta para o interior”, uma das principais características dos novos violeiros são as misturas de violas e músicas caipiras consideradas tradicionais – como a toada “Tristeza do Jeca” –

com arranjos influenciados pela MPB, Bossa Nova e músicas “clássicas” e orquestrais (SANTOS, 2005, p. 97).

Os novos violeiros que fazem parte desse movimento têm dado uma grande contribuição pedagógica para o instrumento. Uma vez que é recente essa busca por uma sistematização e formalização do ensino da viola caipira, têm mostrado novas possibilidades. Referindo-se também a esses músicos, mencionando Ivan Vilela, Nepomuceno (1999, p. 228) observa que:

O movimento neocaipira cresce a cada dia e se constitui numa força paralela que atua fora do esquema das multinacionais do disco. Aí estão Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Chico Lobo, Pereira da Viola e Bráz da Viola, produzindo seus trabalhos, mostrando a plateias novas e curiosas a obra de João Pacífico, Raul Torres, Angelino de Oliveira e suas próprias composições. São dezenas de selos independentes e uma moçada de menos de 20 anos inventando som na viola.

Essa mesma autora (NEPOMUCENO, 1999, p.53) afirma que Ivan Vilela faz parte de um grupo de violeiros que pode ocupar qualquer palco nobre do mundo, trazendo uma bagagem invejável. Já Kotscho (2007, p. 87) lembra que foi um dos primeiros professores de viola caipira a ministrar aulas em um curso superior, no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, em Ribeirão Preto. Mas o que chama a atenção, nessa pesquisa, é o fato de um músico de tamanha erudição executar pagodes em suas performances, relatar em entrevista que ensina pagodes para seus alunos:

O pagode é uma música espetacular do ponto de vista técnico, principalmente no desenvolvimento do polegar... Então... eu acho uma música maravilhosa pra você trabalhar como estudo, mas não pra trabalhar como única abordagem da técnica interpretativa, porque ela deixa a desejar em muitos aspectos do ponto de vista da dinâmica, da expressão. Como eu já te falei, ela é muito plana, é muita “porrada” o tempo inteiro. Agora, ela é muito boa, acho que todo mundo tem que tocar pagode, todos meus alunos tocam pagode porque é uma música que ajuda muito no desenvolvimento técnico.

Ivan Vilela aponta as contribuições do pagode de viola para o desenvolvimento violeirístico, no entanto, continua advertindo sobre o ciclo vicioso e “pirotécnico” criado nas performances de pagodes, em que as performances deixam de trabalhar a questão da

dinâmica musical, ficando muito focados na técnica e no “virtuosismo visual” relacionado à execução do instrumento:

E se a gente pensar no pagode, tem aspectos rítmicos de alto interesse, aspectos melódicos, mas ele não tem totalmente aspectos interpretativos, é uma música que trabalha com uma dinâmica muito plana. Então você não trabalha com elementos de dinâmica no pagode, é muito raro você ver isso, você pode até fazer, você mais estudado fazer uma coisa dessas, mais ninguém faz. Então eu acho que é uma música muito interessante, mas ela não pode ser o único balizador da capacidade interpretativa de um violeiro. [...] O que eu tenho reparado, as pessoas se impressionam muito mais com virtuosismo do executante do que propriamente com o fato de ser pagode.

Justifica a aceitação e permanência desse gênero na música caipira até os dias atuais, lembrando que além do forte trabalho de *marketing*, associando a imagem de Tião Carreiro ao gênero,

(...) na realidade o que faz o pagode, nem é essa questão de perdurar, porque ele é uma música muito viva, uma música muito pulsante, ela é alegre (...) ela tem muito pulso e ela, para o executante e pra quem está assistindo, também é muito interessante, porque ela trabalha com elementos de virtuosismo normalmente, que são muito ricos do ponto de vista técnico e isso desperta sempre a curiosidade das pessoas.

O relato e o trabalho de “neocaipiras” como Ivan Vilela, portanto, deixam notar a grande contribuição que estão dando para a música violeirística, contribuição essa no sentido de resgatar, de aprimorar e repassar adiante. Segundo Santos (2005, p. 97),

...a revalorização da viola significa então a própria revalorização da música caipira, considerada abandonada pelos artistas sertanejos modernos, bem como da música popular que, através de novos arranjos feitos para a viola, passa a abarcar também a música caipira. “Os sertanejos modernos, por sua vez, pouco ou nada teriam contribuído para a renovação destes gêneros, já que, supostamente, teriam se “rendido” às fórmulas comerciais” da indústria fonográfica “que transformam canções em sucessos” (SANTOS, 2005, p. 97).

Ivan Vilela arranjou e gravou alguns pagodes como *Carreirando* (Pereira da Viola) no disco *Dez cordas* (2007). Arranjou também *Pagode Bom* (Gustavo Ribeiro) gravado no disco *Vereda Luminosa* (2006) e *Pagode do Ala* (Carreirinho, Oscar Tirola) gravado no disco *Caipira* (2004). No processo relacionado a essa pesquisa, a análise da obra selecionada desse artista foi realizada através da audição de sua performance no CD *Dez Cordas* (2007), em que gravou uma versão instrumental da música *Chora Viola* (Teddy Vieira e Tião Carreiro). Essa performance⁵⁴ (Ver Anexo Tal) deixou entrever o diálogo do músico com o trabalho de Tião Carreiro, geralmente estruturado com uma introdução em solo de viola, estrofes cantadas e uma finalização em que novamente aparece o solo de viola. Nessa versão instrumental Ivan Vilela mantém essa ideia estrutural da música cantada, porém com algumas ressignificações, que se iniciam com a disparidade da primeira introdução em relação ao arraste feito por Tião Carreiro, conforme indicado pela Figura 53.

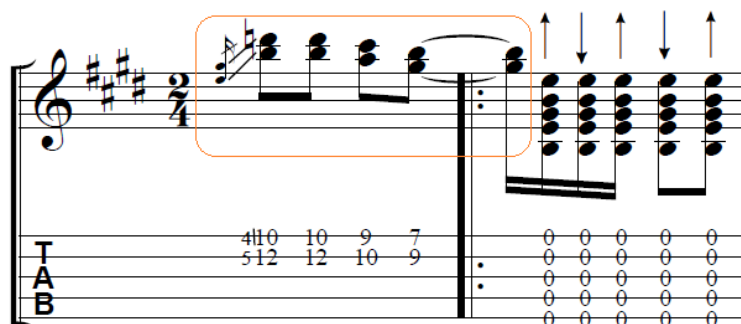


Figura 53. Pagode *Chora Viola*. Compasso 1 e 2 da introdução.

Grande parte da quarta estrofe é tocada no modo menor, o arranjo já vem caminhando para esta modulação desde a introdução, enquanto em Tião Carreiro o trabalho acontece baseado no modo mixolídio. Com essa ressignificação Ivan Vilela traz inovações ao gênero, uma vez que não é comum pagodes de viola no modo menor. Por outro lado, onde seria uma “quinta estrofe”, enquanto uma viola continua na melodia a outra trabalha complexidade, um contracanto com notas atonais. Durante a execução da peça acontece também um trabalho de dinâmica e agógica (dim. Rall. Rubato), um diálogo instrumental em *p* e *pianíssimo*, que não é usual nos pagodes de Tião Carreiro, é mais comum a gêneros e performances de outros campos de produção musical, como o erudito,

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qtCpJ6Kxvm0>> acesso dia 30 de maio de 2013.

por exemplo. Para finalizar é realizada uma “*coda*”, baseada no efeito conseguido na gravação original de Tião Carreiro - gerado no estúdio – *fade out* - quando Ivan Vilela e seu parceiro realizam essa ideia trabalhando *dim.* e *pizzicato*. Acontece aí uma atualização do gênero, portanto, em que essas características de estilo de índole individual interagem com as características de estilo de índole contextual comentadas no início da referência à análise. E, mais uma vez, são evidenciadas representações que objetivam o investimento do violeiro no campo de produção musical erudito, a interação de elementos estruturais e performáticos dos dois campos de produção musical.

Baseado nas análises das audições, da performance e no depoimento de Ivan Vilela em entrevista, o trabalho com o *Chora Viola* realizado por esse violeiro deixa entrever que se depender do seu trabalho, o pagode de viola de Tião Carreiro continuará sendo divulgado e rendendo novos frutos, assim como outras “matrizes” rítmicas da música caipira. Além de executá-lo sempre em suas performances musicais, tem repassado esse gênero e prática musical para seus alunos, inclusive na academia.

3.3 Os compositores e suas obras - década de 2000 até os dias atuais⁵⁵.

Os relatos dos violeiros entrevistados, a audição de CDs e a observação da performance de músicos ligados ao campo de produção musical caipira nesse período que caracteriza a década de 2000 até os dias atuais, deixaram a constatação de que esses músicos ainda executam pagodes de viola nas suas apresentações e que cada vez mais a juventude demonstra entusiasmo por esse gênero musical. São inúmeras as gravações realizadas por novas duplas, inclusive duplas do seguimento denominado “sertanejo universitário”. Ao mencionar que a música de Tião Carreiro permanece até os dias atuais em performances e regravações, não pode deixar de ser acrescentado que muita coisa nova está sendo criada, fundamentada nas bases deixadas por esse músico. Essa circunstância faz com que o pagode de viola continue sobrevivendo não somente nas imitações, mas também nas ressignificações e nas novidades incrementadas no gênero através dos arranjos

⁵⁵ Lembrando mais uma vez que grande parte dos violeiros já citados nos recortes de tempo anteriores continua atuando hoje, continua fazendo interagir características estilísticas individuais com características estilísticas contextuais em cada atualização do gênero pagode de viola que efetivam. Os recortes marcam sempre o aparecimento e não a limitação da atuação dos artistas e compositores citados a esses recortes.

e composições, ou seja, permite continuar observando características de estilo contextuais (do gênero), convivendo com características de estilo individuais (resultantes de atualizações do gênero), conforme as reflexões de Bakhtin (2003). E, nesse novo contexto, novos músicos têm se sobressaído, como é o caso de João Paulo Amaral e Almir Pessoa.

3.3.1 João Paulo Amaral

Este violeiro, apesar de jovem, já tem seu nome escrito na história da viola brasileira. Exímio instrumentista e um pesquisador desbravador, é autor de um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre violão caipira. Sua dissertação de mestrado, indo de encontro ao objeto de estudo dessa pesquisa, aborda a obra instrumental de Tião Carreiro. João Paulo Amaral é também o responsável pela abertura do curso de viola caipira na Faculdade Cantareira de São Paulo. Conforme já foi mencionado anteriormente, o primeiro curso é o da Universidade de São Paulo (USP), coordenado pelo violeiro Ivan Vilela.

Desde a adolescência Amaral já acompanhava o pai nas reuniões informais, cantando e tocando no violão. Executava tanto o repertório ligado à música erudita quanto o repertório ligado à música caipira, já que, até então, o violão era o seu instrumento. Relata que seu contado mais direto com a viola foi ainda na graduação em música, nos anos 1999/2000, lembrando que nesse momento foi influenciado por violeiros mais contemporâneos como Paulo Freire, Ivan Vilela e Almir Sater, não esquecendo Tião Carreiro, que acabou lhe rendendo um trabalho acadêmico. Sobre esse músico comentou:

O Tião tem um papel muito importante nessa busca nova aí das novas gerações, porque ele gera interesse nessa coisa do solo, da viola instrumental, eu acho que todo mundo que você for entrevistar, qualquer pessoa dessa nova geração, vai acabar falando do Tião Carreiro. Porque acho que de uma forma ou de outra o pessoal acaba chegando nele, pela internet, pela informação, não tem muito como passar batido. Claro, vai que um chega pela via do Almir Sater, outro, sei lá, vê o Ivan Vilela, outro vê o Roberto Corrêa, mas eu acho que uma hora ou outra o cara acaba esbarrando e conhecendo o Tião Carreiro, não tem jeito. Fala do pagode, que “diabo” que é isso pagode, pagode. O cara acaba indo e descobre, senão conhece acaba descobrindo.

Além de pesquisador e didata do instrumento, João Paulo Amaral é performer, compositor e arranjador, sobretudo do instrumento viola caipira. Vários elementos do pagode de viola são apresentados em algumas das suas obras. Nesse trabalho foi selecionado para análise, tendo em vista sua inerência a esse recorte de tempo, um arranjo de pagode baseado num tema de Messias da Viola, o *Pagode do Véio*, que se encontra registrado no seu livro *Viola Caipira: Arranjos Instrumentais de Músicas Tradicionais* (2008).

A análise desse arranjo possibilitou observar que na primeira frase ocorre uma exposição do tema para a primeira viola e que toda a obra é desenvolvida baseada em elementos desse tema, sejam esses elementos rítmicos e ou melódico/harmônicos. A Figura 54 mostra o tema principal. A segunda viola entra a partir do compasso 8 e se mantém constante no acompanhamento rítmico-harmônico com o “cipó-preto”.

The image displays a musical score for the piece "Pagode do Véio". It is written for Viola Caipira (T) and Bass (B). The score begins with an "Intro" section, followed by a section marked "pagode" starting at measure 6. The notation includes fingerings, dynamics (p), and a complex rhythmic accompaniment for the bass line. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The bass line features a prominent "cipó-preto" rhythm, characterized by a specific pattern of notes and rests.

Figura 54. *Pagode do Véio*. Compassos 01 a 10. Tema Principal.

A partir do compasso 8 é realizado na primeira viola o recortado como ponte entre a exposição do tema e a primeira variação, guardando ainda características dos primeiros pagodes feitos por Tião Carreiro, em que o recortado característico desse gênero

aparece entre os solos de viola e as estrofes cantadas. Elementos que podem ser conferidos na Figura 55:

The image displays a musical score for the piece "Pagode do Véio", specifically measures 11 through 15. The score is presented in two systems, each with a guitar staff and a bass staff. The guitar staff is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass staff is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar part includes a section labeled "pagode" and a section labeled "cipó preto". The bass part includes a section labeled "cipó preto". The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The guitar part features a "pagode" section with a "cipó preto" section, and the bass part features a "cipó preto" section. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 55. *Pagode do Véio*. Compassos 11 a 15. Recortado como ponte entre a exposição do tema e a primeira variação.

As duas próximas frases guardam a mesma métrica do tema exposto na introdução, com 6 compassos cada uma, incluindo a anacruse. Logo após essas duas frases, o trecho a partir do compasso 28 até o compasso 36 funciona como uma espécie de *coda*, conforme indicado na Figura 56, preparando para uma pequena variação nas frases, apesar de elementos rítmicos do tema principal terem sido utilizados nas frases anteriores a esse trecho.

The image displays a musical score for 'Pagode do Véio' across three systems, covering measures 26 to 40. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score includes melodic lines with fingerings (m, i, a) and dynamics (p). Below the staff is a guitar tablature (TAB) with fret numbers (0-7). A red box highlights measures 28-30, which serve as a coda. The score is divided into measures 26-30, 31-35, and 36-40.

Figura 56. *Pagode do Véio*. Compassos 26 a 40. Coda preparando para uma variação da frase.

Nessa obra as variações das ideias ritmo-melódicas vão acontecendo gradativamente. Logo após a “coda” aparecem duas frases com seis compassos cada uma, conforme a figura 57, que mostra a frase do compasso 37 ao compasso 42, considerando a anacruse.

36

41

TAB

Figura 57. *Pagode do Véio*. Compassos 36 a 45. Variações rítmico-melódicas, frases com o mesmo final.

A frase do compasso 43 ao 48 é idêntica a do compasso 37 ao 42 ambas com 6 compassos cada uma. Assim como a frase do compasso 49 ao 52 exposto na figura 58 é idêntica a do compasso 53 ao 56, ambas com 4 compassos, também anacrústicas.

46

51

TAB

Figura 58. *Pagode do Véio*. Compassos 49 a 52. Variações rítmico-melódicas das frases.

A frase que aparece nos compassos 57 a 60 evidencia um ápice do distanciamento métrico em relação ao tema, embora seja seguida pela repetição da frase anterior, que aparece nos compassos 61 a 64, conforme ilustrado pela Figura 59. Se for considerada a frase com 8 compassos, ou seja, do compasso 57 ao 64, pode ser notado que ocorre um alargamento rítmico do tema. Este tema, exposto no início da música com 6 compassos agora foi estendido para 8 compassos, contudo apesar da variação rítmica, é perceptível auditivamente a ideia melódica do tema principal na variação, até mesmo porque a harmonia se mantém inalterada. Os compassos 65 a 72 repetem o mesmo trabalho. A mesma figura evidencia que a partir do compasso 56 as notas da melodia têm a duração de um tempo, e são tocadas duetadas em sextas. Nesse trecho também é feita uma variação rítmica como complemento harmônico e basicamente o que a mão direita faz é um arpejo na forma “a/i” “p” “m” “p”. O tema se apresenta na linha onde é tocado com os dedos “a” e “i” simultaneamente.

The image displays a musical score for 'Pagode do Véio' from measures 56 to 65. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 56-60 show a melodic line with eighth notes and a bass line with octaves. Measures 61-65 show a variation with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by letters 'a' and 'i' above notes, and 'p', 'm', 'p' below notes. A box highlights measures 61-64.

Figura 59. *Pagode do Véio*. Compassos 56 a 65. Variações rítmico-melódicas e repetição.

Harmonicamente falando, como é comum entre os pagodes, nessa peça impera a simplicidade. Na maior parte do tempo aparecem os acordes I e V, com exceção dos compassos 23 e 24, em que são utilizados os graus VIm7(9) e um acorde de empréstimo

modal Am/C, emprestado da tonalidade Ré menor natural ou Ré dórico. Nesse caso, no entanto, a utilização desse acorde parece ter mais uma função de preencher o contraponto harmônico, uma vez que a nota lá se mantém no pedal em todo esse trecho, e as vozes do baixo e a voz mais aguda da harmonia fazem movimento inverso, até se resolverem na dominante, o que pode ser constatado na Figura 60:

The musical score for measures 21 to 30 of 'Pagode do Véio' is presented in G major (one sharp). The melody in the treble clef includes various ornaments (m, i, a) and dynamics (p). The bass line in the bass clef includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5). The harmonic configuration is shown below the bass line, with chords D/A, A7, Bm7, Am/C, and A7/C#.

Figura 60. *Pagode do Véio*. Compassos 21 a 30. Configuração harmônica

Na última frase iniciada no compasso 74, com anacruse, há uma volta ao tema inicial. A finalização acontece após um arpejo “ornamentado”. Se forem consideradas as notas circuladas no compasso 78 e 79 da Figura 61, que possibilitam a observação do arpejo de ré maior (o curioso é que se forem consideradas isoladamente as notas de ataque do ligado, é possível identificar o arpejo de Do# maior, meio tom abaixo do acorde que vai resolver a frase e a música). O final revela também um arremate de rabanada da primeira viola que se resolve num harmônico na décima segunda casa. A segunda viola dá um apoio harmônico para finalizar, fazendo um acorde de cordas soltas e acentuando alguns ataques das células rítmicas conforme realizados na primeira viola.

Figura 61. *Pagode do véio*. Compassos 76 a 80. Arpejo “ornamentado”. Arremate de Rabanada da Primeira viola

Essa análise demonstra o pagode como uma matriz cultural utilizada nos processos composicionais, nesse caso na música de João Paulo Amaral. Esse músico, trabalhando com características de estilo de ordem contextual e individual, desenvolveu toda a obra, numa construção complexa, a partir de um tema simples, de uma matriz caipira. Ficou evidenciado que é um violeiro que transitou pelos dois universos, o popular, ligado às suas origens, e o “erudito”, provavelmente cultivado na academia. Esse trânsito, no entanto, não impediu que a essência caipira do pagode permanecesse clara, embora ressignificada. Basta ouvir essa obra para identifica-la como pertencente ao campo de produção cultural ligado à música caipira e basta prestar atenção na análise musical, para ser constatado que se difere dos modelos estruturais da maioria dos pagodes de Tião Carreiro, apesar de manter a “espirituosidade” desse músico. Esses pagodes se consistiam basicamente em introduções com solos de viola, alternados com estrofes cantadas. Já a performance, observada em vídeo, acontece com a viola solo chamando atenção para o grande domínio do instrumento, para o caráter extremamente virtuosístico e suporte técnico do performer. Ele não está no palco, apresenta-se num programa de TV, não está

numa sala de concerto e não se veste como caipira ou como concertista, mas é capaz de evidenciar representações que não deixam dúvida quanto ao intuito do músico de formação erudita, virtuose do instrumento, na sua insistência em manter elementos das raízes e peculiaridades de outro campo de produção musical: o caipira. Mais do que em outro exemplo já apresentado, esse processo identitário relacionado a processos de hibridação cultural se torna evidente, o diálogo estabelecido a partir de outro campo de produção musical com a música e com a *Performance* de Tião Carreiro.

3.3.2 Almir Pessoa

Para não ficar na abordagem do trabalho de violeiros apenas do eixo Minas-São Paulo, foi providenciada a observação da música e da performance relacionada à viola tendo em vista um dos estados que mais representa a cultura caipira, revelando músicos desse campo de produção musical ao cenário brasileiro: o estado de Goiás. Um dos violeiros mais expressivos dessa nova geração, o goiano Almir Pessoa, iniciou-se na música de forma descomprometida com o violão, teve seu primeiro contato com a viola numa “folia de reis”, festa típica da região. Numa parte profana da festa teve sua curiosidade despertada por um violeiro que tocava um pagode de Tião Carreiro, ocasião em que começou a interrogá-lo, o que fez com que logo lhe passasse a viola para testar. São suas essas palavras:

... e eu por curiosidade comecei a perguntar demais pro violeiro, inclusive ele estava tocando uma música chamada pagode, do Tião Carreiro, aí eu comecei a perguntar, perguntar, perguntar, aí ele ofereceu a viola e disse então toca! Como né? Fiquei assim assustado. E aí o contato começou assim né, batendo as cordas e tudo mais.

Almir Pessoa, que tem a agenda lotada de shows marcados pelo Brasil afora, vários vídeos disponíveis no *youtube* e que além de exímio violeiro é cantor e compositor, destaca que sua primeira influência na viola veio da dupla Tião Carreiro e Pardinho. Possui um estilo próprio, um novo perfil de caipira que não canta em duplas, mas em solo, acompanhado por sua viola e ou banda. Sua música tem influências também da MPB e do *Country Music*. Apresenta-se frequentemente em rodeios, shows com bastante

“pirotecnia”, onde canta e toca viola dançando catira, tocando gaita, descendo de tirolesa, dentre outros recursos⁵⁶. Apesar de todos estes apetrechos que incrementam os seus shows, relata que o pagode de viola sempre esteve presente em seu repertório, lembrando também que é muito bem recebido pelo público: Observa:

Pagode, na verdade, é, parece que ele é o pulo do gato do violeiro. Você tá tocando, fazendo um show e tudo, aí você faz coisas de repente talvez até mais difíceis do que um pagode, mais aí você toca um pagode, e o povo vem junto.

Essas circunstâncias mostram atualizações na abordagem do gênero pagode, sempre presente em seu repertório, e, conseqüentemente, características de estilo contextuais interagindo com características de estilo individuais, a inserção do gênero num contexto de show bem diferente daquele que lhe foi peculiar no momento de sua criação e de outras atualizações já comentadas, marcando a sua interação intensa não só com a mídia, já efetivada por outros músicos analisados, mas também com uma produção de shows intensamente elaborada e chamativa. Circunstância que mostra outra e variada polifonia de vozes na base da atualização do gênero, o cruzamento de representações ligadas a diferentes dimensões culturais, marcando novos processos identitários relacionados ao gênero, implicados novamente com processos peculiares de hibridação cultural.

Além de executar os pagodes de Tião Carreiro em suas performances, Almir Pessoa também compõe pagodes. Seus relatos mostram de forma acentuada a admiração que tem por esse músico. Isso pode ser observado também no texto da sua música, como é o caso do pagode *A Viola Não Para*, de produção independente, que evidencia representações ligadas a essa realidade:

*A viola não pode parar a viola nunca morreu
Eu agora vou pontear o dom que Deus me deu
E vou cantar bem alegre cumprindo o destino meu*

*Grandes mestres da viola em muitos anos apareceram
Mas nenhum sucedeu o trono que o Tião Carreiro ascendeu*

⁵⁶ Informações disponíveis em sua página na internet: <http://www.almirpessoa.com.br/RELEASE.html> acesso dia 30 de abril de 2013.

Eu não sou o mais esperto mas também não sou otário

Nasci foi pra cantar e muito gordo é o meu salário

Muita gente invejosa por aí faz “os mormaços”

Mas com fé e com trabalho eu vou andando a largos passos

Conquistei o meu espaço Deus querendo eu não caio

E cantar pro meu Brasil é onde eu me satisfaço

Esse pagode foi analisado também a partir da observação da performance - CD Almir Pessoa *O Violeiro do Brasil*, gravado em 2004. Possui essencialmente as características mais comuns do estilo do gênero, ou seja, revela muitas peculiaridades estilísticas contextuais, conforme mencionado por Bakhtin (2003) e está muito próximo do desempenho e estruturação da obra de Tião Carreiro. Apresenta introdução com solos de viola que se repetem antes da estrofe cantada e a estrutura composicional está baseada no modo mixolídio. Um ritmo acentuado e marcado, uma inalterabilidade em termos da dinâmica e o timbre vocal, assemelham muito a obra e sua execução ao trabalho de Carreiro, distanciando essa interpretação dos performers anteriormente analisados. Isso acontece inclusive na letra, quando menciona o violeiro-cantador que prepondera sobre os demais, causador de inveja por onde passa, seja pelos bens adquiridos ou pela sua habilidade de pontear o instrumento, conforme exemplificado em versos como: “Nasci foi pra cantar e muito gordo é o meu salário”, “Muita gente invejosa por aí faz ‘os mormaços’ / Mas com fé e com trabalho eu vou andando a largos passos”.

Como pôde ser constatado, essa performance de Almir Pessoa deixa claro o seu reconhecimento ao trabalho e ao “legado” deixado por Tião Carreiro, assim como fica implícita a sua impressão de que será difícil surgir outro violeiro que venha atingir o patamar de prestígio que Tião Carreiro atingiu quando diz: “Grandes mestres da viola em muitos anos apareceram/Mas nenhum sucedeu o trono que o Tião Carreiro ascendeu”. Representações se evidenciam, portanto, assemelhando-se àquelas já identificadas nas letras, obras e relatos dos músicos já mencionados, remetendo às imagens, categorizações, valorações comuns àqueles que partilham um espaço ou dialogam de perto com o campo de produção musical caipira. Em seu relato Almir Pessoa acrescenta, evidenciando mais representações:

... eu acho que pra viola, talvez fazendo uma analogia, seria o B. B. King do Brasil, é o B. B. King da viola por exemplo. O Rei, o rei de um determinado ritmo. E ele mesmo se intitulou né, o rei do pagode. Inevitavelmente, eu acho que, pra mim, existe um antes, e um depois do Tião Carreiro.

Já em termos das peculiaridades estilísticas de índole individual pode ser notada a repetição insistente de um refrão depois do interlúdio e da estrofe cantada “**A viola não pode parar a viola nunca morreu/Eu agora vou pontear o dom que Deus me deu**”. Trata-se de uma estrutura textual ordenada em refrões, conforme exemplificado na Figura 62.

Refrão	Estrofe	Refrão	Estrofe	Refrão	Estrofe	Refrão	Estrofe
---------------	----------------	---------------	----------------	---------------	----------------	---------------	----------------

Figura 62: Estrutura textual do pagode “A Viola Não Para” de Almir Pessoa.

A relação da estrutura textual com a estrutura musical possibilitou observar que o refrão é cantado a primeira vez com a mesma melodia utilizada nas estrofes. E para dar um contraste e enfatizar que há uma transição de refrão para estrofe, o compositor acrescenta uma frase ao primeiro refrão: “E vou cantar bem alegre cumprindo o destino meu”. Essa frase possui melodia diferenciada do refrão e da estrofe, com a função somente de intercalar a permutação entre as partes. É o único instante em que é alterado o padrão de dois versos para o refrão.

O toque de viola com unha, diferente de Tião Carreiro que utilizava dedeira em suas performances, aponta também para características estilísticas individuais nessa atualização do gênero realizada por Almir Pessoa, assim como o solo de viola com o tema diferenciado no final da peça. Pôde ser observado ainda o efeito do som de um contrabaixo e a evidência, no cômputo da interpretação da obra, de resíduos da vivência do catira, a manifestação cultural característica da região de Almir Pessoa que marcou a sua interação com o universo da música caipira, segundo seu próprio relato. A capa do CD já mostra o músico de chapéu e roupa de caipira, forjando a imagem ligada ao campo de produção musical em questão, outras representações, portanto, ligadas a esse campo.

Pessoa tem várias parcerias em suas gravações. Merece destaque a parceria com a dupla João Carreiro e Capataz na música *Promoção*, e o fato de que esses músicos também declaram terem sido influenciados por Tião Carreiro, o que aparece no próprio

nome da dupla, já que o Carreiro no nome de João Carreiro faz menção a uma homenagem ao “Rei do Pagode”. Uma curiosidade em relação à dupla João Carreiro e Capataz foi a gravação do pagode *Bruto, Rústico e Sistemático*, que fez parte da trilha sonora da novela *Paraíso* (2009) da Rede Globo, cuja letra, de temática anacrônica, causou grande polêmica. Apesar de estar no mesmo contexto das letras de canções cantadas por Tião Carreiro, o texto dessa canção foi tachado como preconceituoso, machista, “homofóbico” e estimulador da violência doméstica, dentre outras críticas.

Tudo que dá na TV
Minha muié qué fazê
Não mede as consequências
Fez um tar de topless
Quando vi me deu um stress
Perdi minha paciência
Por me faltar o respeito
Na muié eu dei um jeito
Corretivo do meu modo
No quarto deixei trancada
Quinze dia aprisionada
E com ela não incomodo
Aqui não!
Posso até não ser simpático
Comigo não tem desculpa
Minha criação é xucra
A verdade ninguém furta
Sou bruto, rústico e sistemático

Fim de semana passado
Conheci o namorado
Da minha filha caçula
Achei que não deu pareia
Tava de brinco na orelha
E o corpo cheio de figura

*Não suportei muito tempo
 Nesse relacionamento
 Eu tive que opinar
 Sujeitinho era roqueiro
 Não dá certo com violeiro
 Nós num ia combinar*

*Aqui não!
 Posso até não ser simpático
 Comigo não tem desculpa
 Minha criação é xucra
 A verdade ninguém furta
 Sou bruto, rústico e sistemático*

*Sistema que fui criado
 Ver dois homem abraçado
 Pra mim era confusão
 Mulher com mulher beijando
 Dois homens se acariciando
 Meu deus que decepção
 Mas nesse mundo moderno
 Não tem errado e nem certo
 Achar ruim é preconceito
 Mas não fujo à minha essência
 Pra mim isso é indecência
 Ninguém vai mudar meu jeito*

*Aqui não!
 Posso até não ser simpático
 Comigo não tem desculpa
 Minha criação é xucra
 A verdade ninguém furta
 Sou bruto, rústico e sistemático*

Como já dito, o curioso é que esse tipo de temática das letras estava presente também nos versos dos pagodes que Tião Carreiro cantava, como, por exemplo: “E a mulher namoradeira, eu passo coro e mando embora” (*Pagode de Brasília*), “E a sogra encrenqueira eu dou de laço dobrado” (*Pagode de Brasília*), “Tive nove namorada / Nove vezes fui casado / Nove sogra, nove sogro / Nove lar abandonado / Quando foi no dia nove / Topei nove cabra armado / Nove tiro eu dei pra cima / Fiz correr nove cunhado” (*Nove e Nove*), “Eu fui na feira com dois tostão / Eu comprei arroz eu comprei feijão / Comprei açúcar comprei canela comprei / Um chicote que é pra bater nela” (*Pagode*). Essas letras também foram tachadas por alguns segmentos como machistas, mas nada com tanta repercussão nem considerado tão extravagante para a época. A diferença entre os pagodes cantados por Tião Carreiro e pela dupla João Carreiro e Capataz está mais na sociedade receptora do que na própria música, a sociedade mudou bastante, as mulheres na época de Tião Carreiro não tinham conquistado um espaço na sociedade como hoje, o homossexualismo não era algo tão manifesto como nos dias atuais. Se fosse pronunciado o termo “homofobia” na década de 1960, provavelmente ninguém iria saber o seu significado.

Pôde ser observado, portanto, nas análises de pagodes realizadas e nos relatos e performances dos músicos selecionados nessa pesquisa, que a sociedade urbana se transformou desde a década de 1950 até o tempo presente, mas que o pagode de viola, apresentando peculiaridades estilísticas individuais, cruzou-as sempre com peculiaridades estilísticas contextuais. Evidenciando novas atualizações, não deixou de manter o mesmo “espírito”, o humor, peculiaridades que remetem às origens do estilo de vida do homem do campo. Interagindo com outras dimensões culturais, se Bourdier (2003) for novamente lembrado, continuou apontando para um campo de produção cultural que remete ao universo da música caipira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A batida criada por Tião Carreiro, que cruzou o ritmo do recortado, junto ao cururu e ao cipó-preto realizado pelo violão, marca uma das principais características estilísticas de índole contextual do gênero pagode de viola, constituindo-se em um marco na história da música caipira, conforme pôde ser observado através do tratamento dispensado aos dados colhidos na análise e interpretação de obras selecionadas, da *performance* e do relato dos músicos entrevistados. Essa batida, se incorporando às introduções com solos de viola e aos interlúdios que se alternam com as estrofes cantadas, o teor da letra que gaba o violeiro, suas ações e atitudes heroicas e cheias de valentia no contexto em que vive, podendo incorporar adjetivos como cômica, crítica, narrativa, exaltadora, disciplinadora, reflexiva, às vezes “machistas”, a utilização de *glissandos* e *pizzicattos* ressignificados pelo criador do gênero no contexto de sua obra e do campo de produção musical caipira, “rabanadas”, “recortados”, toques e movimentos especiais das mãos, nota pedal realizada com cordas soltas, produzem um efeito muito especial no cômputo geral da obra, evidenciando especificidades e marcas do gênero criado por Tião Carreiro. Esses elementos estruturais constituem-se, portanto, em peculiaridades estilísticas de índole contextual que, nas diferentes atualizações do gênero, têm se entrecruzado com características estilísticas de índole individual, ou seja, com peculiaridades estilísticas que evidenciam não só o diálogo entre Carreiro, suas diferentes obras e esses músicos, mas também o diálogo entre distintas dimensões culturais.

Os processos de atualização do gênero pagode têm revelado diálogos, interações, características e peculiaridades estilísticas marcantes, indispensáveis ao repertório de um violeiro nas últimas décadas, como pôde ser observado, sobretudo, através do relato dos músicos pesquisadores e estudiosos da música de Tião Carreiro e da música relacionada ao campo de produção musical caipira e seus subcampos. Músicos de várias facetas ligados a esse campo e à música violeirística de uma forma geral, reverenciam o seu trabalho. Lembro os autores já abordados quando observam que quem adota a viola caipira como instrumento, ou convive no meio violeirístico, independente do seu estilo musical, de alguma forma e em algum momento da sua trajetória acaba tomando contato com a música de Tião Carreiro. Se não toca o gênero pagode de viola, ao menos acaba conhecendo criação e criador.

Outro enfoque que trouxe dados que contribuíram para a constatação da importância e influência da música e *performance* de Tião Carreiro no campo de produção musical caipira remete às possibilidades colocadas pela sua interação com os elementos que ajudaram a constituir o recorte de tempo relacionado à emergência do gênero: as décadas de 1950/início de 1960, a era JK. Lembro aqui um momento histórico em que o imaginário do brasileiro buscava construir uma corrente nacionalista forjada pelas forças da modernidade, pela industrialização do Brasil, um período em que a incrementação do diálogo econômico e cultural tanto com os Estados Unidos da América (EUA), o país que havia saído da segunda guerra mundial numa posição hegemônica, quanto com outras culturas que invadiram o país nesse recorte de tempo, trouxe uma forte adesão ao “estrangeirismo”.

Como já mencionado, essa forte adesão a elementos culturais musicais advindos de outros países como o jazz americano, o rasqueado mexicano, a guarânia e o bolero latino americanos, dentre muitos outros, favoreceu acentuados processos de hibridação cultural no cenário brasileiro, levou à emergência do grupo *Tupiana*, que visava enfrentar essa realidade buscando incentivar a criação de uma música “nacional”. De forma não tão direta como esse grupo, Tião Carreiro, ao seu modo, também interagiu e enfrentou essa realidade que ajudou a constituir o seu tempo, criou um gênero que fez cruzar na sua base elementos estruturais de outros gêneros relacionados a manifestações da cultura musical popular brasileira, que já apontavam para anteriores processos de hibridação ligados às culturas indígena, africana e europeia. A observação dessa circunstância peculiar ao gênero criado por Tião Carreiro evidenciou representações ligadas a esse contexto histórico que me levaram, nesse caso particular de interações culturais, a trocar a expressão processos de hibridação cultural por processos de interação cultural, já que se tratava aí de peculiaridades estilísticas do novo gênero, resultantes do entrecruzamento de elementos rítmicos de gêneros já existentes que possuíam uma raiz cultural bem semelhante. A criação de um gênero híbrido, com as características estilísticas descritas, que mostrava na sua base interações com elementos estruturais do cipó-preto, do cururu, e, sobretudo, do catira e do recortado, revelou a sensibilidade e o investimento do músico no referente às suas raízes, o enfrentamento de Carreiro ao estrangeirismo que assolava o país nesse período, apontou para possibilidades em termos dos processos de interação cultural ligados a outras matrizes culturais brasileiras, que efetivou ao fazer abrolhar um novo gênero musical.

Esse processo reforçou os argumentos relacionados à sinalização de uma identificação maior de Carreiro com o subcampo de produção musical caipira de raiz, apesar da constatação dos diálogos que estabeleceu também com o subcampo de produção musical sertanejo, sobretudo, com os aspectos que apontaram para a sua interação com a mídia, com a produção e gravação constante de CDs e, mesmo, para a sua interação com as culturas estrangeiras mencionadas. Esse último item não remete ao pagode de viola que, ao contrário, exatamente pela peculiaridade dos processos de interação cultural que efetivou ao se constituir como um gênero, possibilitou identificar representações de “reação” ao estrangeirismo vigente no contexto histórico mencionado, representações que direcionaram para um dos fatores da importância e influência de Tião Carreiro em toda uma geração de violeiros que o sucedeu. Influência que abrange gêneros musicais violeirísticos totalmente contrastantes com o próprio pagode, que estabelecem relações afinadas com outro campo de produção musical, o erudito, por exemplo, como é o caso dos *neocaipiras/novos violeiros*, marcando novos e peculiares processos de hibridação cultural, conforme descritos por Canclini (2003).

Com base nesses dados observados, nas análises de relatos, de obras e/ou da *performance* do próprio Tião Carreiro e dos músicos selecionados nesse trabalho, pôde ser confirmada a pressuposição que levou a conjecturar a importância do trabalho de Carreiro, a sua grande influência no campo de produção musical caipira, especialmente no universo dos violeiros, do mesmo modo que possibilitou constatar a sua parte de contribuição na emergência de um novo subcampo de produção musical caipira, aquele ligado às interações efetivadas pelos *neocaipiras/novos violeiros*.

Essas influências, junto a novas interações culturais, outros processos de hibridação cultural, novos diálogos culturais, portanto, puderam ser observados junto à constatação do cultivo unânime pelos músicos analisados e entrevistados de peculiaridades estilísticas de índole contextual do pagode de viola. Essas características estilísticas marcam adoções, importância e influência do gênero e de seu criador, entrecruzando-se com as peculiaridades estilísticas de índole individual encontradas em cada análise efetivada e mencionada na parte três desse relatório de pesquisa, tais como: timbre de voz diferente, toques e movimentos de mãos peculiares, o dedilhar das cordas ao invés da utilização de dedeiras como fazia Tião Carreiro, o trabalho com tema e variações, duetos em que a voz mais aguda se destaca, realizados pela superposição da voz do cantor através do recurso da gravação, legatos martelados substituídos pelos legatos em *glissandos* ou

“arraste”, efeitos de trêmulo especiais que surgem de dedilhados e “pegadas” especiais, passagens com notas não diatônicas à tonalidade, contracantos atonais, arremates e duetos peculiares em terças, dinâmica mais elaborada que contrasta com a mesmice dinâmica peculiar ao pagode, utilização do modo menor, que não era comum ao gênero, atuações no palco revelando grande interação com a dimensão erudita.

Entrecruzamento de peculiaridades estilísticas de índole contextual com essas peculiaridades estilísticas de índole individual, portanto, que evidenciou sempre representações capazes de apontar para a adoção, importância e influência do pagode de viola nas três décadas analisadas. Décadas que sucederam ao período do seu florescimento como gênero e da afirmação profissional e artística de Tião Carreiro, permitindo demonstrar que esse músico, a seu modo, interagiu com alguns elementos do seu tempo e espaço, buscando fugir do “estrangeirismo” que preocupava alguns músicos contemporâneos. Para tanto chegou a um gênero que cruzou e fez interagir em sua base outros gêneros da raiz da cultura popular brasileira, viabilizou um trabalho de *performance* na viola que tornou evidente e valorizou as possibilidades do instrumento característico do seu campo de produção cultural. Realizações que evidenciaram representações que, simbolicamente, remeteram a novos processos identitários relacionados a esse tempo e campo de produção musical, à percepção de um ponto de intersecção entre o próprio Tião Carreiro e o seu tempo, à possibilidade de ponderação de que essa circunstância, seus efeitos simbólicos, junto à sua sensibilidade e experiência musical, o levaram a um gênero, características estilísticas e *performance*, que influenciaram e foram adotados por grande parte dos músicos ligados ao cenário da música caipira/sertaneja das últimas décadas, sobretudo, aqueles que têm se dedicado ao solo da viola.

Enfim, pôde ser observado que em alguns casos, ao “fazer pagode”, seja este “fazer” composição, arranjo ou interpretação, o músico preserva de forma mais evidente as características contextuais do gênero, opta por preservar a tradição, mantendo a maneira de cantar, a estruturação das composições, o jeito de tocar a viola, bem próximos ao “fazer” de Tião Carreiro, evitando alterações e ressignificações mais radicais do gênero. Já em outros casos, mesmo mantendo peculiaridades estilísticas de ordem contextual, priorizam as atualizações mais radicais, mantêm uma polifonia maior de vozes na sua base, dialogando com outras dimensões culturais e investindo muito em peculiaridades estilísticas de índole individual, como é o caso de muitos *neocaipiras/novos violeiros*.

Nesse contexto de peculiaridades estilísticas e inovações pôde ser observado ainda que o pagode injetou novo folego na música do campo de produção caipira, se consistindo em um dos gêneros que mais têm influenciado os jovens a se interessarem pela viola, o que foi bem narrado pela dupla Zé Mulato e Cassiano na música “*Sangue Novo*” já citada nesse trabalho: “E hoje por onde eu passo sempre encontro violeiro / Com menos de trinta anos imitando Tião Carreiro / Cantando e tocando viola quase sempre pagodeiro / Ergue a espada e segue os passos do nosso grande guerreiro”. Por implicar em um dos ritmos mais instigantes da música caipira, um ritmo enérgico, possuir um pulso mais ligeiro e um trabalho rítmico complexo combinando mão esquerda e mão direita, o pagode tem entusiasmado os violeiros a tocá-lo, conforme os depoimentos analisados. Sempre foi desafiador para um *performer* tocar algo mais virtuosístico no seu instrumento.

Os relatos dos entrevistados e a análise de apresentações públicas de violeiros também levaram à constatação de que a aceitação do público quando se executa um pagode é muito grande, que o ritmo realmente contagia quem está ouvindo. Não foi à toa que Tião Carreiro e Lourival dos Santos “coroaram” o gênero compondo *A Majestade o Pagode*. Em sua última estrofe apontam a empolgação com o gênero e a recepção do público, chegando até a mencionar uma “participação divina”: “Meu pagode está tinindo no salão e no terreiro / Tá na boca do caboclo tá no pé do batuqueiro / Eu já tô desconfiado que até Deus é pagodeiro / Carnaval é quatro dias meu pagode é o ano inteiro”.

Enfim, todas essas constatações possibilitam afirmar que o gênero pagode tem importância no campo de produção musical caipira, tem propiciado adoções e influenciado grande parte dos músicos, sobretudo violeiros, que atuaram e continuam atuando nas décadas que se seguiram à sua criação e afirmação por Tião Carreiro.

REFERÊNCIAS:

ALAMAN, Taizi Caroline e Silva. **O poema narrativo na canção caipira**. 2009. 133 p. Dissertação (mestrado) – Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas, 2009.

ALVES FILHO, Manuel A. **Viola de Tião Carreiro proseia com a academia**. Jornal da Unicamp, Campinas, 31 de mar./ 6 de abr. 2008. p. 12.

AMARAL PINTO, João Paulo. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 371f. Dissertação (Mestrado em Música) – IA - UNICAMP, Campinas, 2008.

_____. **Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas**. Campinas, SP: Ed. do Autor, 2008.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRÉ, Crislaine; TEIXEIRA, N. C. R. B.. **Uma análise das condições de produção musical da época da ditadura**. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul Guarapuava INTERCOM, 2008, Guarapuava. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul Guarapuava, 2008.

BAKHTIN, Mikail. **Gêneros do Discurso**. In BAKHTIN, Mikail. Estética da comunicação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASSETTO, Marcelo Eduardo Rossitto. **JK o artista impossível**. Boletim informativo da Biblioteca da Seção Judiciária do Acre - Ano II - Nº 02 - junho de 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos. 2001.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987. Coleção Primeiros Passos.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003;

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CATELAN, Álvaro. **De repente, a viola: grandes temas da música caipira**. Goiânia: Kelps, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticos e representações sociais**. Rio de Janeiro/RJ: Bertrand, 1990.

CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades**. 2008. Anais do XI Encontro Regional da Associação Nacional de História – ANPUH/PR “Patrimônio Histórico no Século XXI”.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação I**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHIZZOTTI, Antonio. **A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios**. Braga, Portugal. Revista Portuguesa de Educação, ano/vol. 16, número 002. Universidade do Minho. P. 221-236.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres Dias Chorões: O choro como expressão musical do cotidiano de Brasília, Anos 1960 – Tempo Presente**. 394p. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2008.

CORRÊA, Roberto N. **A arte de pontear viola**. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

COTRIM, Gilberto. **Historia Global – Brasil e geral – volume 3**. 1. ed. – São Paulo: Saraiva, 2010.

_____. **Historia para o ensino médio – Brasil e geral – volume único**. 1. ed. – São Paulo: Saraiva, 2002.

FAUSTINO, J, C. **O êxodo da viola: compreensão do êxodo rural a partir da música caipira**. In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. 19. 2008, São Paulo. Anais... São Paulo, ANPUH/SP – USP, 2008. CD-ROM.

FORTES, Rafael. **Os intelectuais do Plano Cruzado**. Caligrama (ECA/USP. Online), São Paulo, v. 1, n.n. 2, 2005.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

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

GUEST, Ian. **Harmonia – Método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HAUSSEN, D. F. **Rádio e imaginário, o uso "inteligente" do veículo feito por Vargas (Brasil) e Perón (Argentina)**. IN FAMECOS, n.02, p. 7-16. mar., 1995.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca, guarânia e chamamé - a persistência da música paraguaia em Campo Grande**. In: V Congresso Latino-americano da IASPM, 2004, Rio de Janeiro - Brasil. V Congresso Latinoamericano da IASPM, 2004.

HOLST, Imogen. ABC da música; tradução Mariana Czertok; [prefácio Benjamin Britten]. – 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLSTON, James. **A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo. Companhia da Letras, 1993.

IKEDA, A. T.. **Música na Terra Paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.** In: Maria Alice Setubal. (Org.). Terra Paulista: histórias, artes, costumes - Vol. 3: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004, v. 3, p. 141-167.

KOTSCHO, Ricardo. **Uma vida nova e feliz: sem poder, sem cargo, sem carteira assinada, sem cachá, sem secretária e sem sair do Brasil.** São Paulo: Ediouro, 2007.

MANZINI, E. J. **Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros.** In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: SIPEQ, 2004. 1 CD

MARCONI, M. D. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados.** 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MENDONÇA, M. F. L. **Moda de viola uma leitura sócio-linguística.** Signótica, 2: 123-145, Jan/Dez. 1990.

MENEZES, Eduardo de Almeida. **Modas de Vila e Modos de Vida: A Representações do Rural na Moda de Viola.** 2008, 185p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História Cultural & Música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2004. **O Tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira.** 168f. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

ORLANDI, Eni. **Análise do Discurso – princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 2002

PENTEADO, R. Z, ROSA C. B, BARBOSA L. A. **Perfil e saúde vocal de cantores de Cururu.** Distúrb Comun. 2008; 20(2): 257- 66.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. **Em busca de uma outra História. Imaginando o Imaginário.** In Revista brasileira de História São Paulo: v. 15, n. 29, 1995

PESSOA, Almir Júnio. **Sistema ECsA (HEXA): Localização e utilização de escalas na viola caipira - afinação cebolão em mi maior.** Trabalho final de Curso II, do curso de Graduação em Educação Musical, Licenciatura, Ensino Musical Escolar, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. 2010. 41p.

PEREIRA, F. **Música caipira ou música sertaneja**. São Paulo. Revista IMES comunicação. Ano III - n.º 5 – jul./dez. 2002.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira: as 270 maiores de todos os tempos**. São Paulo: Globo, 2006.

SANTOS FILHO, Juvino A. **Ensaio sobre o samba**. Repertório: Teatro & Dança. Salvador, v. 11, nº 11, 2008.

SAMPAIO, Edna Rosane de Souza. **A música sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana**. Dissertação (Mestrado em Música) – EMAC – UFG, Goiânia, 2010.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: o ensaio do cantar caipira**. Marília: Unimar, 2000.

SEEGER, Anthony. **Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?** In VELHO, Gilberto (Org.). Arte e Sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SERIACOPI, Gislane Campos Azevedo.; SERIACOPI, Reinaldo. **História: volume único**. Ática, São Paulo, 2005. 1 ed.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Editora 34. São Paulo, 2008.

SILVA, Tomás Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. SILVA, Tomás Tadeu (org.). Identidade e diferença. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SOUSA, Rainer G. **As diferentes noções de mudança dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro**. Fronteiras, Dourados, MS, v. 10, n. 17, jan./jun. 2008.

SOUSA JUNIOR, W. **Moda inviolada - Uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron Comunicação & Conteúdo, 2005. 250 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular - Da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora Ltda., 1991.

TORNEZE, Rui. **Cancioneiro de Viola Caipira - Vol. 2**. Irmãos Vitale, 2004 - 92 páginas. São Paulo.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Globalização da Música Sertaneja**. In: Rodrigo Torres (Ed) Música Popular em América Latina. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latino americana IASPM, 1999, p. 47 – 60.

VILELA PINTO, Ivan. **Cantando a própria história**. São Paulo, 2011. 351f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

_____. **Contando a Própria História**. In: Heloisa Starling. (Org.). Imaginário da Terra. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, v. 01, p. -.

_____. **Musica no espaço rural brasileiro.** Revista eletrônica de turismo cultural. 1º semestre de 2008. Volume 02 – Nº 01.

_____. **Nada Ficou Como Antes.** Revista USP, v. 87, p. 14-27, 2010.

_____. **O caipira e a viola brasileira.** In: PAIS, José Machado (Org.). Sonoridades luso-afro-brasileiras. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004. p. 171-187.

_____. **Vem Cantando, vem viola.** Estudos Avançados (USP. Impresso), v. 69, p. 323-347, 2010.

INTERNET

ALVES, Antônia. <<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/629950>> enviado em 29/08/2007. Acesso dia 20 de abril de 2012.

NEPOMUCENO, _____ Rosa.
<<http://www.caboclosdosertao.com.br/html/tiaocarreiro.htm>> Acesso dia 27 de maio de 2012.

SCHILING, Voltaire. A era JK, otimismo e esperança. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/brasil/2006/01/02/002.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2010.

Entrevista com Almir Sater
<<http://www.youtube.com/watch?v=MjOKKGQHpsk&feature=related>>. Acesso em: 03 jun. 2011.

VILELA, I. A viola, Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. 2008. Disponível em: <<http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>>. acesso dia 15 de setembro de 2011.

VOLPE, Maria Alice. Por uma Nova Musicologia. Acessível em <<http://seer.bee.unb.br/index.php/Musica/article/viewFile/11/10>>.

<http://www.recantocaipira.com.br/nono_basilio.html> acesso em 07 de novembro 2012.

CDs

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

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

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

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

Almir Pessoa. 2004. CD. Almir Pessoa "O Violeiro do Brasil". Independente. Goiânia, Brasil.

Almir Sater. 1997. CD. Caminhos me Levem. Som Livre. São Paulo, Brasil.

Ivan Vilela. 2007. CD. Dez Cordas. Kalamata. São Paulo, Brasil.

Fernando Deghi. CD. 1999. Violeiro andante. Violeiro Andante. São Paulo, Brasil.

João Paulo Amaral. 2008. Livro/CD. Viola Caipira – arranjos instrumentais de músicas tradicionais. Independente. Campinas, SP, Brasil.

Roberto Corrêa. 2007. CD. Antiquera. Fundação Cultural de Curitiba/ Viola Corrêa. Curitiba, PR. Brasil.

VÍDEOS

Roberto Corrêa. *Urubu-rei* Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=IG8duK8CznA>> Acessado dia 01 de junho de 2013.

Ivan Vilela. *Chora Viola*. Disponível em :

<<http://www.youtube.com/watch?v=qtCpJ6Kxvm0>> Acessado dia 01 de junho de 2013.

Fernando Deghi. *Não mexe comigo*. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=LNVMuolpZ0Y>> Acessado dia 01 de junho de 2013.

João Paulo Amaral. *Pagode de Véio*. Disponível em:

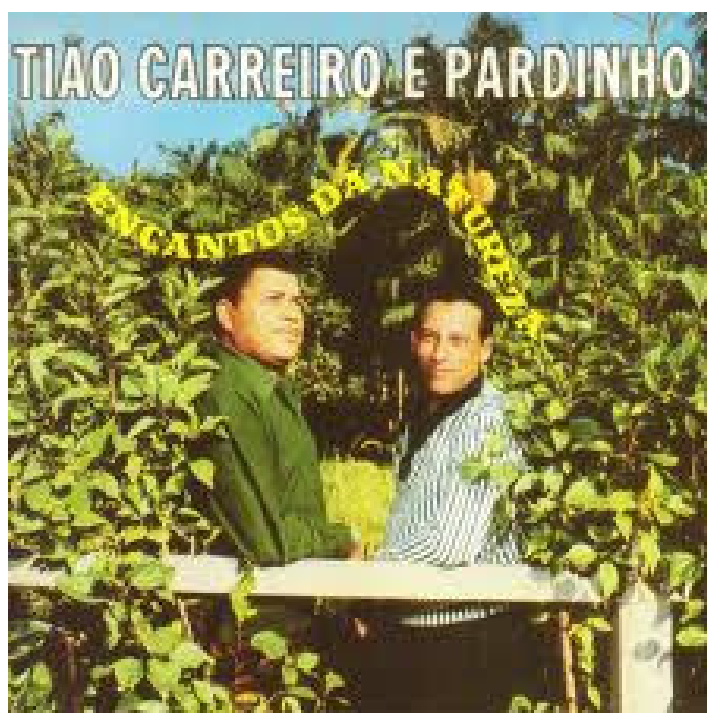
<<http://www.youtube.com/watch?v=5ZMGKD5zRwM>> Acessado dia 01 de junho de 2013.

ANEXOS

ANEXO 1 – Encartes de Discos



LP *Rei do Gado* (Continental, 1961)



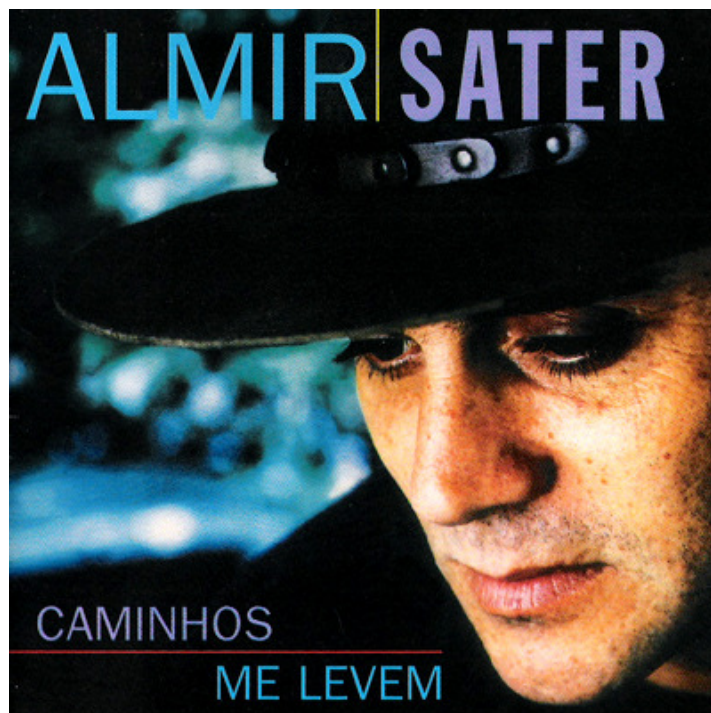
LP *Encantos da Natureza* (Continental, 1968)



LP A caminho do sol (Continental, 1973)



LP *É isto que o povo quer* (Continental, 1976)



CD *Caminhos me levem* (Som Livre, 1997)

ANEXO 2 – Partituras: Transcrições e Edições

- 1- *Pagode em Brasília*
- 2- *Chora Viola*
- 3- *Urubu-rei*

17
8

quem tem a ro - ça no ma - to me cha - ma que jei - to eu

17

A

17

21
8

dou Eu ti - ro a ro - ça do ma - to su - a

21

D D7

21

D D7

25
8 la - vou - ra me - lho - ra e

25

G G D G

25

G G D G

29
8 o bur-ro im- pa - ca - dor eu cor - to e - le - de es - po - ra. E a

29

A D

29

A D

33

8 mu - lher na - mo - ra - dei - ra eu pa - sso o co - ro e man - do em - bo - ra

33

A D

33

A D

37

1ª, 2ª e 3ª vez 4ª vez

37

A D A D

Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão
Tem muita sogra incenqueira e tem violeiro embruião
Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado
E a sogra incenqueira eu dou de laço dobrado
E o violeiro embruião com meus versos estão quebrados

Bahia deu Rui Barbosa, Rio Grande deu Getúlio
Em Minas deu Juscelino, De São Paulo eu me orgulho
Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das cochilhas
Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha
Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília

No estado de Goiás meu pagode está mandando
O bazar do Vardomiro em Brasília é o soberano
No repique da viola balancei o chão goiano
Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano
Adeus que eu já vou me embora que Goiás tá me chamando.

Chora Viola

Afinação:
Cebolão em Mi

Lorival dos Santos/Tiãõ Carreiro
Transc.: Denis Rilk Malaquias

Pardinho
Tião Carreiro

Viola
Caipira

E
B
G#
E
B

Violão

Percussão

The image shows a musical score for a piece titled 'Viola Caipira' by Pardinho Tião Carreiro. The score is arranged in five staves. The top staff is for the vocal line, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The melody is simple, consisting of a few notes and rests. The second staff is for the Viola Caipira, also in treble clef, 2/4 time, and three sharps. It features a more complex melody with many beamed eighth notes and rests. The third staff is a guitar tablature (TAB) for the Viola Caipira, with five lines representing the strings. It includes fret numbers (e.g., 4, 10, 9, 7, 5, 12) and a series of zeros indicating open strings. The fourth staff is for the Violão (acoustic guitar), in treble clef, 2/4 time, and three sharps. It features a melody with beamed eighth notes and rests. The bottom staff is for the Percussão (percussion), in 2/4 time, with a simple rhythm of eighth notes and rests. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure is the beginning of the piece, and the last measure is the end. The key signature and time signature are consistent throughout the score.

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for guitar, piano, and drums. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The guitar part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The drums are indicated by a double bar line and a drumstick icon. The score includes a key signature change from D major to D minor (indicated by two flats) in the second system. The guitar part features a complex arrangement of chords and melodic lines, with some parts marked with "5" indicating a fifth fret. The piano part includes a bass line with some chords and a melodic line. The drums are indicated by a double bar line and a drumstick icon.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged in three systems, each containing a guitar part (top staff), a vocal part (middle staff), and a piano part (bottom staff). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4.

System 1:

- Guitar:** Measures 8-12. Measure 8 has a whole rest. Measures 9-12 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Vocal:** Measures 8-12. Measure 8 has a whole rest. Measures 9-12 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Piano:** Measures 8-12. Measure 8 has a whole rest. Measures 9-12 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).

System 2:

- Guitar:** Measures 13-17. Measure 13 has a whole rest. Measures 14-17 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Vocal:** Measures 13-17. Measure 13 has a whole rest. Measures 14-17 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Piano:** Measures 13-17. Measure 13 has a whole rest. Measures 14-17 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).

System 3:

- Guitar:** Measures 18-22. Measure 18 has a whole rest. Measures 19-22 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Vocal:** Measures 18-22. Measure 18 has a whole rest. Measures 19-22 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Piano:** Measures 18-22. Measure 18 has a whole rest. Measures 19-22 show a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).

15

Eu não caio do cavalo nem do burro e nem do gallo

15

15

17
8

quem tem a ro - ça no ma - to me cha - ma que jei - to eu

17

A

17

21
8

dou Eu ti - ro a ro - ça do ma - to su - a

21

D D7

21

D D7

20

lho Ganho dinheiro can - tan - do a vi - o-la é meu traba - lho No lu -

25

gar on-de tem sê - ca eu de sê-de lá não ca - io Le-

42

8

42

42

42

42

47

8

47

47

47

47

51 Fade Out...

51

51

51

51

55

55

55

55

Não Como gato por lebre , não compro cipó por laço
Eu não durmo de botina não dou beijos sem abraço
Fiz um ponto lá na mata caprichei e dei um nó
Meus amigos eu ajudo, inimigo eu tenho dó
Chora Viola

A Lua é dona da noite o sol é dono do dia
Admiro as mulheres que gostam de cantorias
Mato a onça e bebo o sangue, furo a terra e tiro o ouro
Quem sabe aguentar saudade não aguenta desaforo
Chora Viola

Eu ando de pé no chão piso por cima da brasa
Quem não gosta de viola que não ponha o pé lá em casa
A viola está tinindo, o cantador tá de pé
Quem não gosta de viola, brasileiro bom não é
Chora Viola

Urubu-Rei

Roberto Corrêa

Viola Caipira

Harm. VII

p p i p p p i i

A A D E7

5

Harm. VII pizz.

A A D E7 A G

11

D A D G D

16

A D A7 D

2

20

A7 D A7 D

Fim

Harm. VII

24

A7 D A7 D

28

A G A7 D

Repete em Pizz.

32

D A7 D A7 D

37

A7 D A7 D

41
 A7 D A7 D

45
 A7 D A7 D

49
 A7 D A7 D
 D.S. al Coda

54
 A D E7 A

58
 E7 A A

ANEXO 3 – Partituras

- 1- *Não mexe comigo*
- 2- *Pagode do Véio*

à Talle do Carro

Afinação Cebolão

si mi sol# si mi
5 4 3 2 1

Não mexe comigo

Viola Brasileira

Fernando Deghi

1996

(♩ = 86)

INTRO

pagoae

Tablatura

2º vez

2º vez

p p m p.....segue a mesma digitação

First system of musical notation for Viola Brasileira. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains six measures of music with various fingerings and articulations. Below the staff are five lines of tablature with numbers 0-11.

Second system of musical notation for Viola Brasileira. The top staff continues the piece with six measures, including a double bar line with a repeat sign. Below the staff are five lines of tablature.

Third system of musical notation for Viola Brasileira. The top staff continues the piece with six measures, including dynamic markings (p, m) and articulations. Below the staff are five lines of tablature.

First system of musical notation for Viola brasileira. The staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings and breath marks. Below the staff are four lines of tablature with numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Second system of musical notation for Viola brasileira. The staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings and breath marks. Below the staff are four lines of tablature with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9.

Third system of musical notation for Viola brasileira. The staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings and breath marks. Below the staff are four lines of tablature with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10.

5 5 5 5

7 7 7 0 2 3

0 1 2

3

2 5 4

5 4 2 0 2

0 4

4 0 0 0 0 0

3 1 0 2 0 4 2 0 4 2 0 4

0 4 2 0 4

0 0 0 0 0 0

0 3 1 0 1 8 7 8

4 2 0 2 0 2 0 2 0 7 9

4 2 4 0 4

0 0 0 0 0 0

10 8 7 5 3 5 3 1 0

11 5 4 4 7 2

7 0 5 0 4

PAGODE DO VÉIO

Messias da Viola
pagode caipira

duo de violas
afinação: cebolão em D
arranjo: João Paulo Amaral
copyright © João Paulo Amaral

40

$\text{♩} = 105$

Intro

Viola Caipira 1

p

m i

i m

m i

m i

a i

2 12 11 14 11 0 11 0 2 0 5 0 4 5 7

4 14 12 12 0 12 0 4 0 7 0 0 5 5 7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Viola Caipira 2

T A B

T A B

[illegible]

21

m *i* *i* *m* *m* *i* *a* *m* *i* *m*

2 0 0 1 1 2 0 4 0 2 2 2 3 3 3 4 4 4

0 0 0 0 2 2 2 3 3 3 4 4 4

D/A A⁷ Bm⁷ Am/C A⁷/C[#]

TAB

7 7 7 2 2 2 0 0 0 3 3 3 0 0 0
9 9 9 0 0 0 4 4 4 3 3 3 5 5 5
8 8 8 1 1 1 3 3 3 3 3 3 4 4 4
0 0 0 2 2 2 4 4 4 2 2 2 5 5 5
0 0 0 0 0 0 2 2 2 3 3 3 4 4 4

This musical score is for the song "The Wind" by The Beatles. It is a guitar and bass arrangement. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff). The guitar part includes melodic lines with various ornaments (trills, grace notes) and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass part provides a harmonic foundation with chords and single notes, often using a walking bass line. The score is marked with a tempo of "Moderato" and a dynamic of "p" (piano). The guitar part is marked with a "TAB" (Tape) symbol, indicating it was recorded from a tape. The bass part is marked with a "B" symbol, indicating it was recorded from a bass.

A

TAB

7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7

0 0 0 0 0 0

44

36

7 4 5 0 0 6 7 0 0 7 9 0 5 7 7 4 4 5 4 3 0 3 5 3

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

D/A A D/A segue da mesma forma ...

TAB

41

2 2 4 2 0 4 5 0 0 6 7 0 7 9 0 5 7 7 0 0 0 0

1 1 3 1 0 0 6 7 0 0 0 0 5 7 7 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A D/A A D/A A

TAB

46

Chords: D/A, A, D/A, A, D/A

51

51

Chords: A, D/A, A, D/A, A

56

46

56

a
i

p m p

TAB

0 12 0 11 0 14 0 12 0 16 0 14 0 17 0 16 0 12

0 12 0 10 13 12 15 13 17 15 12

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

D/A A D/A A D/A

TAB

61

3 3 1 2

TAB

11 7 4 4 5 4 2 2 4 2 0 12 0 11 0 14 0

10 7 3 3 5 3 1 1 3 1 0 12 0 10 13 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A D/A A D/A A

TAB

66

TAB

D/A A D/A A D/A

TAB

71

TAB

A D/A

TAB

Ao S duas
vezes e O

TAB

D/A A D/A

TAB

48

76

p

i m.d. i i i i i

harm. XII

A D/A A D/A

m.d. m.e.

TAB

ANEXO 3 – Manuscritos

- 1- *Urubu-rei – Roberto Corrêa*

Urubu-rei

01

Roberto Corrêa

01

har. VII

04

har. VII

pizz

08

12

urobo - ren'

2. Cornea

02

Handwritten musical score for guitar. The score is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staff, there are handwritten annotations including "har" (harmonic) and "p" (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom staff shows a guitar tablature with fret numbers and a rhythmic notation below it.

Urubu-rei

Gloria

03

26

29

repete em pizzicato

32

pizz - - - - -

35

Urubu-rer

R. Góes

04

38

41

43

45

Urubu rei

R. Correia

(05)

47

49

51

53

Vanden-rii
R. G. G. G.

(06)

56

har VI

T 12 14 0 12 14 3 0 0 0 0 10 11 0 10 11

B 12 14 0 12 14 3 0 0 0 0 9 10 0 9 10

59

1. har VII

2. m p

T 9 0 6 0 9 1 0 1 0 1 1 0 1 0 1

B 9 0 6 0 9 1 0 1 0 1 1 0 1 0 1

63

m p i p

T 5 0 5 0 5 4 0 4 0 4 2 0 2 0 2

B 5 0 5 0 5 3 0 3 0 3 1 0 1 0 1

66

m p i p m p m p m

T 0 0 11 0 12 9 0 0 0 9 7 0 0 0 7

B 0 0 11 0 12 9 0 0 0 9 7 0 0 0 7

Urubu - rei

R. Corrêa

(09)

69

m p m

vib

72

74

76

Fin

de

al Fin

har XII

Uruburu-rei Roberto Corrêa

1 = 108

2 A (8.) A I D I E 7 I A I A I D I E 7 I A I I G I D I

I A I D I G I D I A I D (3x I: A 7 I D I A 7 I D : I: A 7 I D

I A 7 I D I A I G I A 7 I D : I: A 7 I D I A 7 I D I

I A 7 I D I A 7 I D : I: A 7 I D I A 7 I D : I: A I D I

I E 7 I A I A I D I E 7 I A I I G I D I A I D I

I G I D I A I D (3x I: A 7 I D I A 7 I D : I: A I D I E 7 I

I A I X I E 7 I X I A I I G I D I A I D I G I D I A

I D (3x I: A 7 I D I A 7 I D : I) de (8.) al (Fim)

ANEXO 5 – Entrevistas

- 1-** Entrevista com Roberto Corrêa em Brasília - DF, realizada no dia 19 de julho de 2012 via Skype.
- 2-** Entrevista com Ivan Vilela em São Paulo - SP, realizada no dia 17 de setembro de 2012 via Skype.
- 3-** Entrevista com Fernando Deghi em São Paulo - SP, realizada via Skype no dia 07 de novembro de 2012.
- 4-** Entrevista realizada com o violonista Almir Pessoa em Goiânia - GO, no dia 05 de dezembro de 2012 em sua residência.
- 5-** Entrevista com João Paulo Amaral em São Paulo – SP, realizada no dia 7 de janeiro de 2013 via Skype.

Entrevista com o violeiro e compositor Roberto Corrêa realizada no dia 19 de julho de 2012 via Skype.

Denis – Quais as primeiras músicas de viola que você ouviu que te influenciaram?

Roberto – Aiai! Deixa voltar aqui ao tempo né. É, bom, eu acredito que, que foram as músicas de um grupo de folia de reis, o terno de folia de reis, do “Zé Piquitito”. Ele era um barbeiro lá em campina verde. Então ele tinha o grupo de folia de reis, ele tocava viola e todo, enfim, em todo final de ano, começo de ano, ele saía arrecadando prendas, pedindo esmola né, pra festa dos santos reis no dia 6 de janeiro. Então eles saíam de casa em casa e passavam em casa, e eu me lembro de tá lá e ele passar com o grupo dele cantando e pedindo, enfim, é o som assim que eu me lembro mais antigo de viola que me marcou até hoje. Isso eu me lembro desse grupo cantando, eles lá a folia são, aquela folia de seis vozes, então aquele jeito de cantar, enfim, acredito que seja o primeiro som de viola que eu ouvi assim.

Denis – A segunda questão...

Roberto - Desculpa! Só pra... Isso deve ter sido assim, eu com, sei lá isso em 1967, mil novecentos e... Eu tava criança, 1965 por aí. Eu nasci em 1957, eu devia tá com 8, 7 ou 8 anos, alguma coisa assim que tenho essa memória, faz esse tempo todo.

Denis – É difícil gravar isso tudo na cabeça não é?

A viola ficou isolada dos grandes centros urbanos por muito tempo, de um certo tempo pra cá, no entanto tenho notado que está sendo reascendido o interesse por esse instrumento, inclusive entre a juventude. Você conhece bem o trabalho de Tião Carreiro e acha que esse trabalho tem contribuído de alguma forma pra essa ascensão da viola?

Roberto – Ah, sem dúvida. Sem dúvida. A viola ficou totalmente desaparecida por algum tempo por conta das duplas caipiras, que tiveram como você bem sabe né que começaram a gravar em 1929 com Cornélio Pires, e teve um, vamos dizer assim, uma aceitação muito grande. Inclusive, nos temos relatos da indústria fonográfica que, aquele Edu Ferrete, você conhece J. L. Ferrete né?

Denis – Sim.

Roberto – Viola caipira ou Sertaneja, o próprio Byington dizendo que não ia dar certo ninguém ia comprar aqueles discos... Enfim, e foi um sucesso, mas, principalmente havia nesse estado, estado de São Paulo, um público havido por esse tipo de música, dizia eles esse tipo de música morava no meio rural né, e claro, foram consumindo esses discos e dando uma força pras duplas e dando respaldo pra que outras duplas cantassem, aparecessem... E aí nos temos uma historia grande de duplas até culminar, até culminar com essas gravações de Pagode que é seu tema né, que mostra o virtuosismo na viola com Tião Carreiro. Então é, eu acho que por esse motivo, principalmente por esse estilo de música, a maneira com que a viola tá presente nesse estilo de música que é o pagode, eu acho que isso acaba chegando na cabeça dos jovens de uma forma muito penetrante, até moderna né, uma coisa assim que espanta as pessoas. Tanto que é comum você encontrar jovem tocando viola, e as vezes fazem aquele monte de introduções de pagodes, só aquilo né, enfim, então uma coisa que realmente seduziu as crianças os jovens e realmente foi muito importante pra viola o Tião Carreiro. O Tião Carreiro assim como o Bambico, mas, mais o Tião Carreiro porque o Tião Carreiro realmente é que aparecia.

Denis – Estava mais na mídia?

Roberto – Muitos discos gravados sempre com muita competência e com excelência mesmo, então realmente o Tião Carreiro é muito importante pra violão no Brasil.

Denis – A música de Tião Carreiro influenciou de alguma forma o seu trabalho com a música caipira, e se isso aconteceu, de que forma foi essa influência?

Roberto – Olha, eu aprendi a maioria dos ritmos, meu primeiro contato com esses ritmos foi com a dupla Zé Mulato e Cassiano. Então, eu convivia muito com eles, isso começou no começo na década de 80, 82, 83, algo assim, 84. E com eles eu fui aprendendo os ritmos e conhecendo e sabendo das duplas, e indo atrás, comprando e conhecendo. Então o trabalho de influencia, vamos dizer assim, talvez tenha sido mais da dupla Zé Mulato e Cassiano, mas ao mesmo tempo que eu ouvia Zé mulato e Cassiano eu já estava fazendo

dupla também, já tava exercitando esse negocio de dupla e naturalmente ouvindo músicas, ouvindo discos, ouvindo varias duplas que gravavam música caipira, enfim, eu acho que posso dizer assim que no contexto, a influencia foi num contexto geral. Eu não tenho especialmente assim uma influencia especifica ou mais importante de Tião Carreiro. Porque eu me interessava pelo todo da música, o cateretê, o cururu e tudo. O pagode era mais um dos ritmos que eu fui ligado e que eu gostava, mas não era o que eu, assim uma coisa que sobressaia mais.

Denis – Você executa música de Tião Carreiro na viola, toca pagode-de-viola?

Roberto – Já executei, já gravei. No disco que eu gravei na Alemanha em 89, chamado: “Viola Caipira – Brasil”, eu gravei, se não me engano duas músicas do Tião Carreiro, uma foi “Chora Viola”, que é uma parceria dele com Lourival dos Santos e a outra foi “Navalha na Carne”.

Denis – Desculpe, a primeira foi “Chora Viola”?

Roberto - “Chora Viola”, Tião Carreiro e Lourival dos Santos e a segunda também Tião Carreiro e Lourival dos Santos chamada “Navalha na Carne”. Isso eu gravei em 89 já, e até hoje, eu canto nos shows, por exemplo, o “Chora Viola”, é uma música que está no meu repertório, eu regravei ela num disco chamado "Extremosa-Rosa". Me lembro também que eu gravei no meu primeiro LP no Brasil foi em 88 pela “Disco Ban”, eu gravei “Pagode em Brasília”, que é uma música do Teddy Vieira e Lourival dos Santos, mas que foi o Tião Carreiro que enfim, essa música inclusive é uma música emblemática, talvez tenha sido o primeiro pagode gravado, e isso depois você pesquisar mais.

Denis – Há controversas, mas...

Roberto – Mas isso é curioso porque você vê na discografia sobre isso né, na discografia brasileira, de 78 rotações, realmente a primeira gravação que tem o nome pagode no ritmo é o “Pagode em Brasília”, porque a música “Pagode” do título “Pagode” de Tião Carreiro e Carreirinho o ritmo consta recortado mineiro. Então isso tá no rótulo do 78 rotações não tá como pagode, o nome da música é “Pagode”, mas o ritmo tá como recortado mineiro, que

é de 1959 e “Pagode em Brasília” de 1960. Eu estou aqui inclusive com, andei verificando antes de você me ligar essas datas pra falar certinho pra você.

Denis – Você compõe pagode-de-viola?

Roberto – Componho. É um ritmo que gosto muito de tocar, ele compõe, por exemplo, quando você vai fazer um recital o pagode como é um ritmo ligeiro, tem um pagode que gravei no disco “Antiquera” chamado “Urubu-Rei” é um pagode que eu sempre tenho tocado nos shows com solo de viola vamos dizer assim com varias partes, eu gosto de pagode eu toco pagode sim nos meus recitais.

Denis – Que outros gêneros musicais mais que você compõe?

Roberto – Principalmente gêneros livres, só pra constar o primeiro compositor, o primeiro interprete brasileiro que não permitiu que colocasse gênero nas suas músicas foi Tom Jobim. Na época do 78RPM quase que era obrigatório colocar o gênero da música, o Tom Jobim acabou com essa história, a música não precisa ter gênero. Então eu faço uma que chamo música livre, mas claro que eu componho também cateretê, cururu, por exemplo, no “Extremosa-Rosa” tem um cururu, uma parceria minha com o Hermínio B. de Carvalho chamada “Moda Destramelhada”. Tem uma moda de viola misturada com cateretê que é a “Herança de Acertador”. No “Temperança” tem modas de viola que já é uma parceria que faço com meu Avô violeiro que eu não conheci, morreu em 1937. Mas que deixou escrito naqueles cadernos de conta corrente modas de violas, letras, e hoje eu to fazendo parceria com ele. Então eu faço música mais ou menos no estilo da época dele, como eu pesquisei e conheci pessoas da sua geração então eu sei mais ou menos como eles tocavam as músicas, então eu faço tentando resgatar o jeito que eles tocavam antigamente.

Denis – Para você o que representa no universo da música caipira a figura de Tião Carreiro como violeiro?

Roberto – O Tião Carreiro ele é um virtuose da viola. Então eu diria assim que na música caipira e na música brasileira principalmente nessa música que é feita com viola até hoje ele é uma referencia como instrumentista, como criador, é uma das referencias que a gente tem de viola no Brasil é o Tião Carreiro com certeza. Porque nesse universo das duplas

caipiras, que acabou virando um estilo de música com esses vários ritmos que eles já faziam diferenciando das músicas dos violeiros tradicionais que são os lundus, nesse universo das duplas caipiras o Tião Carreiro é um ícone, talvez seja o maior referencial, talvez não, com certeza é o maior referencial da viola que nós temos. Nas coisas de duplas caipiras. Claro, depois tem Zé do Côco e Riachão, tem outros estilos, mas nesses estilos propriamente de duplas, você já deve ter visto isso, o Amaral, José de Souza? Como que é o nome dele?

Denis – João Paulo Amaral?

Roberto – Não, não, o sociólogo. José de Souza... Ele diferencia música caipira de música sertaneja. Ele considera que a música caipira é a música tradicional, música sertaneja é tudo que foi gravado na indústria fonográfica ele considera música sertaneja. Enfim, existe uma controvérsia muito grande sobre esses termos, tem gente que considera música caipira o que foi gravado com viola e violão, quando a viola saiu já virou música sertaneja, aí a partir de Milionário e José Rico, enfim, com Léo Canhoto e Robertinho, mas são conceitos. Mas assim, desse universo da indústria fonográfica vamos dizer assim, da música que foi, porque a indústria fonográfica fez um novo fazer musical, as músicas tinham que ter três minutos, aí eles foram criando coisas inventando coisas, então é um universo muito rico e um universo muito próprio, e desse universo surgiu esse ritmo fabuloso que é o **pagode de viola**. Eu chamo pagode de viola pra diferenciar do pagode de samba e do pagode de baile. Mas, é um ritmo muito especial porque o violão faz uma marcação e a viola faz outra. Então fica uma coisa, um ritmo sincopado extremamente interessante diferente do recortado, do catira. Então voltando a sua pergunta eu acho que Tião Carreiro é um dos grandes referenciais da viola no nosso país.

Denis – Você concorda que o pagode de viola é destaque no repertório da maioria dos violeiros?

Roberto – Eu diria que, não sei se eu concordo com isso porque por exemplo, no meu repertório eu toco pouco pagode, Paulo Freire, praticamente não toca pagode, o Badia Medeiros também toca pouco pagode, o Fernando Deghi. Então eu acho que o pagode de viola é um ritmo que todo mundo conhece, mas é um ritmo, não é que, eu acho que com a

geração talvez seja o ritmo que é mais, por exemplo, a geração dos violeiros que tem dupla e que segue essa linha com certeza o pagode vai dominar suas interpretações, mas os violeiros solistas, eu acho que o pagode é mais um, mais um gênero que o violeiro cultivava por exemplo.

Denis – Ok.

Roberto – Respondendo sua pergunta, eu não concordo não. Eu acho que o pagode de viola é um gênero que todos violeiros conhecem e usa, mas que predomina, eu acho que não.

Denis – Ao menos um ritmo que sempre aparece no repertório dos violeiros podemos considerar isso?

Roberto – Sem dúvida, mas eu posso completar mais ainda essa afirmação sua, eu acho assim que hoje em dia é difícil um violeiro desconhecer ou até mesmo desprezar o pagode. Porque é um ritmo, um gênero de música encantador e que dá muito prazer você tocar esse tipo de música, porque não só você dominar o que é difícil na viola, mas também as pessoas que ouvem ficam encantadas com esse tipo de música, por que é muito ritmado, ainda mais quando você canta com aquelas poesias todas de autoconfiança, então eu acho que o pagode a pessoa pode até não gravar, por exemplo, num disco não ter nem um pagode, mas não significa que a pessoa desconheça ou esta desprezando, de alguma forma a pessoa está em contato com o pagode.

Denis – Essa oitava pergunta era caso você concordasse, se você concorda que o pagode é destaque na maioria dos repertórios dos violeiros. Em sua opinião esse gênero musical possui de tão especial que o faz estar presente na maioria dos repertórios?

Roberto – Primeiro porque é um ritmo difícil de tocar, é um ritmo sincopado que exige uma técnica, um técnica de viola, a pessoa precisa dominar tecnicamente o instrumento, porque ele trabalha tanto com a mão direita quando com a mão esquerda completando o ritmo. É um ritmo sincopado como eu já disse, e ele, quando é feito juntamente com a batida correta do violão, formam assim uma polirritmia pode se dizer. Polirritmia porque

são dois instrumentos, mas, formam um sincopado, melhor, faz um sincopado mais sofisticado ainda do que só a viola porque o violão entra e acentua em outros lugares, então, realmente eu diria que talvez o grande achado da música caipira, a grande contribuição das duplas caipiras para a música brasileira sem dúvida é esse ritmo. Que seduz todo mundo, todas as pessoas de qualquer tipo de estilo de música quando você toca o pagode as pessoas ficam louca com aquilo, porque tentam fazer e não consegue, quer dizer é como se fosse um ritmo de iniciado vamos dizer assim.

Denis – Complementando essa ultima questão, pra você o que representa o pagode para música caipira?

Roberto – Olha, eu diria que o pagode de viola, ele é em termos de viola, ele deu outro valor a viola, vamos dizer assim, o ritmo permitiu que a viola mostrasse o seu potencial melódico, o seu potencial de solo. Então, o pagode de viola geralmente as música caipiras são cantadas, são canções caipiras cantadas em vários ritmos em vários gêneros, mas o pagode de viola tem uma levada os solos de viola das introduções que são geniais, então, pra música caipira o pagode de viola teve essa contribuição musical extremamente importante porque foi uma contribuição rítmica, e veja bem, num universo, porque vamos colocar aqui a música das duplas, essa música que a gente chama das duplas, é uma música harmonicamente muito simples, melodicamente simples, em termos de estrutura musical é parte “A” e o refrão, geralmente não tem nem parte “B”, são raríssimas que tem, a harmonia é uma harmonia extremamente simples, geralmente o I, IV e V graus, os acordes de I, IV e V graus, mas então, qual é grande riqueza? É a poética e, essa incrível variedade rítmica. Essa riqueza que a música caipira de duplas traz pra gente. E o pagode de viola sofisticou isso ao máximo, então quer dizer, dos ritmos todos, o pagode de viola é o que realmente trabalhou essa grande característica musical que é o ritmo. Então o pagode de viola vamos dizer assim é a excelência rítmica na música caipira.

Denis – Outro dia assistindo um vídeo seu eu ouvi uma fala sua que você considera o pagode de viola um dos ritmos mais complexos eu não me lembro bem se da música brasileiro ou da música caipira.

Roberto – Eu acho que, eu diria da música brasileira com certeza, é um dos ritmos mais complexos da música brasileira. E talvez eu diria até da música, eu não conheço muito, não posso dizer que conheço a música do mundo todo, mas assim, das coisas que eu conheço, claro tem a música flamenca, toda aquela riqueza também de ritmo, mas olha, o pagode de viola é algo assim que, com certeza da música brasileira é dos ritmos mais incríveis que tem.

Denis – Só complementando, em relação as características estruturais e técnicas de execução como você avalia o pagode de viola? Apesar de você já ter falado um pouco disso aqui.

Bom, como eu disse mais especificamente, o pagode de viola primeiro é um ritmo complexo, um ritmo que é sincopado por natureza, a viola tocando já é sincopado, eu digo assim, porque a batida ela tem matadas que são percussivas juntamente com a batida da mão nas cordas ou da dedeira nas cordas, das unhas né. Então você misturando essas batidas das unhas nas cordas com as matadas isso já causa em lugares, o sincopado é quando você não tá certinho no binário certo, primeiro e segundo tempo, isso já é um ritmo sincopado só a viola tocando. O violão entrando complementando, aí fica mais sincopado ainda. Então, é um ritmo complexo, é um ritmo como eu já disse, pra iniciados. Isso eu tava falando da parte rítmica, mas o pagode de viola entrou com a parte melódica também, que é o virtuosismo do violeiro nas introduções. Então eu diria que é o ritmo mais importante que a gente tem da música caipira é o pagode com certeza. Porque os outros gêneros são gêneros mais ou menos parecidos, parecidos oh! Tem a mesma importância, e claro a moda de viola com importância maior ainda porque a moda de viola é uma parte do catira, mas em termos de riqueza musical o pagode de viola com certeza é a grande contribuição da música caipira pra música brasileira.

Denis – Sobre esse movimento das mãos no pagode de viola você como um didata do instrumento como avalia um músico advindo de outros estilos musicais, chegar e querer tocar o pagode de viola, ele teria facilidade, ou como você avalia isso?

Roberto – Olha isso foi uma experiência que foi muito importante pra mim, eu convivi com Zé Mulato e Cassiano durante como eu te disse, muitos anos e como eles não

escreviam a música, eu tinha que ficar ouvindo e tentar fazer aquilo. Então eu demorei um tempo pra entender o que tava acontecendo, depois de entender o que tava acontecendo eu passei pra partitura isso, eu desenvolvendo meu método de ensino na Escola de Música de Brasília eu consegui realmente passar pra partitura o que acontecia ritmicamente, inclusive os movimentos como se fazia as matadas com dedeira ou com a unha, isso faz parte do meu livro. E eu dando um curso, uma oficina de música em Curitiba, eu tive, olha! Eu gastei muito tempo pra aprender o pagode de viola, então eu dando uma oficina de viola caipira em Curitiba eu tive uma aluna de São Paulo ou de Rio de Janeiro e que era musicalizada, entendia música e lia partitura perfeitamente bem. Então, pra minha surpresa eu passei os movimentos pra ela tudo certinho, ela no outro dia estava tocando o pagode, então isso pra mim foi uma coisa impressionante, quer a pessoa estudou muito, claro, mas ela tinha todo movimento certinho, quer dizer daí pra frente não teve mais problema, o pagode a batida em si como fazer já não era mais problema pra ela. Essa menina é Andréia, Andréia Carneiro que você conhece, tem um trabalho também acadêmico, agora tem um duo também muito bonito “Corda de Pareia” e também publicou aquele livro, viola instrumental brasileira com os violeiros tradicionais. Então assim, a escrita musical é uma ferramenta muito importante para o ensino musical nesse sentido, a pessoa dominando vamos dizer a escrita musical o entendimento rítmico, ela rapidamente ela consegue captar isso e obviamente fica mais fácil porque daí pra frente é aprender as técnicas pra fazer as execuções rápido que o pagode exige, mas, não sei se estou respondendo a sua pergunta exata, mas eu acho assim que a iniciação musical não só de ouvido ajuda muito a pessoa dominar os ritmos a aprender os ritmos, principalmente o pagode.

Denis – Uma ultima questão é um pouco polêmica talvez, existe uma máxima entre os violeiros: “Violeiro que não toca pagode não é violeiro”, como você vê um violeiro que não toca pagode?

Roberto – Olha eu acho que a viola é um instrumento, um instrumento que serve pra qualquer tipo de música. Você veja bem que estamos falando de um ritmo que, não sei se você tem informação, porque eu não tenho, mas que começou a ter esse sincopado em 1960 é recente. Então porque o próprio “Pagode” que Tião Carreiro e Carreirinho, o nome da música “Pagode” que eu já discorri é recortado mesmo, eles não fazem o sincopado, o sincopado a gente passa ouvir com Tião Carreiro na música “Pagode em Brasília”, então

1960. Bom, 1960 pra cá, a viola sempre foi usada no Brasil desde o início da colonização e é um instrumento musical que se presta não só pra fazer essa música caipira, mas sempre esteve ligado as tradições culturais brasileiras. Pra você ter uma ideia, o violão só entrou no Brasil no começo do século XIX. Tudo que era feito antigamente antes do violão ou até durante violão porque teve lugar que o violão não chegou, de acompanhamento era feito com viola. Então, as já vistas folias de reis, catira, dança de São Gonçalo, dança de Santa Cruz e ai vai, tudo feito com viola. Então a viola é um instrumento que esta ligado as tradições e quando entrou na música popular brasileira vamos dizer assim com, na época do Geraldo Vandré inclusive no primeiro disco dele já usou viola que foi o (...) que chama Geraldo Vandré, ele usou o trio que era composto por Eraldo Drummond, Téo de Barros e Airton Moreira, depois virou quarteto de novo com a entrada do Hermeto Pascoal. Era um trio e era com viola, em 1968 por exemplo ele gravou “Canto Geral” também tendo viola, acho que era Marconi que era o violeiro, enfim, e claro “parada” e sim, o instrumento ficou muito, muito, isto é assim, chama a atenção porque a viola é principal instrumento daquela música que Jair Rodrigues defendeu. Tanto que Tonico e Tinoco gravou “Viola Cabocla” falando, até citando isso que a viola chegou na cidade com “Disparada”, eles citam, eles citam essa música que seu não me engano a composição é do Piraci, eu não tenho certeza, é “Viola Cabocla”. Então assim, o Eraldo Drummond não toca pagode, então já é do estilo de música do nordeste. Até 1922 a gente tem escrito, a viola era muito usada no Rio Grande do Sul agora vou a ser utilizada, tem a viola do recôncavo baiano, que agora estão utilizando muito uma violinha chamada “machete” pequeninha, enfim, a viola é um instrumento que está em vários estilos culturais brasileiros e agora os jovens tocando viola, eles podem se encantar por exemplo com músicas que, tipo música clássica a música que eu faço ou Fernando Deghi ou outros aí que colocar a viola nesse contexto que é a historia dele, e mais, tem violeiros fazendo rock na viola e que são muito utilizados inclusive por Matuto Moderno, Ricardo Vignini que, então quer dizer, a viola é um instrumento, então dizer assim que pra ser violeiro tem que tocar pagode de viola eu acho que é uma fala de pessoas ligadas ao meio caipira. Então, é um universo muito grande, mas a viola é maior do que esse universo. Então eu diria assim que a pessoa pra ser violeiro não precisa tocar pagode, não precisa tocar coisa nenhuma que está estabelecida, e se ele tocar viola e fazer suas coisas e cada vez mais isso está acontecendo, então eu acho que, pra finalizar minha fala, eu acho que a pessoa o violeiro, o músico conhecer a sua tradição, é extremamente importante para o seu crescimento, ou seja, quanto mais a pessoa conhece de onde veio

mais longe ele chega, mais enfim, ele tem elementos pra crescer e pra fazer uma música diferente, fazer um outro tipo de música, mas conhecer a tradição e conhecer o que foi feito é muito importante. É nesse sentido que eu acho que o pagode de viola sempre vai ter o seu lugar de importância pra qualquer violeiro. Você compreendeu minha afirmação né?

Denis – Sim.

Eu não acho que precisa tocar pagode de viola, mas o cara que é violeiro ele vai acabar em algum momento tomando conhecimento do pagode e aprendendo porque é uma música que, vamos dizer assim que vai, é um tipo de música que vai ser um tipo de música, ele vai chegar um ponto que ele não vai poder não tocar pagode porque ele vai tocar. Então, é mais nesse sentido que eu visualizo. Eu acho que essa frase é muito preconceituosa, é uma frase, é uma afirmação em que quem faz essa afirmação, quem faz essa afirmação eu acho que de cara a gente já percebe que essa pessoa é uma pessoa ligada ao um estilo de música e que ela considera que a viola pertence a esse estilo de música, então o que está se fazendo fora desse estilo não tem nada a ver com a viola. E eu não vejo assim de forma alguma. Eu acho que a viola é um instrumento que tá aí pra fazer qualquer tipo de música e um instrumento que esteve aqui antes dessas duplas caipiras gravarem, muito tempo antes. Só pegar esses violeiros tradicionais, por exemplo, vou citar, você pega o Manelim, que faz aquilo tudo aqueles Lundus, o Zé Padre, eles tocam pagode? Não, não tocam pagode. E eles não são violeiros?

Denis – Com certeza.

Roberto – Então esse é um universo preconceituoso, a pessoa que fala uma frase dessa, essa afirmação, já é um, não é preconceito, é uma afirmação de um estilo de música. Então é uma pessoa que está muito ligada a um estilo musical eu que não está percebendo que tem outras coisas além daquela música. Inclusive, é curioso isso porque as pessoas falam música de raiz, música caipira de dupla raiz, que de raiz? Raiz é catira. Essas coisas novas que foram gravadas pela indústria fonográfica, isso não é música de raiz. Então tem todo uma, vamos dizer assim, tem todo um, você entendeu o que quero dizer né?

Denis – Sim.

Roberto – Tem pessoas que estão “fechadas”, acha que viola é dupla, que viola só pode ser tocada em grupo, que música caipira é só dupla e que a viola faz parte desse universo e tudo mais não é sertanejo não é viola, então essa é uma visão muito, muito restrita a um grupo musical vamos dizer assim, é um grupo de pessoas que cultuam um estilo musical.

Denis – A respeito de uma citação que você fez agora há pouco sobre a presença do sincopado na música caipira, foi a partir da década de 1960 com Tião Carreiro, foi isso mesmo que eu entendi?

Roberto – O que eu disse foi o seguinte, que 1960 foi que ele gravou o “Pagode em Brasília”, aí aparece já aquela batida sincopada. Eu não conheço outra gravação anterior a essa que tem essa batida sincopada. E principalmente o que eu posso porque eu num, enfim, pode ser até que tenha com outro nome de ritmo, mas, por exemplo, eu consultando a discografia brasileira de 78 Rotações, a primeira música com esse ritmo pagode é exatamente essa música “Pagode em Brasília” de 1960, porque a música chamada “Pagode” do ano anterior o ritmo era recortado mineiro. O que eu digo é o seguinte, é que nesses ritmos de música caipira ficou muito claro na batida da viola o sincopado, porque, eu vou fazer uma comparação, o cateretê, você (exemplo sonoro), tem um sincopado aí, mas é um sincopado vamos dizer assim, como o mesmo timbre, é um ritmo que você faz. Agora, a viola, você permite como você usa matada, você usa outros elementos rítmicos, você usa a batida da mão esquerda, você puxa aqui, você tem um elemento aqui pra completar o ritmo, você tem a mão aqui e ainda você tem a matada. É uma polirritmia, aí você percebe claramente essa polirritmia, esse sincopado. Talvez a palavra melhor para o pagode seja essa polirritmia, polirritmia no sentido assim que são vários timbres na mesma batida. O cururu é o mesmo timbre sabe, mas o pagode tem esses três elementos importantes, que o da mão direita, mas é claro que a batida da mão direita além de bater nas cordas ainda tem a matada percussiva, dá um som diferente. E ainda tem os ligados da mão esquerda, que estão em lugares que vão sincopando. Então por isso que a gente fala sincopado, porque você fica perdido ali, tantos elementos rítmicos que estão acontecendo. Realmente, é assim, eu diria que, o pagode é uma coisa, é um ritmo, é um gênero assim, genial. Eu acho que na música brasileira não tem nada parecido com esse ritmo. Uma coisa que pode chegar perto também é o batuque de viola, aquele batuque também tem um sincopado, mas assim, muito longe ainda do que se faz com o pagode. Então agora

respondendo sua pergunta, o quê que é síncope, síncope é quando você alguma coisa você acentua não no lugar padronizado, primeiro e segundo tempo, por exemplo, por exemplo o cateretê já pode se dizer que é sincopado mas, então eu vou completar ainda, eu acho que o pagode de viola além de ser sincopado ele tem, ele tem uma polirritmia, é uma polirritmia de timbres. Vamos dizer assim, são timbres diferentes, nem sei como explicar isso, mas você compreendeu você deve tocar pagode?

Denis – Sim

Roberto – Quer dizer, não tem outro ritmo que se faça aquilo na viola de uma forma tão genial. E acho que é uma coisa, não temos nada parecido na música brasileira com essa riqueza rítmica de batidas, de ritmo vamos dizer assim.

Bom, essa afirmação, mais aí quando você junto um ritmo, um maxixe, bom ok, aí são vários ritmos e você faz o que quiser, pega o “Trenzinho Caipira” do Villa-Lobos, meu Deus do céu! Mas eu digo assim num instrumento musical você fazer aquela levada pra você cantar, pra você pontear, isso realmente eu não conheço em nenhum estilo de música, samba, nada que, eu acho que o pagode é algo assim, né resumindo, genial. Acho que é uma coisa assim, o Tião Carreiro não sei se por conta da origem dele, porque ele é de Montes Claros né, ele possivelmente conhecia os costumes de lá, umas levadinhas interessantes, então ele devia conhecer. E Montes Claros, não que idade ele saiu de Montes Claros, mas Montes Claros é um, em 1950 era considerada a cidade, a cidade rica musicalmente do Brasil é Montes Claros, considerada Montes Claros por que ali é a confluência do nordeste com o sudeste, se misturavam, então e ele nasceu nesse lugar. Então eu não sei se essa genialidade dele rítmica teve a ver com sua origem, possível teve, mas assim, é genial o que ele fez realmente, vai ficar pra sempre na história da viola por conta da sua, não só da sua, do seu virtuosismo, mas por conta dessa “formação” desse ritmo, tanto que você tá fazendo pagode, exatamente desse particular vocês está jogando luz nisso que é muito importante, não sei se estou colaborando com alguma coisa.

Denis – Com certeza tá colaborando muito.

**Entrevista com o violeiro, compositor e professor do curso de viola caipira da USP
Ivan Vilela, realizada no dia 17 de setembro de 2012 via Skype.**

Denis - Então vamos lá Ivan vou começar lá do início da sua trajetória, te perguntando qual foi seu primeiro contato com a viola.

Ivan Vilela - O meu primeiro contato com a viola eu tinha vinte anos, dezenove pra vinte anos, quando eu ganhei uma viola. Eu tocava num grupo em Minas Gerais em Itajubá, nós fazíamos música mineira. Aí eu comecei, eu peguei esse instrumento e toquei um pouco, mas muito pouco porque o meu instrumento principal era o violão. Então foi um contato curto, não durou mais que um ano, mas eu não tocava nada além das músicas desse grupo, do Água Doce. E eu só fui retomar a viola né, com 30 anos de idade, em 1992, quando eu comecei a compor uma ópera caipira.

Denis - Sim, e qual teria sido as suas primeiras influências em relação a esse instrumento?

Ivan Vilela - Olha, quando eu comecei a compor essa ópera eu escrevia pra qualquer instrumento. Tinha a orquestra, essa orquestra que eu montei pra ópera, uma orquestra “mirtsa”, que mesclava instrumentos da orquestra tradicional com instrumentos da cultura caipira, que era uma ópera caipira, então eu comecei a sentir dificuldade de escrever pra viola, porque a gente aprende escrever na faculdade pra todos os instrumentos, menos pra viola, e foi quando então em 92 quando eu peguei a viola pra tocar. Eu comecei a tirar músicas primeiro do Renato Andrade, do Almir Sater, do Tavinho Moura, Tião Carreiro e Zé do Rancho, foram as minhas primeiras influências de viola.

Denis - Em relação a essa escrita da viola, você ainda define como complexa até hoje nos dias atuais ou foi um pouco resolvida essa dificuldade da escrita pra viola caipira?

Ivan Vilela - Olha a viola, o Teodoro Nogueira quando escreveu pra viola em 1962 ele escreveu utilizando duas claves.

Denis - Sim.

Ivan Vilela - E a gente escreve normalmente como violão, porque da maneira como eu tenho tocado, nessa ideia de utilizar os pares, as notas dos pares separadamente utilizar dez cordas, começou a me dar muito trabalho, porque eu já não tocava mais cinco pares, eu tocava dez cordas. Então eu tentei várias maneiras de quando tocava só nota aguda utilizava haste pra cima, haste pra baixo, mais foi ficando muito confusa a escrita, de maneira que hoje em dia eu passei a usar a partir da sugestão de um ex-aluno meu até, lá na USP, utilizar arcadas de violino pra determinar quando eu quero tocar só a nota aguda do par ou quero tocar só a nota grave do par.

Denis - Interessante. A viola Ivan, ficou isolada dos grandes centros urbanos por muito tempo, e de uns tempos pra cá, no entanto, tenho notado que está sendo reacendido o interesse por esse instrumento inclusive pela juventude. Você conhece bem o trabalho do Tião Carreiro e acha que esse trabalho de alguma forma tem contribuído para a ascensão da viola?

Ivan Vilela - Eu acho que o Tião Carreiro o trabalho dele tem contribuído sim, mas não na retomada. A retomada a gente, eu atribuo a outros fatores aí, essa retomada do instrumento, porque a viola até o início do século XIX era um instrumento urbano que vai pensar em ganhar a área de ruralidade a partir dessa época, exceto nessa nossa região do centro-sudeste né, que ela sempre se ruralizou. Mas Rio de Janeiro, Recife, Salvador, era o instrumento acompanhador de cantantes, que vai perder lugar pro violão, pela própria funcionalidade do violão. Um instrumento afinado em quartas, ele se propõe mais facilmente pra acompanhar com harmonizações do que um instrumento afinado com predominância em terças, onde a linguagem é muito mais o contraponto, uma linguagem muito mais horizontal. Agora, eu acho que a gente teve alguns fatores que fizeram a viola voltar, o primeiro deles foi essa tentativa de globalização, de uniformização dos mercados em consonância com a cultura dos países mais poderosos, isso acabou gerando efeitos colaterais no mundo todo, no primeiro "acoivo". A segunda, a ideia de pensamento ecológico de preservação da diversidade cultural que também começou a dar espaço se repara que a partir dos anos 80 a gente tem um segmento chamado *world music* que vai mesclar música pop com música étnica aí né, antigamente a gente chamava de folclórica. Hoje em dia tem nomes chiques, música dos povos, música étnica, nomes de mercado né pra vender mais. É, uma outra coisa é essa desilusão com o sonho da cidade grande, ágoras

as pessoas impossibilitadas de voltar ao campo, eles estão tentando resgatar valores que outrora nortearam as suas vidas ou de seus pais, ou sua cultura. Honestidade, solidariedade, uma preocupação maior com o ser que com o ter, um tempo maior pra se ouvir uma vez que o mundo rural é um mundo de tradição oral né, não tem escrita. Então o tempo de falar e de ouvir é um tempo muito importante e um espaço muito importante. E por fim, eu acho que a presença do Almir Sater em telenovelas ajudou demais, assim, mas muito. Eu me lembro que o público meu de alunos mudou radicalmente depois de Pantanal e depois Rei do Gado principalmente que teve mais audiência, a faixa etária baixou de trinta pra quatorze anos, treze anos, a meninada começou a tocar viola. E paralelo a isso a gente teve um resultado dessa efervescência que foi culminar com esses *ensembles* de viola que a gente chama de orquestras de viola, que atualmente são mais de cem só no estado de São Paulo né, sem falar Goiás, Minas Gerais e Paraná, que tem mais um tanto.

Denis - Ok, eu vi você citando Tião Carreiro no início nas suas primeiras influências. Se ele influenciou de alguma forma o seu trabalho, de que forma aconteceu essa influência?

Ivan Vilela - Olha, a influência ela nunca é muito linear né, porque normalmente você é influenciado por coisas que você ouve, toca e gosta. Aquilo de alguma maneira vai ressoar dentro de você em algum momento você vai tá puxando na sua criação, você vai tá puxando elementos que já estão sob o seu domínio agora técnico, pra sua composição. O Tião o que muito me impressionou nele foi esse vigor que ele imprimiu a viola, ele começou a dar um outro vigor pra viola. O Tião é um cara interessante porque ele vai trazer o mixolídio pra música caipira, uma vez que o Tião cresceu em Montes Claros, e Montes Claros a escala natural de se cantar não é o jônio, é o mixolídio né. Então ele vai trazer essa sonoridade meio nordestina pra música caipira em função disso, e toque muito rigoroso né, muito uso de polegar né nas introduções de pagode, isso tudo me chamou muita atenção, e a obra dele que é uma obra interessante. Eu pesquisei uma época sobre o Tião com alguns ex-produtores dele, e me disseram uma coisa muito interessante, ele nunca compôs, ele sempre ganhava as parcerias, que era comum na época. Você vê Francisco Alves também nunca compôs e é parceiro do Ismael Silva, um monte de gente. O que ele fez sim, todos afirmaram, foram unânimes em dizer, foram as introduções de pagode, isso foi criação dele mesmo. Essa síntese que vai juntar cururu com recortado, recortado goiano ou mineiro também, que vai resultar no pagode.

Denis - Em alguns textos que eu li na internet em relação a essa questão dele não compor, apesar de estar o nome dele em várias composições como parceria, eu vi algumas citações inclusive que ele tinha essa facilidade pra se interagir como carona na composição né.

Ivan Vilela - É porque ele era muito famoso né, então antigamente o compositor, a gente, repara que nessa primeira etapa até os anos 50 na música popular, é muito raro você ter um compositor que é o próprio intérprete. O primeiro que a gente tem na MPB pra valer, foi o Noel Rosa e depois o Ataulfo Alves, porque o Ataulfo ninguém quis cantar as músicas dele, então ele se meteu a cantar e cantava muito bem, e virou um cara de sucesso, então era normal. Os caras pra fazerem suas músicas serem gravadas, dar parceria para os grandes intérpretes, que é quem fazia a música deslanchar mesmo né, e foi o caso do Tião Carreiro.

Denis - As introduções você já tem dados, você acabou de dizer que conversando com vários do meio compositor, as introduções sim, podemos atribuir autoria a Tião Carreiro, os arranjos dos pagodes principalmente.

Ivan Vilela - Isso que me disseram né, alguns produtores dele.

Denis - Tá ok. Você executa músicas de Tião Carreiro na viola? Toca pagode de viola?

Ivan Vilela - Toco! Já toquei mais né. Acho que num momento de descoberta do instrumento. Na realidade o que eu fiz, eu toquei música de todo mundo. Eu quando comecei a tocar viola, esses cinco foram os primeiros, depois eu comecei a tirar músicas de todos. Tirei muita música do Gedeão, e todo mundo, porque a viola tem uma característica no Brasil, que o fato de não ter havido sistematização desse ensino, fez com que cada violeiro desenvolvesse um jeito muito próprio de tocar, e agora pra gente conhecer o jeito de cada um, como não tem nada, quase nada escrito, o jeito é tirar as músicas né, colocar o ouvido ali no gravador e tocar as músicas. Então eu fiz muito isso durante uma primeira etapa da minha vida e meu primeiro processo de descoberta do instrumento pra composição resultou no Paisagens, um disco meu paisagens, depois em uma outra etapa eu comecei a fazer arranjos, que foi no dez cordas né, então foi esses dois discos estão muito

fincados nesse processo de descoberta do instrumento. Agora antes disso, eu toquei aí muitas dezenas de músicas de muita gente, pra conhecer o dialeto de cada um, saber quais eram os recursos que cada um utilizava no instrumento.

Denis - Sim. E você compõe também pagodes de viola?

Ivan Vilela - Componho pagodes de viola também.

Denis - Que outros gêneros musicais mais você compõe?

Ivan Vilela - Olha, componho todos os gêneros, eu não sou propriamente um compositor de música caipira né.

Denis - Sim.

Ivan Vilela - Então a música caipira, a gente pode entendê-la como o maior guarda-chuva de ritmos distintos agrupados num só segmento que a gente tem na música popular, são mais de 15 ritmos. Então eu já era compositor antes de tocar viola né, então eu na realidade componho de tudo, eu tenho trilha pra documentário, pra teatro, e música de todo jeito né, os ritmos dos mais diversos, do pagode caipira ao pagode do samba. Eu trabalhei muito tempo com *jingle*, então eu compunha *tecnopop*, compunha rock, compunha axé, enfim compositor a gente não pode escolher muito né, a gente vai um pouco atrás do que a letra pede ou o anunciante pede.

Denis - Como compositor você avalia que o pagode do Tião tem uma certa influência da música afro-brasileira ou a exemplo o samba também?

Ivan Vilela - Olha, se a gente entender o pagode como a fusão que é pelo menos é o que eu consigo entender do pagode, uma fusão de dois ritmos fundamentais nessa gênese aí, que é o cururu, que é um ritmo indígena certo, uma dança indígena que o Anchieta se utilizou no processo de catequese, e você pensar no recortado como uma modalidade de um outro ritmo indígena, que é o cateretê, que é outra dança que o Anchieta se utilizou, o recortado a gente tem dois tipos de recortado, o mineiro e o goiano. O recortado é onde a

gente começa a reparar a presença do negro na cultura caipira, na gênese dessa música, na criação dessa música caipira, porque você já começa a reparar esse uso de sincopas, o uso daquela célula que é muito incomum em batidas mais tradicionais, que é essa célula de semicolcheia colcheia semicolcheia né, coisa assim, então a gente tem que pensar no pagode, eu penso no pagode como um ritmo ameríndio, ele é luso-indígena, como quase toda música caipira, e uma falta, que quando a gente pensa em ritmo afro-brasileiro, a gente tá pensando normalmente em ritmos que tenham sincopa ritmos sincopados. Se você der uma lida num livro chamado “feitiço decente” do Sandroni, ele traz bem claramente isso daí. Agora o pagode, se você pegar a batida do pagode, ele é uma colcheia, duas semicolcheias, uma colcheia, duas semicolcheias, não é isso? Só que o balanço ele é obtido de uma outra maneira, é fazendo o arremate que é aquele (demonstração sonora), aquela raspada, e apagar o som com a polpa da mão, você faz isso no primeiro tempo na última semicolcheia e no segundo tempo na penúltima semicolcheia. E isso dá uma sensação de balanço sem você ter na realidade, elementos de balanço. Então eu acho que ele é muito mais um ritmo luso-indígena do que afro-brasileiro, o que eu acho de afro-brasileiro que ele tem é essa tentativa de se produzir um som, produzir um balanço, só que vai resultar nessa rítmica de origem indígena, que é muito comum em dança indígena isso. Isso vai resultar na mudança do lugar do arremate, que vai dar o (demonstração sonora). Então eu não arriscaria dizer que é um ritmo afro-brasileiro, eu acho que ele tem elementos de balanço do negro, mais é na origem dele, que se você vê visualmente também, ele é um ritmo luso-indígena com elementos do negro aí pra dar esse balanço, sem dúvida.

Denis - Isso pensando na parte da viola?

Ivan Vilela - Na parte da viola. Na parte do violão menos ainda (demonstração sonora) que é o cipó-preto, ela é menos ainda. Se você pegar o cururu do Nhô Serra, do Nhô Serra não, não é do Pedro Chiquito meu Deus, é do Nhô Serra, o cururu do Nhô Serra tem isso (demonstração sonora).

Denis - Então essa presença que você começa a sentir, a presença, claro que não uma não influência direta mais começa a dar uma sensação da presença afro-brasileira aparece no cruzamento dos dois ritmos, do violão e a viola, é isso?

Ivan Vilela - Não, eu acho que só na viola você já tem isso.

Denis - Só na viola já dá pra perceber?

Ivan Vilela - É! Porque na realidade o que o violão tá fazendo é o que a viola tá fazendo, são as duas últimas semicolcheias de cada tempo.

Denis - Ah sim.

Ivan Vilela - Você pensa, não é isso: (demonstração sonora) e a viola tá (demonstração sonora), só que ela tá arrematando (demonstração sonora). Então o violão ele mais reforça uma característica da viola do que cria um swing com ela né, isso que é a grande curiosidade, é o grande barato da música caipira, é os caras conseguirem balanço sem ter elementos concretos pra produzir esse balanço, que é o caso da sincopa, deslocamento de tempo né, eles não deslocam tempo e o violão sugere um deslocamento de tempo mais de uma maneira muito sutil, ele vai no contratempo na realidade, ele apaga o tempo e vai no contratempo.

Denis - Sim. Você me disse agora pouco que toca pagode de viola. Como você sente a reação do público durante a execução do pagode de viola em uma apresentação?

Ivan Vilela - Depende muito do público. A gente pode entender um pouco a música caipira como uma etnomúsica, porque ela tem uma larga aceitação nessa nossa região, nesse eixo da paulistania aí, que subentende São Paulo, Triângulo Mineiro, Sul de Minas, metade norte do Paraná, Goiás, Mato Grosso do Sul, pedaço do Mato Grosso, pedaço de Tocantins, que há muito se espalhou essa cultura caipira, essa cultura dos bandeirantes que se fixou nesses lugares. Aí, é muito forte, as pessoas adoram, gostam muito, mas no Rio de Janeiro já não é tanto, entende? Porque você não tem uma representatividade dessa cultura caipira, você vê que os violeiros que foram fazer sucesso no Rio foi Alvarenga e Ranchinho, que era muito mais uma música voltada ao humor do que propriamente dita uma música ligada a raízes. Então eu acho que o pagode às vezes, ele impressiona pelo virtuosismo técnico né, agora ele ganha público pra valer nessa região, fora dessa região já

não é tão comum. O que eu tenho reparado, as pessoas se impressionam muito mais com virtuosismo do executante do que propriamente com o fato de ser pagode.

Denis - Sim. O que representa a figura do Tião Carreiro como violeiro pra você, e no cenário da música caipira, como você define essa representação?

Ivan Vilela - Olha, o Tião virou o grande ícone da viola né, da viola caipira no Brasil. Era um violeiro que soube muito bem carrear pra si esses louros de artista aí né, ele era uma estrela e se portava como tal e com um som muito característico né. Eu acho que esse fato dele ter uma herança que não era caipira, vai diferenciar essa herança que vem do norte de Minas, uma outra formação musical vai diferencia-lo muito no meio dos violeiros e isso já vai chamar muito a atenção de todos. E o Tião é muito importante, acho que é difícil a gente falar de viola caipira sem lembrar de alguns músicos, dentre os quais o Tião Carreiro, que segundo o Almir Sater é a maior influência dele. O Almir considera o Tião a maior influência da viola dele.

Denis – Sim. E você concorda que o pagode de viola é destaque no repertório da maioria dos violeiros, principalmente os caipiras?

Ivan Vilela - Concordo, concordo sim. Eu acho que embora eu não acredite, eu acho que existe um equívoco aí de ter o pagode como balizador da qualidade do violeiro. Eu acho isso muito complicado porque a gente não pode pensar que só tocar pagode e tocar rápido faz uma pessoa tocar bem. E se a gente pensar no pagode, ele é uma música que, ele tem aspectos rítmicos de alto interesse, aspectos melódicos, mas ele não tem totalmente aspectos interpretativos, que é uma música que trabalha com uma dinâmica muito plana. Então você não trabalha com elementos de dinâmica no pagode, é muito raro você ver isso, você pode até fazer, você mais estudado fazer uma coisa dessas, mais ninguém faz. Então eu acho que é uma música muito interessante, mas ela não pode ser o único balizador da capacidade interpretativa de um violeiro. Eu acho que isso é um equívoco que muita gente incorre nesse equívoco de achar isso. Porque a gente tem que pensar também que a viola antes de ser um instrumento caipira, porque existe muito essa questão, eu me debato muito com isso, encontro pessoas atribuindo níveis de pureza a música caipira, o que é uma piada, não tem nada de puro, música caipira é uma música característica da música

brasileira que a grande característica é ser vira-lata entende, é ser mesclado, não existe pureza. Se for pegar a origem desses ritmos eles já vem misturados de muito antes todos eles. Você pega os ritmos paraguaios que entram aqui eles já vem da Espanha, esses ritmos com 6/8 com apoio em 3 como é a polca paraguaia, o rasqueado. Então eu acho o pagode uma música, eu acho, eu tento entender o pagode como mais uma variedade musical dentro desse imenso guarda-chuva que é a música caipira. E mais do que isso, eu acho que tem uma exacerbação dessa linguagem do pagode que pode ser equivocada. É uma música muito boa pra você utilizar pra estudos até, mas você fazer um show inteiro de pagodes, e eu já vi, é um saco bicho! É ruim, é chato. É muito plano, é uma linguagem muito plana, ela não trabalha com nuances entende, a não ser pirotecnia às vezes, muito virtuosismo.

Denis – Em relação a isso, pesquisando e lendo na internet, alguns sites, vídeos, geralmente a maioria não acadêmico, eu pude notar que existe uma máxima entre os violeiros, em alguns sites até explicita essa frase que “violeiro que não toca pagode não é violeiro”.

Ivan Vilela - Eu já ouvi o Braz da Viola falando isso, tomei um susto quase cai de costa, como é que um educador fala uma coisa dessas, falou numa revista, aquela revista “Viola Caipira”.

Denis – É eu acho que li isso também. Como você vê um violeiro que não toca pagode?

Ivan Vilela - Eu vejo como violeiro, eu acho que você achar que a música caipira é a única representação da viola é um equivoco gigantesco. A viola existe, olha, a gene, o início dessa música caipira ela se dá no século dezesseis, mas a gente entende na nossa cultura popular como sendo formada nos séculos XVIII e XIX, então é uma música de duzentos anos, e a viola tem setecentos, oitocentos anos entende, já foi tocada muita música. A viola antes de ser um instrumento pra tocar música caipira é um instrumento que tocava lundu, que tocava modinha no Rio de Janeiro entende, muito antes. Então é um equivoco a gente achar que a viola caipira ele é representada apenas pela música caipira. Eu repito isso pelo seguinte, o que popularizou a música caipira ao lado da viola foram as gravações do Cornélio Pires que foram as primeiras gravações em 1929, a partir de vinte e nove, e a viola tornou-se realmente a grande porta voz dessa cultura caipira. Agora, você tem uma

viola que é tocada no nordeste que é muito interessante, desde um jeito muito culto que você vê em Recife que é tocado com palhete, como se tocava na corte em Lisboa no início da colonização do Brasil, com outra rítmica muito diferente. Então se você pega um violeiro nordestino, tem o repentista que debulha a viola, você vai falar que ele não toca porque ele não sabe bater um pagode? É meio perigoso, essas afirmações são muito perigosas, da gente achar que o pagode é a grande referência. Isso eu acho que se deve um pouco a uma postura do próprio Tião Carreiro que era um cara que tinha um marketing pessoal muito forte, e ele vendeu essa imagem dele associada ao pagode, se você fala em Tião você associa a pagode, você não vai pensar em cururu nem querumana, você vai falar pagode. Se você pensar em Vieira e Vieirinha você vai pensar em catira, eles se intitulavam os reis do catira. Agora, é um pouco equivocado isso, a gente tem que tomar cuidado porque muito dessas concepções nacionais, nacionalistas, xenófobas, elas vão desembocar na direita pela via da esquerda, a gente tem que tomar cuidado com isso. A gente acha que tá sendo muito nacionalista defendendo a própria cultura, mas no fundo a gente tá quase fascista e nazista lá entende. **E a cultura brasileira é uma cultura de soma, a gente se deu a partir da soma de muitos elementos.** Os portugueses já eram os grandes vira-latas da Europa ali né, se você pegar Calaico, Celtibero, Ibero, Fenício, Tartesso Fenício, Romano, Godo e Visigodo, Suevo e Árabe, dez povos misturados e você vai achar que os caras são puros? Vem com uma cultura pura pra cá? Então é muito perigoso a gente cair nessa concepção, e eu repito, a gente desemboca na direita pela via da esquerda.

Denis – Ivan em sua opinião, já que esse gênero foi surgido em meados do século passado, final da década de 50 e início da década de 60 e permanece até hoje, a gente nota ele no repertório dos violeiros. Em sua opinião o que esse gênero musical possui de tão especial que o fez perdurar por tanto tempo no repertório desses violeiros?

Ivan Vilela - Eu acho que se você pensar nem é tanto tempo, é o mais novo. O cururu tá há quinhentos anos, o cateretê tá quinhentos anos também, dez vezes mais. Na realidade o que faz o pagode, nem é essa questão de perdurar, porque ele é uma música muito viva, uma música muito pulsante, ela é alegre né. Ela tem muito pulso e ela pro executante e pra quem está assistindo também é muito interessante, porque ela trabalha com elementos de

virtuosismo normalmente que são muito ricos do ponto de vista técnico e isso desperta sempre a curiosidade das pessoas.

Denis – O que o pagode de viola representa pra música caipira, e mais precisamente hoje como é essa representação na sua opinião?

Ivan – O que o pagode de viola representa pra música caipira? **Então, aí a gente cai em duas concepções, pra uns ele é tudo e pra outros ele é mais um ritmo**, então a gente tem essas duas questões. Eu acho que o pagode ele pode, agora eu acho que tecnicamente falando ele representa, eu acho que é interessante porque ele é um ritmo que pode ser muito utilizado em estudos, você pegar e transcrever as introduções de pagode do Tião isso é um estudo de polegar maravilhoso, entende, pra qualquer estudante, essa transcrição é muito bacana. Então eu acho que ele representa uma possibilidade de você se desenvolver tecnicamente no instrumento. Mas a gente tem que tomar muito cuidado eu repito, em achar que ele é o rei ou a rainha dos ritmos. É a mesma coisa de você achar que a bossa nova é o que fez a música popular brasileira ser grande, e não é. O que fez a música popular brasileira ser grande é a diversidade dela, porque você não tem essa diversidade em nem um outro país do mundo. E é o mesmo caso a música caipira, a gente não pode achar que um ritmo é melhor que o outro, cada um deles ocupa um lugar de muito destaque. E ao mesmo tempo que o pagode tem essa maravilha de possibilidade de desenvolvimento técnico do executante, esse técnico é entre aspas porque o cara não desenvolve dinâmica, não desenvolve expressão, não sabe tocar piano, ele toca forte o tempo inteiro. Então tudo isso a gente tem que ver que também são elementos interpretativos, e não só tocar rápido. A gente precisa tomar cuidado que, tem até um menino aí que faz cover do Renato Andrade, um menino de Goiás, que faz cover do Renato, se apresenta de terno, eu acho aquilo pra circo né. Eu não conheço ele, eu vi na televisão, falei “pôh!” isso é pra circo né, porque o Renato era o Renato né, o Renato é o pioneiro, o cara que conseguiu trazer um requinte técnico pro instrumento que nunca ninguém conseguiu chegar perto, um virtuosismo, uma coisa interpretativa de uma conceituação quase de música de concerto mesmo, musica instrumental muito fina. Agora o que eu senti nesse menino, é ele pegar a pirotécnica do Renato, que o Renato tinha uma super agilidade mesmo, e trilhar só em cima disso como se isso fosse o Renato Andrade, ou isso fosse tocar viola, pelo amor de Deus né! A gente não pode esquecer que a viola e qualquer outro instrumento eles estão a serviço da música, eles não estão a serviço de uma

cultura. A viola está a serviço da música, é possível que daqui trinta anos, quarenta anos, a gente tem a partir dessa lenta, mas progressiva sistematização do ensino do instrumento, pode ser que você tenha pessoas de outros países tocando viola, vai saber. O Stradivarius construiu duas violas. Porque na época Portugal era o grande país do mundo, então o fabricante veio e fez duas guitarras barrocas tipo, e tocava-se esse instrumento em outros lugares também, muito pouco mais tocavam. Então a gente tem que pensar sempre que o instrumento está a serviço da música. E essa bobagem, ah! Eu já ouvi também esse comentário, eu acho uma pobreza: “você toca viola igual violão”. Quer dizer, a pessoa tá querendo dizer: “eu detenho os meios de tocar esse instrumento, você não”. Entende? Então quando eu vejo uma pessoa tocando viola igual tá tocando violão eu acho mais legal ainda, tá fazendo algo diferente, tá ampliando as possibilidades técnicas do instrumento. E se você pensar na viola no Brasil e olhar a viola de Portugal você vai ver que o que fez a viola se desenvolver no Brasil foi o violão. Todo aparato técnico da viola hoje, ele tá calcado no estudo do violão. Todo desenvolvimento morfológico do instrumento, a luteria, foi no rastro do violão. Porque as violas de Portugal ainda são de meia regra, tudo de 10 trastes, só uma oitava até começar o corpo. Então é isso, a gente tem que pensar que a viola é um instrumento que está a serviço da música, a gente não pode reprimir a viola, compartimenta-la dentro de uma cultura, ela traz expressões culturais diversas. Você não pode falar que caipira é a única expressão da viola porque a nordestina é mais antiga e é forte, forte pra caramba o negócio, os caras tocam uma outra viola lá. Você já ouviu Adelmo Arcoverde tocando?

Denis – Já sim, muito bom.

Ivan Vilela - O cara não toca viola porque ele não sabe tocar pagode? Ele não sabe tocar pagode. Você vai dizer que ele não toca viola?

Denis - É não tem como.

Ivan Vilela - Não tem como, o cara com uma bagagem daquela, interpretativa né, tem a técnica né, tudo. Então eu acho isso Denis, a gente precisa tomar muito cuidado e não restringir o instrumento a uma concepção equivocada de que ele é puro e que ele pertence a uma cultura pura.

Eu acabei um doutorado agora sobre uma historia social da música caipira, eu já estava a mais de dez anos estudando essa questão da cultura caipira, da historia, e não tem nada de puro entende, é uma mistura danada. E o grande barato de tudo isso é a mistura, não é ser puro.

Denis – Em relação às características estruturais e técnicas de execução como você avalia o pagode?

Ivan Vilela - O pagode é uma música espetacular do ponto de vista técnico, principalmente no desenvolvimento do polegar. Porque você repara o dedo médio e o indicador que fica batendo ali no segundo par... Você afina em Ré ou em Mi a sua viola?

Denis – Afino em Ré.

Ivan Vilela - Então tá bom, então fica batendo na corda Lá do segundo par, ela, na realidade aquilo é um cururu, esse contratempo (exemplo sonoro), isso daí é um cururu, se fosse reduzir o cururu a uma nota seria isso. Então eu acho uma música maravilhosa pra você trabalhar como estudo, mas não pra trabalhar como única abordagem da técnica interpretativa. Porque ela deixa a desejar em muitos aspectos do ponto de vista da dinâmica, da expressão. Como eu já te falei ela é muito plana, é muita porrada o tempo inteiro. Agora, ela é muito boa, acho que todo mundo tem que tocar pagode, todos meus alunos tocam pagode porque é uma música que ajuda muito no desenvolvimento técnico.

Denis – Existe um dialogo da música de Tião Carreiro, especialmente o pagode com outras dimensões culturais? Em meados do século passado houve muitas influências de ritmos estrangeiros, outras culturas invadindo, até onde eu pesquisei a música sertaneja também foi muito influenciada por ritmos estrangeiros, elementos de outras músicas, de outras culturas. Você acha que esse diálogo, essa influência ocorreu na música de Tião Carreiro também?

Ivan Vilela - Ocorreu claro. Você pensando o Tião Carreiro como um músico representante desse seguimento da música caipira, sim. Vamos só trocar um termo aí, invadindo, porque quando uma coisa invade e a gente não quer a gente expulsa ela.

Denis – Ok.

Ivan Vilela - Vamos usar o termo recebendo. Porque já que a gente incorporou é porque a gente gostou. Essa coisa das influências, quer dizer, vamos fazer um apanhado rápido aqui. Já nos anos 1930 o cinema dos Estados Unidos traz pra gente vários ritmos que vão sendo incorporados, não só provavelmente como ritmos, mas como procedimentos orquestrais nas orquestras de samba-canção já nos anos trinta, de Custódio Mesquita, essa época a gente já tem uma subinfluência da canção americana, que é bobagem a gente achar que foi a bossa nova que trouxe isso, que a questão da estrutura formal e a maneira de abrir orquestração, isso já é muito americanizado. Agora, a partir da época da guerra os Estados Unidos numa política de boa vizinhança com o Brasil começa a despejar aqui uma série de ritmos caribenhos, todos de origem afro-americana, mas já estilizados. Estilizado é limpo etnicamente, já tem um som muito mais palatável pra uma classe média, tá menos som de preto pobre do que outra coisa. Então, o que acontece, o que diga essa passagem, pra mim é muito mais bonito do preto pobre. A gente vai ter chegando no Brasil nos anos quarenta a rumba, a salsa, o mambo, o chá-chá-chá, o bolero, todos esses ritmos vão ser absorvidos dentro da música popular brasileira da época produzida no Rio de Janeiro, que era o samba. Eu entendo aí uma identidade étnica de música afro-americana se encontrando com música afro-americana. Essa música afro-americana ela tem uma permeabilidade, a inovação harmônica e tudo mais. Agora paralelo a isso você tem nos anos quarenta uma série de ritmos fronteiriços entrando no Brasil, todos eles de origem ibérico-indígenas, você tem a polca, você tem a guarânea vindo do Paraguai e nos anos cinquenta pela voz do Miguel Aceves Mejia, um grande cantor mexicano, vai entrar aqui o corrido, o huapango, a rancheira, que também são luso-ibéricos, ou melhor, são ibérico-indígenas. E esses ritmos ibérico-indígenas vão ser absorvidos na música ibérico-indígena brasileira que é a música caipira. Então você tem, eu entendo isso como uma questão de identidade étnica mesmo, ritmos que tem a ver com ritmos etnicamente com os ritmos daqui. Porque se você pegar a música mexicana, é música de índio e índio espanhol, a música paraguaia também e a música caipira também, só que é de índio português a base dela. Então você tem muito forte essa absorção. Agora, o Tião Carreiro, ele era um interprete de música caipira e música caipira tocava-se guarânea, cururu, cateretê, polca paraguaia, o rasqueado né, o chamamé que cada um chama de um jeito em cada região, rancheira, ele tinha uma coisa

que ele chamava de sambinha que é o samba rural. Ele tocava lundu, ele tocava pagode, ele tocava batuque que é uma batida mais mineira até aí, (exemplo sonoro), o batuque, você encontra o batuque na bateria do Michel Teló, repara pra você vê que ela tá fazendo o que a viola faz no batuque.

Denis – Interessante.

Ivan Vilela - É, e a gente fica batendo no cara aí, mas ele, se você puser ele e o Leandro e Leonardo, ele é muito mais brasileiro do que o Leandro e Leonardo, entende. Do que o Daniel cantando country lá, tem que parar pra ver essas coisas, tem que tomar cuidado. Então o Tião é um interprete de música caipira, e sendo interprete de música caipira ele vai tocar todos os ritmos e vai trabalhar com interpretação de todos os ritmos. Respondi sua pergunta mais ou menos?

Denis – Sim. Então você acredita que essa influencia dessas outras culturas no pagode vem mais da raiz da música caipira do que propriamente no momento da criação do pagode, digamos assim?

Ivan Vilela - O pagode ele é uma síntese né, você tem que pensar no pagode como uma síntese de dois ritmos de certa maneira muito próximos. Que é cururu e cateretê, só que o cateretê já numa modalidade mais desdobrada. Não vou falar desenvolvida porque senão eu estou falando de evolução de novo, mas desdobrada que é o caso do recortado né, que é um cateretê mais balançado, que se já começa a ter elementos da cultura negra. Você repara, a cultura negra vai entrar no sudeste efetivamente a partir do início do século XIX com o ciclo da cana aqui na região de Campinas, Sorocaba, e depois, imediatamente depois pelo café. Então você anda aqui nessa região de Piracicaba, Rio Claro, Cordeirópolis, o que tem de samba de umbigada, samba de lenço, tem muita coisa de preto caipira ainda, muito forte né. Então eu acho isso.

Entrevista com o violeiro e compositor Fernando Deghi realizada no dia 7 de novembro de 2012 realizada via Skype.

Denis - eu vou começar Fernando perguntando qual foi o seu primeiro contato com a viola?

Fernando – Pois é, o meu primeiro contato com a viola? É que são varias historias somadas, pequenas historias né, porque eu fui violonista erudito né, durante 20 anos eu estudei e dediquei a música clássica, música barroca, música renascentista, enfim, toquei todo esse repertorio de violão. E a viola nunca esteve presente assim comigo na minha vida né, a não ser pelo meu pai, que desde pequeno eu lembro meu pai cantando tudo quanto é tipo de música desde o regional, o cancionero caipira até boleros, tangos e coisas assim. Porque meu pai cantava em rádio e essas coisas assim né. E o meu vô que era sanfoneiro, enfim, então eu quando pequeno eu cresci por que eu fui o primeiro neto né, então cresci ouvindo o meu vô tocar mazurca, tocar polca sabe, na sanfona. Meu pai cantava, gostava muito de baile essas coisas, enfim, então essa influencia é que eu tenho dele, tocava um pouquinho de viola mais violão ele tocava né. E a viola eu tive um contato mais serio por parte da família da minha esposa né, que a minha sogra ela tem uma irmã que o marido ele é primo daquele Vieira e Vieirinha, que eles são assim parentes, acho que é Vieira e Vieirinha, um que morreu agora, uma pena danada, eu não me lembro o nome agora meus Deus, é uma dupla aí famosa. E esse contato comecei com esse tio dela, o João que era um violeiro também, e ele tocava a viola fazia umas coisas e eu achei interessante aquilo né, falei pô que legal essa “base” o pagode aquela coisa toda né. E ele disse pra mim assim, falou assim Oh Fernando! O dia que você fizer na viola o que você faz no violão você vai trazer muito coisa interessante pra viola, mas são coisas que são ditas e de repente, e depois deixei do violão, tive assim, tava um pouco cansada do meio violonístico dessa coisa de violão, mas o que estava mais cansado mesmo era de ser interprete. Eu durante vinte anos fui mais interprete, nunca compus nada pra violão, acho que compus uma ou duas obras pra violão. E a viola entrou na minha vida assim muito simplesmente né, uma violinha Xadrez que a minha esposa comprou na fabrica Xadrez e me deu de presente. Ai caiu uma lata de tinta em cima do tampo dessa viola, e aí eu vendi a viola, estragou a viola, aí depois eu comprei só um corpo de viola com um cara chamado “Zativinsk”, e quem terminou essa viola pra mim, colocou o braço colocou escala, foi o “Pepinelli”. E eu dei o nome pra essa

viola de Rosa Maria, e aí a coisa começou sabe, até tem uma historia meio mística né, assim do meu inicio na viola, que isso não é historia de violeiro, isso foi uma coisa real na minha vida. Eu tive sonhos né, eu tive, assim foi uma coisa pra mim assim, assim muito forte essa coisa. É que esse universo místico da viola, ele quando você ouve ele não é, da boca dos violeiros, ele é muito assim, forte né. Tem umas historias muito interessantes que você não sabe se é verdade ou mentira. Mas eu acredito em muitas coisas né, e esse sonho que eu tive eu tava num lugar e entrei num galpão e tava tudo nublado sabe, e eu vi um violeiro vestido com uma capa e um chapéu e tava tocando viola. Só que eu não vi o rosto dele, e ele disse pra mim assim: moço, você tem que largar desse violão e tem que tocar viola. E aí eu acordei, você pensa naquilo, enfim, aí eu fui fazendo minha vida e fui tocando um pouquinho de viola, já tava mexendo um pouquinho, enfim tá né. Aí depois de uns oito meses eu tive o mesmo sonho. Só que aí eu tava sem o violão né, e ele tava me dando uma viola, essa mesma pessoa me dando uma viola na mão sabe. E eu acordei então fiquei pensando naquilo, falei meu Deus do céu né! Aí depois de um tempo, não sei quanto tempo, eu tive o mesmo sonho, só que aí que tava com a capa e o chapéu e a viola na mão era eu, no lugar do cara sabe. E aí eu já tava tocando viola, já tava fazendo um monte de coisa. Que inclusive a capa do meu primeiro cd, a roupa que eu usei foi inspirada nesse, porque a figura do violeiro que eu vi, era assim, tipo ao que eu tenho na capa do meu primeiro Cd. Então são historias. Essa história que tem um lado mítico né, mas eu acho que inconscientemente a gente tem muita coisa na cabeça, enfim, o que é o inconsciente? Essa coisa de você soltar quando ta dormindo, enfim, eu não sei como explicar isso. Mas a viola é meio santificada na minha vida. Quando eu comecei a tocar viola eu não precisei nem botar a mão no telefone pra mim poder trabalhar. Eu morava "aqui" na época, ninguém me conhecia como violeiro sabe, ninguém me conhecia no mercado. Eu como violonista não tinha nome no mercado não é, e então um dia bate na porta um cara, até tava com minha casa em construção, tava numa situação meio difícil na época, e o cara bateu na porta e perguntou se era ali que morava o Fernando Deghi, eu disse meu Deus do Céu! Eu disse sou eu. Não porque eu sou do teatro de São Paulo a Kilza Setti tá fazendo uma missa caipira com intervenções de viola caipira. A gente queria saber se você queria participar, primeiramente se você lê partitura? Eu disse: leio, sou músico há 20 anos. E ai me deram um livro desse tamanho assim, depois de 15 dias eu tive que ir lá pra São Paulo e eu trabalhei oito meses no municipal de São Paulo com os músicos da orquestra, com o coral Paulistano, com Samuel Kerr que era o maestro com a Dorotéia Kerr, e aí sabe, foi um

treco maluco. Então, a viola entrou na minha vida, foi e é uma coisa abençoada, é assim uma coisa fantástica. Mas que me lembro muito pouco de botar a mão no telefone pra pedir serviço sabe, a coisa já vem, é um instrumento santificado.

Denis – Qual teria sido as suas primeiras influências em relação a esse instrumento Fernando?

Fernando – As minhas primeiras influencias elas foram descobertas de sonoridades baseadas em tudo que eu já tinha estudado no campo do violão né. Parece que fez um movimento contrario de volta, porque o violão ele é uma evolução da guitarra barroca, nem dessa viola caipira nossa, é da viola barroca. Então pra mim isso foi um trabalho de redescobrir sonoridades. Então as influências foram voltadas a sonoridade que tinha na cabeça, e o que me encantou muito foi a principio foram as afinações, esses cenários melódicos diferentes que ela traz. Aí depois você vai conhecendo esse universo que eu já conhecia um pouco da música caipira, não profundamente, mas conhecia Tonico e Tinoco, duplas como Zilo e Zalo, meu pai ouvia muito isso, Trio Parada Dura e como é que chama? Belmonte e Amaraí, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco e tanta coisa né. Então eu sempre ouvi isso da parte do meu pai né, então e coisas que eu achava muito simples de tocar e que na viola a principio foi muito interessante tocar isso em terças e sextas, aquela coisa toda da viola. O que foi muito interessante, o que é uma coisa que chama atenção não só minha mais de tudo quando quanto é violeiro, é o ritmo do pagode, que é uma coisa muito alegre e muito movimentada, e aqueles solinhos que você tem nos pagodes, que são as introduções, não só de Tião Carreiro, mas tem outros que fazem né. Mas o grande cara que fez muita coisa foi o Tião Carreiro né, Bambico. Então essas coisas a principio eu assim, me dediquei a esse universo pra conhecer como é que era a linguagem. Mas aí eu pensei na época isso tem que ser desmistificado não é? Porque o que há de mitos em cima disso! Isso precisa ser desmistificado e gente precisa ir pra frente com a viola não é, porque a viola é um instrumento solístico também, então tem que se criar outras coisas na viola e não só ficar nessa de Tião Carreiro, Tião carreiro ele foi grande né, ou de pagode ou de música só regional, enfim fica um circulo vicioso como no violão né, aí fica um circulo vicioso que aí você tem os seguidores de Tião Carreiro, os que tocam pagode, os seguidores de Tião Carreiro que tocam pagode, usam chapéu e tá! E tem a voz grossa e vai e fica nisso né. E aí fica só repetindo fica só no "repeteco" e o instrumento não anda pra

frente né, e a intenção do Tião Carreiro não era essa, acho que ele nem sabia da grandiosidade que ele estava fazendo. Porque é grande a música do Tião Carreiro, se você fizer uma análise mais profunda, mas é isso, eu não quero me estender nesse tema porque tem outras perguntas e eu acho que o tema do Tião Carreiro você vai chegar depois né.

Denis - É, já que você mexeu no assunto, eu tenho mais uma aqui, a viola ficou isolada dos grandes centros urbanos por muito tempo, e de uns tempos pra cá, no entanto tenho notado que vem reascendendo um interesse por esse instrumento, inclusive entre a juventude. Você conhece bem o Trabalho do Tião Carreiro você acabou de citar algumas coisas, e você acha que esse trabalho de alguma forma tem contribuído pra essa Ascensão da viola?

Fernando – O que eu penso é que a viola ela tá vivendo o seu momento histórico, que é o mesmo momento que o violão viveu no início do século passado até quando ele entrou pro conservatório com a ajuda do Catulo da Paixão Cearense, e aí ele fez uma escola a principio, uma escola européia e depois uma escola brasileira onde teve Rafael Rabello, enfim essa coisa toda, Garoto, Dillermundo Reis, Canhoto né. E a viola vive esse momento trazendo a música de resgate junto com as novas possibilidades que outros violeiros há muito tempo já vem trazendo pra viola, como um deles, o próprio Renato de Andrade que foi um grande violeiro que criou pra viola muitas coisas. Então no pagode tá tudo junto né, e a juventude se identifica com isso. Mas por que a juventude se identifica com isso? Porque houve um movimento pra isso né, houve um movimento que começou ganhar peso, e que eu digo que um dos grandes responsáveis da viola ter voltado com uma força danada foi o Sater, porque ele teve uma chance na mídia de mostrar um trabalho principalmente instrumental. O Pantanal, não sei se você lembra disso, mas eu lembro na época que teve um momento que a viola dele tava ali, em cima de um lugar, não sei se dum sofá, e de repente começou a tocar sozinha uma música que era dele, Luzeiro não é? Porque na novela ele tinha um papel que tinha um pacto com o capeta, enfim, aquela historia toda de violeiro, e foi uma abertura na mídia né, o Sater só ganhando mais espaço na novela e aí foi maravilhoso pra ele né e pra todo mundo que já estava mexendo com a viola e fazendo coisas também como ele. Só que não tem espaço na mídia pra mostrar não é, porque mídia arruma por questão de marketing e do que interessa naquele momento. Então isso, essas coisas na época elas abriram portas pra mim poder trabalhar, então aí em tudo quanto é lugar segue, você vê tocando, vê a música regional e a coisa deu uma avançada não é, e a

viola sabe começou-se a ter assim pessoas interessadas em tocar viola. Principalmente músicos que já tocavam violão ou tocavam outro instrumento e gostaram da sonoridade da viola e começaram a explorar a viola. E aí tudo que você divulga você tem os adeptos não é? E a juventude sempre é a primeira a ser influenciada. Que nem hoje, eu tô indo pra Toledo dia 16 agora na semana que vem pra trabalhar com 70 pessoas, duas orquestras de viola, sendo que deve ter umas vinte crianças de onze a doze anos de idade, então isso é maravilhoso. Só que eu chego lá com a responsabilidade de, porque lá é um projeto social, todo mundo toca viola, os acordes, cantam as músicas regionais, tem criança, tem cara de quarenta anos e tem cara de sessenta, então é um projeto social, as orquestras são um projeto social. Mas dessas saem muitos músicos profissionais, sai muito cara bom que vai pra faculdade de música, enfim, então eu tenho que tentar mostrar pra essa meninada a grandiosidade desse instrumento e motiva-los, porque tudo funciona na motivação. Então você tem que, sabe tem um grande trabalho. E eu acho que é mais ou menos isso que eu te disse.

Denis – Em relação a essa motivação da meninada que você acabou de referir da orquestra, que tipo de repertório motiva mais esse pessoal a tocar?

Fernando – Veja bem, eu vejo essa meninada toda como assim, um cavalo brabo, um potro novo né, que gosta de correr no pasto né. Então o que eles gostam de fazer no braço da viola é tudo aquilo que se apresenta pra eles e que assim, motiva essas pessoas, então eles ouvem por exemplo na mídia, eles podem ver Almir Sater cantar, podem ver uma dupla cantar, ou eles podem ver um instrumentista, enfim, o que eles querem é mexer com o braço da viola. E eu tô indo lá como uma referência, então tem gente que conhece meu trabalho, já me viu tocar então quer tocar músicas e essa molecada tá doida pra consumir qualquer coisa que você possa passar. Só que aí tem a consciência de quem vai passar, passar músicas de uma maneira progressiva pra que eles realmente possam evoluir e tirar proveito. Mas a motivação deles é como, eu vejo da seguinte maneira, é um novo jogo de videogame, aí tem que passar todas as fases, então o que eu vou levar pra eles é um novo jogo de videogame que são a minha maneira de pensar, como eu estudo, como eu desenvolvo o repertório e sabe... Então é uma nova, são novas fases que ele vai ter que assimilar, passar por essas fases, então eu acho que é mais ou menos isso.

Denis – Ok. Agora a pouco você mencionou o Sater e eu já ouvi em algumas entrevistas com ele na internet e na TV e em alguns relatos em livros e trabalhos que Sater se declara ter sido influenciado diretamente pelo trabalho de Tião Carreiro. Ele se declarava aluno indiretamente de Tião Carreiro. E com certeza Sater foi um dos grandes responsáveis por essa ascensão da viola, eu acredito que sim. Mas o Tião Carreiro de alguma forma em relação ao seu trabalho, você acha que ele te influenciou de alguma forma, e se te influenciou de que forma aconteceu essa influência?

Fernando – Primeiramente, o Sater é uma parcela do boom, ele é uma pequena parcela do boom. Que é uma grande! Mas é uma pequena parcela da mídia, enfim tá, depois ele se coloca no lugar dele de ganhar dinheiro com show e fazer sempre o mesmo show e sempre a mesma coisa, então diretamente ele não tá me trazendo nada e nem um benefício. Pra mim só o único benefício que ele trouxe foi de na mídia ele ter estourado e a viola deu esse “boom”, então graças a Deus maravilha! Graças a ele também, só isso e mais nada. E as violas instrumentais dele são maravilhosas, mas a gente tem que ficar tirando isso de ouvido e dá um trabalho danado, ele não escreve isso sabe, eu acho que a pessoa tem que dar uma contribuição didática né, então vai ter nego que vai fazer isso por ele e a música dele é grandiosa.

Eu não fui influenciado por Tião Carreiro, a minha criação e as minhas influencias são de grandes mestres que eu estudei no passado. Então é onde sempre o meu campo melódico na viola ele é diverso por causa desses estudos que eu tive na minha vida. Tião Carreiro faz parte de um conhecimento que eu tive na viola sobre um tipo de música regional, que Tião Carreiro era muito diverso, porque ele pagode, moda-de-viola, cururu, ele faz, dentro desse universo da música caipira eu digo que Tião Carreiro é um caminho de estudo, é um início de estudo pra você conhecer o universo da viola caipira. Se você estudar só Tião Carreiro você estará estudando esse universo da música caipira ele era aberto né. Porque ele gravou cinquenta e tantos LPs, o cara gravou muita coisa né. Ta certo que tem muita moda, tem cururu, tem valseado sabe, tem querumana, tem muita coisa Tião Carreiro gravou muita coisa. Então Tião Carreiro foi uma pessoa que foi um guia que eu tive pra conhecer o repertório de música de viola, mais elaborado que eu digo, porque o Tião Carreiro era um cara "saudosístico" né, eu digo que os solos dos pagodes dele das introduções são verdadeiros estudos melódicos como foi de Matteo Carcassi, de Dionísio Aguado, de Fernando Sor não é, você tem naqueles solinhos das introduções você tem terças, sextas,

salto, ligado, sabe. Você tem movimentação de mão longitudinal pra esquerda, pra direita, posicionamento frontal, você tem tudo ali não é? Então quer dizer, e o que mais os violeiros gostam de fazer são os pot-pourri de pagodes porque tem virtuosismo naquilo. Então o cara fez coisas maravilhosas, mas foi um guia nesse universo da música caipira pra mim saber até onde eu poderia ir e não ficar no ciclo vicioso, porque você mata uma charada muito rápido, aqui foi feito isso e isso, tá legal vou tocar, toquei tudo, foi bom, agora legal. Só que não vou ficar aqui, a viola tem outras praias que eu quero explorar, enfim não é. Mas mesmo assim, um grande respeito pelo músico Tião Carreiro, não é à toa o que ele fez em uma época e foi também muito explorado pelo comercio das gravadoras, enfim, e a figura do ser humano Tião Carreiro eu não posso dizer nada porque eu não conheci o Tião Carreiro, tem muitas historias do Tião Carreiro, eu não posso dizer nem uma porque eu não conheci o Tião Carreiro, mas eu conheço o trabalho do Tião Carreiro e ele como músico eu posso dizer que ele foi um cara assim de grandes dimensões, simples, dimensões simples, funcionais, mas muito inteligentes. Muito inteligentes.

Denis – E você executa músicas de Tião Carreiro na viola? Toca pagode de viola?

Fernando – Toco, curto. Eu tenho todos os CDs do Tião Carreiro. Não tenho discos, mas tenho todos os CDs do Tião Carreiro, tenho todos os CDs dele. Já ouvi quase todos, já ouvi todos os pagodes. Eu tenho escrito vários pagodes do Tião Carreiro, eu mesmo escrevi e passei eles. Até deixa eu ver seu acho aqui, eu passo o PDF pra você.

Denis – Oh cara! Desde já vou ficar muito grato.

Fernando – Deixa eu ver se está no meu HD, PDF pagodes. Olha, aqui não tem todos mas tem, deixa eu ver aqui.

Denis – A qualidade das gravações principalmente nas primeiras eram um pouco precárias né?

Fernando – Aqui tem um PDF, deixa eu ver aqui quantas paginas ele tem. Isso aqui foi um trabalho que eu fiz de colocar gratuitamente na internet, pagodes do Tião Carreiro. E aí eu juntei tudo num PDF mas não está escrito todos os pagodes. Mas tem um monte aqui,

na partitura e na tablatura, e eu colocava no site gratuitamente e colocava um vídeo também, tem noventa e três paginas esse PDF. Nem todos os pagodes tá.

Denis – Os seus vídeos assisti alguns, inclusive foi um dos que me levaram a escolher esse tema. Mas os Pedes, o João Paulo havia me falado que você tinha essas transcrições, mas já não estava no site mais quanto eu tive acesso.

Fernando – Mas agora você sabe o quê que eu to fazendo? Eu to revisando e to escrevendo tudo de novo e vou terminar os sessenta e quatro ou sessenta e oito pagodes do Tião Carreiro e vou ceder isso gratuitamente também sabe, como um trabalho de catalogação sem fins lucrativos da minha parte. Porque eu acho muito interessante isso de você jogar. E como passando pagodes sem preocupação nenhuma de ganhar dinheiro, nada disso, quando passei esses também sabe, a intenção é de deixar pra outro que queira aprender alguma coisa ficar um caminho mais fácil você entendeu? Porque às vezes você esta aprendendo viola e com quem você vai falar cara? Às vezes você não tem nem um professor de viola na tua cidade, ninguém pra te dar uma dica, e muito difícil. Eu tive dificuldade na época, quando eu quis saber alguma coisa sobre viola eu não achei ninguém. Verso caipira né, como é que fazia um ritmo de pagode, aprender, pra ver como é que era, é um treco maluco.

Denis - Você compõe pagode de viola?

Fernando – Compus na época dois pagodes e depois não quis compor mais pagodes. Justamente por causa dessa coisa do "repeteco" né que eu não queria fazer, mas eu fiz dois pagodes que tá no meu primeiro CD “Violeiro Andante”, um que chama “Pegando Fogo” e outro que chama “Mexe Comigo”, mas não compus mais né, porque, eu preferi compor uma coisa que eu chamo de “Ensaio pra viola”. A principio eu fiz dez ensaios direcionados pra mão esquerda na parte técnica, de ligados, saltos e coisas assim, e melodicamente também. Como se fossem os estudos, e a mão direita sendo usada como se fosse no pagode e que é chamado na Espanha de técnica de “escobila”, que se usa o polegar e, ou dedo médio, ou dedo anular no pedal, e ali fica sempre repetindo, enfim, e eu toco usando essa técnica, mas essa mão aqui tem muita coisa, são os “Ensaio pra viola brasileira” que eu fiz, mas eu compus pouco pagode não compus muito não.

Denis – Você falou da questão da repetição, você acha que não seria possível acontecer com o gênero pagode o que aconteceu, por exemplo, com o baião do Luiz Gonzaga, que foi influenciado pelo jazz, por exemplo, o Hermeto Pascoal toca uns baiões bem exóticos digamos assim?

Fernando – Bem, eu até penso que poderia, tem que ter alguém que faça isso. Que tenha essa linguagem do pagode mesclada numa coisa um pouco mais diversa. Se ficar na mesma linguagem do Tião Carreiro, naquela linguagem do pagode com a letra também meia satírica ou falando que eu sou o melhor violeiro, enfim, eu acho que isso já cansou, mas se tiver inovações como o caso que você citou de Hermeto Pascoal que meteu Luiz Gonzaga numa linguagem musical como o jazz por exemplo, enfim, ou dentro até duma linguagem maluca dele porque o homem é um gênio. Maluca porque é imprecisa, pra mim né. Então o cara é um gênio. Eu penso que tem que ter alguém que faça isso, mas ser uma forma bem diferente de tocar o pagode, já deixa de ser o pagode tradicional original. O Curioso é que na época do Tião Carreiro era a época de ouro onde se criou esse estilo, aonde se fez muita coisa. O que vem depois tem que ser diferente, porque se for “repeteco” é só os interpretes os seguidores, não ta trazendo nada de novo. O que teve importância foi Tião Carreiro, o resto é uma repetição, então, partindo de Tião Carreiro se houver inovação e uma mescla ou um cara pegar isso e de repente criar uma outra coisa baseado nisso maravilha, agora se ficar no “repeteco” aí é terrível. É como foi com a fuga né, desde a época do Bach até hoje, é muito lindo, mas é complicado. E Bach fez uma porrada de coisas, depois veio Mozart depois veio Beethoven e os caras foram sempre baseados nessa, mas foram sempre criando outras coisas, isso é que é legal.

Denis – Eu não estou lembrado em qual disco seu, eu li no encarte você fazendo...

Fernando – Eu tenho é dois porque eu não gosto de gravar, você dizendo em qual assim fica parecendo que eu tenho dez.

Denis – Sim. Eu não me lembro qual deles, você faz uma homenagem ao Tião Carreiro na canção “Meu mestre Tião” eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

Fernando – pois é, isso na época eu disse assim, eu vou oferecer por Tião um chamamé, porque oferecer pagode é sacanagem pro cara que é considerado o rei do pagode. Então eu fiz um chamamé dediquei pro Tião e coloquei “Meu mestre Tião”, com todo respeito por tudo aquilo que eu pude aprender com o trabalho dele, pesquisando o trabalho dele. Porque queira ou não seu disser que não aprendi coisas com o Tião Carreiro é mentira né. Porque quando você ouve a música de uma pessoa, você tira essa música, você ta aprendendo qual é que a pegada do cara, como é que ele toca, como é que ele põe o dedo no braço, como ele fazia, então você está estudando essa pessoa. Então o Tião Carreiro indiretamente foi um mestre pra mim, isso eu não posso negar. Então por isso que fiz essa homenagem e coloquei “Meu mestre Tião”, mas fiz um chamamé porque fazer pagode é sacanagem.

Denis - e você toca pagode de viola nas suas apresentações? Só concluindo aquela questão anterior.

Fernando – Faço isso. E como eu toquei pagode, assim quando eu faço shows quando eu toquei pagode foi voltado ao meu primeiro trabalho que eu tive, o “Violeiro Andante”, que eu toquei pagode. Tem um lugar na internet que tem um vídeo meu e do Zeca Collares tocando pagode, e tocou acho que uns dez minutos de pagode do Tião Carreiro. Foi num encontro que nos tivemos lá no rio grande do sul. Inclusive nessa apresentação a gente tinha um propósito de reunir vários artistas depois ia ter que tocar todo mundo junto no palco. Então nesse dia foi muito importante participar, porque tava o Hermeto Pascoal, tava o Borguete, tava o MPB4 e tava Duo Ou Fel, tava a Sinfônica de Porto Alegre e o tema era Brasil. E eu fui convidado com a viola pra justamente mostrar essa viola de desde 1950 a 1970, aí falei o quê que eu vou mostrar? Eu vou mostrar Tião Carreiro, porque foi um cara que foi referencia. Aí eu chamei o Zeca, falei Zeca vamos fazer um Pot-pourri de pagodes, e tinha que tocar quinze minutos no palco cada artista, independente de quem tinha nome ou não. Aí eu toquei uma música o Zeca tocou outra e nós começamos e fizemos dez minutos ainda de pagode caipira, e tocamos dez minutos de Tião Carreiro, isso ta na internet, e foi muito legal, foi muito legal. Mas foi uma única vez assim que eu toquei Tião Carreiro pra valer em palco. E é uma delicia tocar os pagodes do Tião Carreiro, é uma delicia. E se você não estudar o pagode você não toca ele direito, fica muito feio. E tem uns violeiros por aí que são especialistas em Tião Carreiro, eu acho maravilhoso, é muito bonito.

Denis – E como você avalia a reação do público nessa apresentação com esse tipo de música?

Fernando - Bom, o teatro tava lotado né, o público ali a gente não tinha música cantada, só tinha música instrumental, então o público é um público seletivo que gosta de boa música não é, e que ouviu com muita atenção esse pagodes e no final uivaram, gostaram pra caramba. (Risos). Porque é muito legal né, é muito legal. A reação foi assim fantástica. Quer dizer a viola sempre teve um certo preconceito, o caipira também foi muito assim, muito preconceito em cima do caipira, do negro quanto do caipira. O caipira homem do mato e burro não é, e o caipira nunca foi burro, o caipira nunca poderia ter sido considerado um cara burro, ele só não tinha estudo, essa coisa do saber falar direito do escrever direito, mas o conhecimento adquirido no dia-a-dia é uma outra história.

Denis - Em relação a isso eu sempre utilizo uma frase interessante, eu não me lembro de onde é essa frase do Paulo Freire, onde ele diz que “Não existe saber maior e nem saber menor, existe apenas saberes diferentes”.

Fernando – Exatamente.

Denis – Eu sempre uso essa citação pra avaliar o conhecimento do caipira em relação ao homem da cidade.

Fernando – O que seria de nossos engenheiros agrônomos sem o saber natural das pessoas que lidam com o campo no dia-a-dia. Então tem uma ciência toda, tem um conhecimento todo que vem sendo transmitido de pai pra filho há muito tempo não é. Então ouve sempre um preconceito em cima disso, do caipira, que o caipira é burro não sabe, e foi uma coisa que o Cornélio Pires defendeu muito, e o Cornélio Pires é um dos grandes caras aí que trouxe a música do homem do campo pro homem do campo, é interessante isso.

Denis – E puxando uma pontinha aqui mais um questão, o que representa a figura do Tião Carreiro como violeiro pra você e no cenário da música caipira como você define essa representação?

Fernando – Bom, o Tião Carreiro, a sua primeira pergunta desculpa, por gentileza faz ela novamente?

Denis - O que representa a figura do Tião Carreiro como violeiro pra você?

Fernando – O Tião Carreiro, ele pra mim, ele na época dele, pra mim ele é uma figura inovadora. Ele se utiliza de um instrumento que estava sendo utilizado de uma forma rústica não é, em acompanhamento ao canto, e ele faz de uma maneira mais virtuosística demonstrando novas possibilidades ao instrumento. Então tinha o canto que também em termos de letra, muitas não são dele, são parcerias, enfim e tal, mas isso não vem ao caso, mas as letras já tem motivos maravilhosos, o jeito de tocar virtuosístico, então enfim, isso traz uma inovação não é? E o que ele representa pro meio, é isso a segunda pergunta?

Denis – Sim, o que ele representa para o meio caipira, como você define essa representação?

Fernando – Uma figura influenciadora, ele é uma figura pra ser seguida. E como é seguido, porque ele só, porque ele deixou coisas como eu disse que eu considero verdadeiros estudos melódicos, ele é algo de estudo, pra quem quer se introduzir no universo da música caipira de viola tem que passar por Tião Carreiro, ele é a figura principal. Ele é uma peça assim, fundamental. Ninguém pode dizer que toca viola caipira senão tocar Tião Carreiro, isso foi uma coisa que ele com todo trabalho que ele fez ele impôs isso. Ele tem uma marca, então se você eu quero tocar viola caipira, então tá, então toca Tião Carreiro. Uai mais você não toca Tião Carreiro? Então você não toca viola caipira. Isso levanta também no meio por causa de todo trabalho que ele tem não é.

Denis – Você concorda que o pagode de viola é destaque na maioria dos repertórios dos violeiros?

Fernando – É, de determinados violeiros sim, de outros não. Tem muitos violeiros hoje fazendo trabalhos autorais. Mesmo desses violeiros da nova geração aí como Paulo Freire, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Eu, enfim, o repertório do pagode não é prioridade e às vezes ele nem tá presente. Mas, eu posso dizer pra você que o repertório do pagode ele tá

presente em 80%, que uma porcentagem que eu não tenho essa pesquisa levantada, pode ser até mais. Ele tá presente, principalmente nos shows. Pode ser que não seja um pagode do Tião Carreiro, um pagode composto, um pagode com uma letra diferente, enfim, mas ele é muito forte, ele é presente ainda muito forte.

Denis – Na sua opinião o que esse gênero musical possui de tão especial que o fez perdurar por tanto tempo no repertório dos violeiros?

Fernando – Bom, primeiramente as letras com seus motivos diversos, eu sou o melhor violeiro, essa parte satírica que tem e o jeito de tocar virtuosístico que os pagodes têm, e a diversidade dos solos, são vários, mesmo tendo, mesmo estando dentro de um estilo, mas tem muitos cenários diferentes dentro desses pagodes. E é claro essa coisa divertida não é, e que tem o pagode, e essa coisa da roda de viola, de um violeiro tocando, e tem algo ali também que hoje ainda tá meio disfarçado, mas que é presente ainda, que é a coisa do desafio, de quem toca melhor o pagode do Tião Carreiro, então rola isso ainda. O cara quer mostrar que ele toca melhor aquele pagode. Não é bem um desafio entre violeiros né, mas o Pot-pourri você, eu vejo isso tão nítido quando eu vejo um pot-pourri de pagode tocado por violeiros, que um sempre quer mostrar que toca melhor que o outro. Então tem isso também, então são várias coisas somadas juntas que fazem com que o pagode continue com essa força toda, com essa luz toda, como um caminho de início né, pras pessoas tocarem viola, enfim, são tantas coisas. E também ele leva as pessoas pra esse universo caipira, eu penso que muito rápido. Quando uma pessoa consegue tocar um pagode ele se sente mais próximo dessa cultura caipira, é muito interessante isso.

Denis – O que o pagode de viola representa pra música caipira e mais precisamente hoje como você vê essa representação?

Fernando – Bom, o quê que o pagode representa pra música caipira? Ele faz parte da própria história da música caipira, ele é uma parcela. Se você vier pegando a música caipira desde a época do Cornélio Pires você vê que o momento do pagode ele é único. Eu mesmo não tenho conhecimento assim de um outro cara que tenha tanto sucesso como o Tião Carreiro no pagode. Você pode ter Bambico fazendo pagode, enfim, mas o cara que destacou no pagode foi o Tião Carreiro. Então o pagode faz parte fundamental de uma fase

da historia da viola. Eu diria que quem quer resgatar, quem quer se introduzir nesse universo da viola caipira tem que tocar pagode. Essa é a importância do pagode, assim que eu vejo.

Denis – E em relação às características estruturais e a técnica de execução como você avalia o pagode?

Fernando – Bom como eu já disse, eu considero principalmente os solos das introduções dos pagodes são verdadeiros estudos melódicos pra quem quer se ingressar nesse universo da viola caipira. Tecnicamente falando você tem ligados, você tem os intervalos e escalas, intervalos diversos, você tem terça, você tem sextas, você tem salto, enfim, você tem um desenvolvimento técnico ali muito interessante. E vendo como estudos melódicos você tem sessenta e tantos pagodes, aí uma diversidade muito grande melódica. Você tem o “Pagode do Ala”, você tem o “Nove e Nove” sabe, “A Casa”, nossa tem uma porrada de pagodes, tem muito pagode do Tião Carreiro. Então eu considero como já disse, os pagodes do Tião Carreiro verdadeiros estudos melódicos. Pra você ver que o cara fez inconscientemente o que os caras do passado fizeram também com a viola barroca, Gaspar Sanz, como depois Dionísio Aguado, Fernando Sor em grandiosidades diferentes, em conhecimento musical diferenciado. Mas Tião Carreiro com os pagodes dele se você pegar e colocar num álbum como esse que to te mandando aí, você tem pequenos solos, pequenos estudos melódicos. Tira todos os pagodes, os sessenta e oito, setenta pagodes sei lá e toca tudo isso todo dia pra você ver a diversidade técnica que você tem. Você encontra basicamente muita coisa que vai te dar um avanço progressivo técnico fantástico. Então eu não sei, ele não pensava nisso na época, ele pensava em ter que criar um solo. Às vezes eu não sei nem se era ele que tinha criado ou se era uma outra pessoa, enfim, mas, é que tem muito historia também, do Bambico, que o Bambico em muitas gravações foi ele que tocou viola pro Tião Carreiro na gravação.

Denis – É, tem muita coisa que não tá claro ainda.

Fernando – Tem muita coisa que não tá clara, mas Tião Carreiro em show fazia tudo aquilo que tava no disco, bem ou mal ele fazia e tocava, então, mas isso também não interessa isso não interessa. O que interessa é que o pagode tá ali, que o solo e que a

música ta ali e o beneficio que ela traz, o resto tem coisa que não da pra gente saber. E ficar atrás de conversa, é tudo firula também.

Denis – Fernando existe uma máxima entre os violeiros, eu já ouvi alguns dizer nas redes sociais, internet e na TV que “violeiro que não toca pagode não é violeiro”, como você vê um violeiro que não toca pagode?

Fernando – Eu poderia dizer que violonista que não toca Bach não é violonista, ou um violonista que não toca Villa-Lobos não é violonista, isso é falso. Eu acho que dentro do estilo da viola caipira o cara que não toca Tião Carreiro ele não tem uma experiência completa dentro do universo da viola caipira. Eu acho que isso é mais justo de se dizer. Um violeiro que não toca Tião Carreiro não é violeiro, isso é falso, o cara pode tocar uma porrada de coisas e não gostar de Tião Carreiro, e pode ser um grande violeiro. Então, o que eu penso é, que um cara que não toca Tião Carreiro ele é incompleto dentro do universo da viola caipira, da viola caipira, do estilo caipira. Porque eu não chamo esse instrumento de viola caipira, quando você fala viola caipira você está se dirigindo a um estilo, o nordestino não chama de viola caipira, então dentro da viola caipira o cara que não toca Tião Carreiro ele não tem conhecimento desse universo de uma maneira mais aprofundada. Quando ele toca Tião Carreiro ele passa a ter conhecimento diferente da viola, que é justamente esse conhecimento mais solístico que Tião Carreiro trouxe e que você não via em outros violeiros antes dele.

Denis - Existe um dialogo da música de Tião Carreiro, especialmente o pagode, com outras dimensões culturais?

Fernando – Puxa vida! Quando você diz dimensões culturais você quer dizer o que com isso, se lembra alguma coisa do passado ou se ela traz alguma coisa parecida com outro estilo de música?

Denis – Se há um dialogo com outros gêneros musicais, com outra música de uma forma geral.

Fernando – Olha, se você for analisar melodicamente uma música do Tião Carreiro, principalmente solos, você vai ver ali sequencias melódicas que você encontra até no erudito. Não de uma maneira estruturada como o pagode, mas você encontra terças, sextas, você encontra ligado, sextas, oitavas, as mesmas escalas, enfim tá não é. Eu penso que é um estilo único, eu não vejo muita semelhança. Se você for ver, por exemplo, se você for analisar um choro, tem uma estrutura diferente, se você analisar um jazz tem uma música diferente, se você analisar uma música medieval tem uma estrutura diferente. Eu penso que o pagode é um estilo do pagode mesmo, de criação única. Semelhança, deve ter alguma coisa com outras músicas enfim, mas não é uma coisa que se possa dizer, é igual, ou é, eu não sei se to me fazendo claro. Como se diz, a outros universos culturais. Mas eu também não sei se me fiz claro nessa resposta.

Denis - Fez sim. Eu andei lendo também e vi alguns autores fazendo menção que o pagode tem algumas semelhanças e talvez influências do samba, com a música afro-brasileira digamos assim, você consegue ver a presença dessa música no pagode analisando assim em todo o contexto o resultado?

Fernando – Eu nunca pensei nisso dessa maneira, e quando você fala uma coisa dessas você tem que falar baseado em pesquisas, em conhecimento, em pesquisa de campo e comparação e eu nunca fiz isso. Então eu não poderia te dar uma resposta sobre isso, sobre essa influencia. Não sei te dizer, sinceramente. Eu não fui a fundo em termos de me preocupar com isso porque as minhas preocupações foram pra um outro caminho. Mas é interessante isso, é interessante, que aí teria que analisar a célula rítmica. Você tem que ir lá na dança, você tem que ir lá atrás tem que ver como que é tudo, fazer uma pesquisa toda sabe, e isso é muito complicado.

Entrevista realizada com o violeiro e cantor Almir Pessoa no dia 05 de dezembro de 2012 em sua residência em Goiânia – Goiás.

Denis - Vou começar querendo saber Almir, qual foi o seu primeiro contato com a viola.

Almir - Meu primeiro contato com a viola se deu, é, numa festa tradicional chamada folia de reis, da região aqui que a gente chama de região do Pouso Alto, mais é a região de Jesúpolis aqui em Goiás, e esse foi meu primeiro contato. Exatamente na folia, vi um violeiro tocando naquela parte profana da festa, que é onde o pessoal estava reunido, e ele estava lá tocando. Um violeiro chamado Jair.

Denis - E aí você já teve o contato pegando, experimentando o instrumento?

Almir - Na verdade é o seguinte, nessa época eu já tocava um pouco de violão, mais era assim, só de brincadeira, aquela coisa de brincadeira de escola e tudo, e eu por curiosidade comecei a perguntar demais pro violeiro, inclusive ele estava tocando uma música chamada pagode, do Tião Carreiro, aí eu comecei a perguntar, perguntar, perguntar, aí ele ofereceu a viola e disse “então toca!”. Como né? Fiquei assim assustado. E aí o contato começou assim né, batendo as cordas e tudo mais.

Denis - Qual teria sido suas influências em relação a esse instrumento?

Almir - Sem dúvida alguma Tião Carreiro e Pardinho, sem dúvida alguma. Comecei ouvindo os cassetes né, “tava” na moda naquela época a fita cassete pirata e aí eu comecei a ouvir aquelas coletâneas do Tião Carreiro, e me apaixonei pelo som. Então realmente minha primeira influência foi o Tião Carreiro.

Denis - E você ainda executa músicas do Tião Carreiro? Principalmente pagode, você ainda toca?

Almir - Sim, com certeza. Pagode na verdade, é, parece que ele é o pulo do gato do violeiro. Você tá tocando, fazendo um show e tudo, aí você faz coisas de repente talvez até mais difíceis do que um pagode, mais aí você toca um pagode, e o povo vêm junto. Então

realmente o “negócio” parece que é bem de sangue, bem de raiz mesmo, algo que já é de senso comum mesmo.

Denis - E você também compõe pagode?

Almir - Na verdade cara, eu compus alguns pagodes, e atualmente eu “tô” mais assim, a questão do pagode eu utilizo muito pra talvez fazer até outras coisas, por exemplo, atualmente eu “tô” fazendo um lance de catira com a viola e o ritmo pagode é inerente ali, nem que seja no improviso.

Denis - Que outros gêneros musicais você compõe?

Almir - Eu gosto muito de escrever guarânia né cara, inclusive tem até uma no disco que se chama e quando cai a chuva.

Denis - O que representa a figura do Tião Carreiro como violeiro pra você, e no cenário da música caipira, como você definiu essa representação?

Almir - Cara, o Tião Carreiro representa algo meio místico né cara, meio lenda. Eu não sei se é porque eu não tive oportunidade de conhecê-lo, acho que eu até fico grato ao destino por isso, porque essa coisa de você conhecer o ídolo pode ser uma coisa maravilhosa ou pode ser algo também, meio frustrante. Mais o Tião sem dúvida é um mito, uma lenda. Um cara que produziu, um artista que produziu muito né, em relação à viola, falando de viola, ele parece que, ao mesmo tempo defende uma bandeira de violeiro, parece que também era meio, como é que se fala espontâneo, então é um negócio mágico, eu acho que pra viola talvez fazendo uma analogia, seria o B. B. King do Brasil, é o B. B. King da viola por exemplo. O Rei, o rei de um determinado ritmo. E ele mesmo se intitulou né, o rei do pagode. Inevitavelmente, eu acho que, pra mim, existe um antes e um depois do Tião Carreiro.

Denis - Você concorda que o pagode de viola é destaque no repertório da maioria dos violeiros, especialmente os caipiras?

Almir - Sem dúvida. Sem dúvida, mesmo porque parece que o pagode ele tem assim os níveis né. Nível um, “cê” começa ali pegando (demonstração prática na viola) né, então, aí de repente você vai começando a pegar outras coisinhas (demonstração prática na viola) e por aí você vai desenvolvendo, ou seja, o pagode parece que é ele é muito didático né cara, então desde o violeiro iniciante até o mega máster de todos eles assim têm possibilidades né, com o pagode. Então, inclusive o que eu tenho visto por aí é que a moçada sempre reclama se não tiver um pagode, nem que seja um pagode estilizado do Almir Sater, um pagode rio abaixo, algo assim.

Denis - Em sua opinião, o que o pagode possui de tão especial que o fez perdurar por tanto tempo no repertório dos violeiros?

Almir - Eu acho que é exatamente a mistura, a fusão de coisas. Segundo o que eu andei lendo por aí, Rosa Nepomuceno, esses pesquisadores, o próprio Roberto Côrrea, eles falam que o pagode é uma mistura do coco da Bahia com o samba né, e uma série de outras coisas. E, eu acho que essa coisa de pegar, pra mim é uma mistura do samba com o coco. Eu assumi isso né, eu admiti isso. Então, o samba é uma expressão altamente brasileira né, e tudo mais, então isso envolve um país, envolve um território todinho, então eu acho que o fato de ter o samba e ter essa coisa do coco da Bahia, e essas outras influências da catira etc., eu acho que, por se tratar de algo que tá tão assim no Brasil inteiro, que fez perdurar tanto. E outra questão, é o repertório, que o Tião Carreiro montou né, então ele fez muito pagode, ele escreveu muito pagode, deixou muitos seguidores, então ele plantou uma semente em um terreno muito fértil né, porque o Brasil estava precisando nessa época aí, de algo que falasse da realidade etc., e sem cutucar muito né, porque na verdade estava numa época de ditadura etc. e tal, e eu acho que é isso que fez o pagode perdurar por tanto tempo.

Denis - O que o pagode-de-viola representa pra música caipira, e mais precisamente hoje, como é essa representação?

Almir - Tá, o que o pagode representa pra música caipira. Cara, eu acho que é um negócio assim, o pagode é a parte dançante da história. Eu acho que é aonde tipo assim, você tá escutando alguma coisa bem tranquila né, (demonstração na viola) isso é maravilhoso! No

entanto na hora que você escuta o "repicadão" (demonstração na viola) eu acho que é onde a festa se anima né? É onde a coisa fica animada, fica mais pra cima e sem perder o teor cultural. Então eu acho que é isso, o pagode, eu acho que ele representa a parte aonde o pensamento vai mais ligeiro.

Denis - Em relação às características estruturais do pagode, a gente viu dois modelos, talvez contrastantes e talvez podemos dizer que é uma variação. Esse efeito que você fez tipo recortado, ele não está presente em certos pagodes, ele está presente como pagode de Brasília, pagode do Ala, e outros, mais ele não está presente no pagode tipo chora viola, nove e nove. Como você define o que você afirma que pode definir um gênero como o pagode. A princípio eu comecei a pensar que esse efeito é que definia um gênero como pagode, mais depois que eu fui escutar o chora viola e o nove e nove eu percebi que não tinha esse efeito, e que estava registrado na capa do disco como pagode.

Almir - Olha, eu acho que a coisa toda como tava muito novo ainda, até pro próprio Tião Carreiro, ele criou isso e de repente ele se deparou com algo que tava muito além de um ritmo eu acho que é mais ou menos o que acontece com a viola, eu até defino a viola não como um instrumento, mais como uma logomarca cultural. Muita gente pega um violão e fala: 'Ah vamo tocar uma viola ali', se referindo que vai tocar música sertaneja. Eu acho que o que aconteceu com o pagode foi essa coisa de se deparar com algo muito maior. O pagode pra mim é um ritmo dois por quatro né, também eu acho que tem uma semelhança muito grande com o baião, também, eu acho que tem isso, um 'quê' disso também, mas eu acho que o que define muito o pagode também é a temática, é a temática da coisa, é a temática da maneira de tocar o arranjo, eu acho que muito vai por aí, o jeito de tocar o arranjo. E o que definiu, por exemplo, essas duas tendências que você falou, a instrumentação que tava acompanhando, porque a maneira que isso era gravado, por exemplo o Pardinho fazendo o violão dele (demonstração na viola) Cipó preto, se de repente isso na mixagem ficasse bastante alto já caracterizava bastante o pagode, porque o Tião Carreiro ficava fazendo (demonstração na viola) mesmo que seja baixinho, ou seja, o jeito que era mixado isso, poderia dar diferença entre esses dois estilos, porque em algumas gravações você escuta por exemplo viola e violão. Basicamente viola e violão. Aí você define o pagode mesmo com a rabanada e tudo mais, rabanada, pois alguns autores falando que isso (demonstração na viola) ou rasqueado ou rabanada, mais se você escuta viola e

violão isso fica bem característico né, o pagode mesmo assim, 'escritão' mesmo, esse 'tradicionalzão'. No entanto com algumas gravações você escuta o cidadão fazendo (demonstração prática) em algum outro instrumento de percussão. E às vezes isso ficava meio, como eu posso dizer, meio alto no áudio né, então dava essa outra conotação, então eu acho basicamente isto sabe, a questão de mixagem na verdade.

Denis - Então o toque do violão do Pardinho ou de outro violonista que acompanhava tinha um papel importante nessa definição do gênero, porque o violão sempre fazia apesar desses dois modelos de recorte na viola no pagode, o violão ainda se mantinha nesse ritmo de que você definiu como cipó preto, então você acredita que esse ritmo do violão tinha um papel fundamental na definição do gênero?

Almir - Com certeza. Na verdade eu acho que o cipó preto é a base crucial do pagode. Até em shows, por exemplo, muitas vezes eu to tocando o pagode, eu faço o arranjo inicial do pagode, pagode como, entre aspas, como o Tião Carreiro fazia, na verdade do jeito que ele fazia morreu com ele né, mais enfim, por exemplo, um chora viola da vida (demonstração na viola) às vezes eu faço isso, que é a batida do pagode né, tradicional, e quando eu vou cantar eu caio pro cipó preto (demonstração na viola). Só que é um cipó preto mais estilizado, geralmente ele faz isso (demonstração na viola) mais como a viola é um instrumento muito rico, então eu acho que é mais a temática da coisa, mais o violão com certeza, para o estilo tradicional, ele é fundamental.

Denis - Em relação às características estruturais de execução, como você avalia o pagode?

Almir - Eu vou até tomar assim um pouco da, eu vou pegar emprestado algumas coisas que meu xará falou: “Não há nada mais rock’n roll que escutar pagode de viola”. E depois que eu ouvi uma entrevista do Almir Sater falando isso, eu fiquei assim meio: “Cara não é possível”. E eu fiz uma viagem pra Rondonópolis, Rondonópolis não, Sorriso, no Mato Grosso, mil e duzentos quilômetros aproximadamente, e eu coloquei um disco, fiz uma pasta na verdade, assim no pen drive, fiz uma pasta assim, uma música do Tião Carreiro, e uma do Jimi Hendrix, uma do Tião Carreiro, uma do Jimi Hendrix. Fiz uma pasta gigante, eu perdi, eu perdi não, eu investi horas fazendo isso, e cara eu notei muita semelhança. Então em questão, em relação à técnica do pagode eu acho que lembra muito o rock’n roll,

mesmo porque as duas coisas, meio que desenvolveram, é, elas são contemporâneas né, elas são contemporâneas. O movimento o rock né, tava ‘muendo’ mesmo, acontecendo mesmo nos Estados Unidos e na Inglaterra e tudo mais, e no Brasil o pagode também tava acontecendo. Então eu acho assim, a humanidade nessa época compartilhou de muita ideia parecida, então pra mim em relação ao pagode, é o rock’n roll da viola, eu acho que é isso aí.

Denis - Essa última é um pouco polêmica. Existe uma máxima entre os violeiros, que violeiro que não toca pagode não é um violeiro. Como você vê um violeiro que não toca pagode?

Almir - Cara, eu acho que isso é mais em relação à moda de viola. Eu acho que é mais ou menos igual você ir numa festa que tá rolando uma dança ali e tal, dois pra lá dois pra cá e você não tiver dançado nada. Eu acho que é mais ou menos isso. Você vai curtir a festa, vai acontecer, se vai ter seu momento e tudo mais, mais na hora de expor a coisa, cara realmente é polêmico isso aí, mais, cara, agora você me apertou sem abraçar heim! Me apertou sem abraçar... Como eu vejo?

Denis - Inclusive eu vi isso aqui, um violeiro muito conceituado falando isso em uma reportagem.

Almir - Cara, um violeiro que não toca pagode. Primeiro vamos pensar o que é um violeiro, esse termo violeiro. Já ouvi até falar de violista. Cara eu acho que primeiro, eu vou começar pelo violeiro. Violeiro tem muito haver com a coisa do catireiro, quem dança catira é catireiro, quem toca viola é violeiro. Recentemente eu até, entre aspas, batizei um instrumentista que toca tanajura, que é um instrumento que eles inventaram a pouco tempo, de tanajureiro. Mais enfim, isso parece uma conotação que veio meio do caipira etc. Penso que a viola por ser um instrumento que tem essa base caipira e tudo mais, você queira ou não se você quer conhecer o instrumento viola enquanto todas as suas peculiaridades, suas nuances, de onde ela veio eu acho que ‘cê’ tem que saber pelo menos assim, pelo menos a linguagem do pagode. Eu acho que é mais ou menos igual pegar uma guitarra, tocar guitarra pra caramba mais de repente não saber tocar nem um rock’n roll, saber nem dar uma ‘distorcidazinha’ sabe, e já vi guitarristas que são feras pra caramba mais não tocam

rock'n roll né, ou bateristas que não tocam também rock'n roll, no entanto são excelentes bateristas. Fazendo essa analogia, eu acho que violeiro que não toca pagode, ele tem que tocar muito bem outras coisas, pra ter assim, essa patente.

Entrevista com violeiro e professor de viola caipira da Faculdade Cantareira João Paulo Amaral realizada no dia 7 de janeiro de 2013 via Skype.

Denis – João Paulo eu vou começar perguntando qual foi o seu primeiro contato com a viola?

João Paulo – Então, eu na verdade com a viola diretamente eu quando lá tinha meus onze/doze anos eu comecei a brincar com violão. E o meu pai que puxou pra esse lado da música caipira porque ele sempre gostou de cantar música caipira. Minha família é toda do sul de Minas e meus tios sempre, nas férias meu pai gostava de viajar e visitar meus tios lá e a gente ia pescar e tal. E isso sempre à noite assim a gente reunia a família e meus tios cantavam junto com meu pai e meu pai tocava um pouquinho de violão e tal, então eu sempre tive essa referência do universo da música caipira e indiretamente da viola através do meu pai desde pequeno. Mas a viola eu não tocava porque meu pai não tocava viola. Meu pai tinha um parceiro que era o seu Valdomiro que tocava viola, mas eu nunca tinha pegado na viola, eu sempre tocava violão e imitava as tercinhas as escalinhas duetadas no violão, mas a viola mesmo eu só fui tocar mais tarde depois de ter feito a graduação. Então o repertório de música caipira eu já conhecia tudo por causa do meu pai, mas eu só fui pegar na viola mesmo depois do meio pro final da graduação, lá pro ano 1999/2000 que fui comprar minha primeira viola. Aí eu já tava na graduação minha cabeça já era outra, já tinha uma visão de música de uma forma mais abrangente. E aí eu escutei na época, eu ganhei um Cd do Paulo Freire aquele “Rio Abaixo” instrumental e mais pra frente um pouquinho o “Paisagens” do Ivan Vilela, e aí eu fiquei meio encantado com a viola moderna vamos dizer assim, uma viola mais contemporânea, instrumental e aí eu falei “puta!”, tenho que comprar uma viola pra mim. Eu tinha um trabalho, na época eu tinha um duo com um colega meu da UNICAMP que eu tocava viola e guitarra e eu queria incluir a viola também. Aí eu assisti um workshop do Paulo Freire lá no conservatório de Tatuí na época e fui conversar com ele, fiquei encantado e tal, e comecei tocando, aí ele falou compra uma “Xadrez” uma violinha “Xadrez” que é barata, não sei o que, enfim, pra você começar.

Aí eu fui uma época que eu tive aqui em Catanduva que é fabrica lá da Xadrez e acabei comprando. E comecei tocando inclusive “rio abaixo”, inclusive que não é hoje a minha

afinação principal. Aí depois que fui tocando meio autodidata aquela história no começo, fiquei um a dois anos só do meu jeito lá “xeretando” ouvindo algumas coisas e procurando do meu jeito tocar. Aí depois em 2001 eu fiquei sabendo que tinha, na verdade eu fui atrás do Ivan Vilela, porque ele tava aqui em campinas na época tava mais ou menos morando aqui, eu falei “puta!” vou atrás do cara pra mim pegar umas aulas pra eu ver como é que é o negócio direito. Aí ele falou: você quer fazer aula? Aí liguei pra ele e ele falou: não mais vai abrir uma orquestra aqui em Campinas, uma orquestra de viola um projeto que estou encabeçando, vai ter aula, tal, vai ter uma seleção dos violeiros, aparece lá que aí de repente você entra lá na orquestra e tal. Aí eu cheguei e fui lá fiz a seleção e acabei entrando na orquestra, aí que foi na verdade meu contato mais direto com a viola, com os violeiros foi dentro da orquestra. Então foi mais ou menos isso aí em 2001, e de lá pra cá mudei mesmo minha trajetória, acabou se focando cada vez mais dentro da viola.

Denis – Ok. E qual teria sido umas das suas primeiras influências em relação a esse instrumento?

João Paulo – Então, eu acho assim difícil falar primeira, eu acho que as referencias mais antigas que eu tenho são o repertorio de música caipira tradicional que meu pai escutava, que tocava dentro de casa, que é os clássicos da música caipira que todo mundo conhece, você pegar o Tônico e Tinoco, meu pai gostava bastante do Rolando Boldrin também que muitas das músicas depois que as violas muitas delas eram gravadas pelo Bambico, e aí Sergio Reis, meu pai gostava também Raul Torres e Florêncio, João Pacifico, enfim, uma porção de coisas que meu pai, até o próprio Tião Carreiro uma coisa ou outra, mas era o repertório de música caipira tradicional que meu pai cantava e que muitas vezes eu não sabia nem o autor porque eu era “mulecão”, tinha uns 15, de onze até os dezesseis anos que meu pai viajava comigo, que eu era mais novo que ia acompanhando ele, levava em tudo que era festa e churrasco eu ia acompanhando ele, só que eu tocava violão na época, mas as introduções das músicas eu fazia tudo no violão, os ponteadinhos e uma coisa ou outro, então eu acho que esse foi o primeiro contato meu com a viola, vamos dizer assim o universo. Mas a viola mesmo foi depois ouvindo esses modernos, o Ivan, o Paulo Freire, aí que eu fui depois buscar, o Almir, ouvir mais o Almir Sater, depois o Tião Carreiro um pouco mais pra frente, que aí eu fui já com aquele olhar mais acadêmico de, de “puta!” vamos ver o que esse cara da fazendo, como é que é a mão direita. Aí eu já tinha a cabeça

de músico, de aprender, aí foi mais rápido até pra assimilar e, então acho que foram os próprios violeiros da orquestra que eu conheço, que inclusive você falou, foi o Messias da Viola, o seu Darci, o seu Ozório, são senhores que tem lá na orquestra que sabem bastante coisas e que eu ia, o Wanderson também um menino novo lá que sabia bastante de viola, então eu pegando um pouquinho com cada um eu acho que foi isso também que foi formando a minha visão da viola vamos dizer assim, essa pesquisa de campo que eu tive com os próprios violeiros, acho que esse foi o início aí, vamos dizer assim.

Denis – João Paulo, a viola ficou isolada dos grandes centros urbanos por muito tempo, e de uns tempos pra cá, no entanto, tenho notado que vem sendo reascendido um interesse por esse instrumento, inclusive entre a juventude, você conhece bem o trabalho de Tião Carreiro, acha que esse trabalho tem contribuído de alguma forma pra essa ascensão da viola?

João Paulo – Você diz o meu trabalho de pesquisa ou o Tião Carreiro?

Denis – O Tião Carreiro em si.

João Paulo – Ah com certeza! Acho que isso até eu falei um pouco na conclusão da minha tese, eu acho que o Tião Carreiro no contexto dessas últimas décadas e tal, por ele ter sempre gravado, mantido essa coisa da música raiz nos discos apesar desse lado da música mais comercial, do sertanejo romântico um pouco que ele acabava gravando, seja por influência da gravadora, seja por uma pressão do mercado ou alguma coisa assim, eu acho que, a conclusão que eu tirei é que para as novas gerações ele ficou marcado como um cara da música raiz. E com essa ascensão da viola como você disse, eu acho que é um dos primeiros nomes que aparece com grande força dos violeiros é o Tião Carreiro, então o pessoal quer tocar pagode, e você pega a molecada jovem você vê pela procura de vídeos da internet, você vê o acesso das pessoas que se interessam em aprender viola, eles vão atrás de aprender as coisas do Tião Carreiro muitas das vezes, quer aprender o ponteadinho lá, a batida do pagode, então acho que o Tião tem um papel muito importante nessa busca nova aí das novas gerações, porque ele gera interesse nessa coisa do solo, da viola instrumental, eu acho que todo mundo que você for entrevistar, qualquer pessoa dessa nova geração, vai acabar falando do Tião Carreiro porque acho que de uma forma ou de outra o

pessoal acaba chegando nele, pela internet, pela informação, não tem muito como passar batido. Claro, vai que um chega pela via do Almir Sater, outro sei lá vê o Ivan Vilela, outro vê o Roberto Corrêa, mas eu acho que uma hora ou outra o cara acaba esbarrando e conhecendo o Tião Carreiro, não tem jeito. Fala do pagode, que “diabo” que isso pagode, pagode, o cara acaba indo e descobre, senão conhece acaba descobrindo.

Denis – E a música do Tião Carreiro influenciou de alguma forma o seu trabalho com a música caipira e com a viola? Se isso aconteceu de que forma aconteceu essa influência?

João Paulo – ah eu acho que não tem como também não influenciar, porque eu com essa historia do mestrado eu tive que ficar enfiado na coisa do Tião Carreiro por uns três anos, quatro anos de forma mais profunda, então só o fato deu ter transcrito as músicas, os solos, um negócio que foi muito trabalhoso mesmo pra buscar a máxima, a precisão máxima que era possível dentro da audição e da transcrição, de buscar a digitação correta, de tentar entender de que forma funcionava a mão direita dele, isso tudo de uma forma ou de outra fez descobrir um monte de coisa bacana sobre o Tião Carreiro que, de uma forma ou de outra acabou me influenciando também. Então eu hoje quando vou compor, quando eu até vou improvisar, tem algumas coisas que certamente me influenciaram. Vou fazer a minha maneira também, mas vai ter coisas ali que o Tião Carreiro que, aprendi com o Tião Carreiro com a obra dele, então não tem jeito, acho que música é isso mesmo, faz parte esse processo antropofágico da gente ouvir e aprender e depois respirar de um forma recriada e relida, mas trazendo elementos que você colheu dessas audições e desse processo de se assimilar a música das outras pessoas. Acho que isso é saudável e é bacana pra caramba porque você já acaba renovando um pouco a parte, a obra dos grandes violeiros aí. Eu por exemplo, por coincidência agora eu tô preparando um show que vou fazer essa semana e eu tava bolando um pot-pourri de pagodes do Tião Carreiro e eu tava revendo “né”, essas introduções de pagodes dele e tal e, claro eu já fiz algumas modificações no jeito de tocar, mas foi bacana assim ta mexendo num material e tentando já modificar alguma coisinha, mas respeitando também, enfim, vendo o que tinha de bonito em cada coisa que ele fazia, então é um processo bacana, legal.

Denis – Você executa músicas de Tião Carreiro na viola, toca pagodes, você acabou de dizer. Nas suas apresentações já fazia isso?

João Paulo – Sim. Então eu tenho algumas apresentações que a gente acaba tendo mais liberdade de fazer umas coisas e aí a gente pode mostrar um pouquinho. Às vezes, normalmente na maior parte das vezes eu uso como citações, não necessariamente eu faço ou toco um pagode do começo ao fim do Tião Carreiro e tal, até porque o foco meu atual, nesses últimos trabalhos que eu fiz foi sempre mais instrumental. Mas, sempre aconteceu, por exemplo, na época do trio Carapiá, uma das músicas do repertório que era “Malandrinho” que a gente gravou, todo show a gente tocava, e no meio do show às vezes dessa música a gente colocava outras, misturava, colocava outras introduções no meio, então tava sempre presente. Se às vezes não tava numa melodia, tava numa forma de acompanhar, o pagode, a batida, sempre “tô” usando, uma coisa ou outra do Tião Carreiro ta presente no meu Show, não tem como.

Denis – E você compõe também pagode de viola? E se compõe que outros gêneros mais compõe?

João Paulo – É, do ponto de vista da composição a gente às vezes quer compor uma coisa dentro do gênero e às vezes a gente não quer restringir muito. Eu acho que dentro das coisas que eu faço, a maior parte das vezes acontece do pagode fazer parte da composição, mas não que ele seja o único gênero que tá presente numa determinada composição. Eu não me preocupo às vezes de fazer uma música, ah! Vou fazer um pagode. Às vezes sim, mas acho que o pagode é um momento daquela composição que eu utilizo o ritmo da forma mais reconhecida dele, mas a música às vezes vai pra momentos que, não necessariamente a gente ouviria e fala: Ah! Aquilo é um pagode. Então eu uso vamos dizer assim, o que eu acho de matrizes, não sou eu que chamo, mas são vários pesquisadores que já falaram nesse conceito de matriz, então eu utilizo a matriz do pagode, assim como do cururu, do cateretê e de outros ritmos caipiras pra fazer minhas composições. Isso tudo eu to falando de música instrumental, não de canções, que eu não tenho. São poucas as canções que eu componho e tal porque meu foco é mais a música instrumental.

Denis – Ok.

João Paulo - Não sei se respondi a sua pergunta.

Denis – Respondeu sim. Mais precisamente o que o gênero pagode de viola representa hoje pra música caipira na sua opinião?

João Paulo – Ah! Eu acho que é um, eu acho que é legal a gente refletir sobre isso porque a música caipira tem boa parte dos ritmos são bem antigos, coisas realmente que remontam aí a influência dos índios, aquela coisa do cururu, do cateretê, se é uma dança. É uma coisa que é difícil até da gente mapear de onde que vem, de que época vem, mas muitas dessas influências, vamos dizer desses ritmos são centenárias, coisas assim. E tem outros ritmos que são ritmos que foram sendo incorporados ao que a gente chama hoje de música caipira, que é de raiz “né”, que a gente tenta às vezes separar, enfim, aquela longa história da música que é tradicional, não é, o quê que é raiz, o quê é comercial, enfim, é uma coisa que o ser humano fica tentando buscar nomes pra poder separar, enfim. Mas, o que eu queria dizer do pagode que você falou, do papel que ele tem, eu acho que ele é um bom exemplo de um ritmo que, novo entre aspas, que alguma coisa também o Tião pegou da catira, do recortado e fez um formato aí, aquela soma dos dois ritmos pra chegar no pagode, mas foi uma coisa nova que surgiu no formato que ele montou ali a partir do “Pagode em Brasília” e que depois várias pessoas foram copiando. Então eu acho que é bacana isso porque a música caipira precisa dessas renovações, e o pagode, a guarânea, a polca paraguaia, são gêneros que não são originariamente do Brasil, no caso da polca e da guarânea. No caso o pagode não é um ritmo que nasceu há duzentos, quatrocentos anos atrás provavelmente, então mostra que é possível a música caipira se renovar em algumas medidas, e às vezes a gente tem um pouco aquela, aquele preconceito, uma certa rigidez em assimilar coisas novas pra música caipira. E eu acho que é importante que ela renove mantendo as tradições, conhecendo, mas que tenha espaço pra essas coisas diferentes pra ela poder respirar, e enfim, o próprio gênero, e se transformando o que é inevitável “né”. A música é uma coisa orgânica que vai amadurecendo com os anos, **então eu acho que o pagode tem um pouco disso, essa renovação e tem um força muito grande do ponto de vista da viola pra chamar a atenção pro instrumento**, isso é um papel importante porque tem sempre esse lado da viola aparecendo com um instrumento solista e que tem capacidade de fazer solos, introduções, então isso pro crescimento da viola, da música instrumental, pra gerar interesse nas pessoas. Pra música instrumental é importante, então eu acho que o

pagode tem essa dimensão da música instrumental dentro da música caipira, que eu acho que é uma coisa bacana.

Denis – Em relação a essa renovação que você citou, você concorda que essa renovação que o Tião trouxe com o pagode foi baseado em matrizes essencialmente caipiras ou você acha que tem alguma influencia estrangeira como a guarânia e a polca?

João Paulo – Eu acho que estrangeira não, mas eu acho que, como eu falei lá na pesquisa, boa parte do que o Tião trouxe vamos dentro do papel da viola do ritmo pagode é uma coisa que já vinha do recortado, da catira, daquele tipo de batida, de condução rítmica que estava presente nesses gêneros anteriores. Agora, é evidente, por exemplo, o quê que tem de novo? Por exemplo, as temáticas das letras, muitas delas eram atuais praquels momentos, então não era aquela coisa só de falar da roça, dos temas mais ligados ao homem rural. Os pagodes sempre traziam aquela coisa da modernidade também, da irreverência, da questão política, às vezes uma ironia, então eu acho que isso também demonstra um pouquinho a inovação entre aspas desse gênero, propor também coisas novas no sentido das temáticas. Eu acho que traz de novo também a questão instrumental, a viola sempre assumindo um papel de fazer introdução. Então isso é uma característica do pagode que, evidenciando mesmo a viola como um instrumento possível, de fazer coisas instrumentalmente mais interessantes, com aquela corda solta, aquela bastante, uma coisa quase virtuosística pro referencial da música caipira, da viola aparecendo pra valer, um ritmo forte, pra frente, então eu acho que tem tudo isso aí de novo dentro do pagode, eu acho que é bacana. Que até esses dias eu vi uma entrevista do Tião Carreiro, tem até no youtube não sei se você já viu, mas acho que é recente, alguém que postou uma entrevista no rádio do Tião Carreiro falando várias coisas, ele e o Pardinho, e ele fala um pouco da história do pagode, falando do “Pagode em Brasília” que ele, essa história do nome pagode tem haver com festa lá no interior e que aí batizaram, e ele ficou fora do “Pagode em Brasília” que a música era dele, mas acabou ficando fora da autoria. E aí quando chegou na época do “Rio de Lágrimas” que não é um pagode, mas ele falou agora não eu quero entrar na música, meu nome, porque a outra fez sucesso e meu nome não tava lá, enfim, bacana é uma entrevista legal de você ouvir, não sei se você já ouviu.

Denis – Não, eu não tive acesso ainda, mas vou procurar.

João Paulo – Dá uma olhadinha aí que é bacana e algumas coisas que ele falou eu comprovei assim, quer dizer comprovou algumas hipóteses que eu tinha na minha pesquisa. Por exemplo, daquela música “Pagode” que ele gravou anteriormente com o Carreirinho, ele falou que era versos de catira que ele agrupou e tal, então tem algumas informações legais lá.

Denis – Em relação a essa música “Pagode” do Carreirinho, a que gênero você define essa música “Pagode”? ela foi gravada num ano anterior ao “Pagode em Brasília”, alguns violeiros e alguns autores até definem ele como um pagode, mas como você define essa canção?

João Paulo – Aí você pode dar uma checadinha na minha pesquisa, estou até abrindo aqui na tese, lá eu explico bem o quê que eu acho lá. Mas eu acho que é um pagode na verdade, ainda embrionário. Ali tinha quase o pagode de fato, mas ainda não era porque eu acredito que, que nem eu falei na pesquisa a minha hipótese é que Tião não tava tocando viola então o jeito de tocar viola ali você vê que a batida que o carreirinho fazia provavelmente é uma batida de catira, que não tem aquela, o movimento da mão direita é diferente, a célula é parecida, mas faz diferença do ponto de vista do acento rítmico, então é (Exemplo sonoro), assim que o Carreirinho batia e o pagode é (exemplo sonoro), não tem aquele *tresillo* que eu falo lá na pesquisa. Só que já tem o violão fazendo o cipó preto, então é quase um pagode, mas ainda não é o danado ainda. Acho que é uma primeira tentativa ali que ainda não estava cristalizado a ideia do Tião Carreio na viola, fazendo, tocando a batida da viola como ficou conhecida depois “né”, quase que ficou padronizada a batida da viola, mas já tinha o violão. E os versos são muitos assim, versos da catira, então é como se fosse um recortado né, que lá com a presença do violão fazendo o **cipó preto que é uma coisa já do pagode**. Não era presente no recortado. Então eu acho que é isso, era um primeiro indicio ali de que o pagode ia surgir, mas ainda não era a formula que ficou consagrada no pagode.

Denis – Então não é um pagode, mas faz parte do processo da construção do pagode é isso?

João Paulo – Ah é isso aí. Acho que é o embrião da formula do pagode, acho que essa é a melhor. E a gente fica também querendo demarcar muito historicamente o que é o primeiro, o quê que não é, e isso na verdade são coisas que gente cria pra gente poder se organizar, mas isso também não tem uma importância tão grande, o importante é a gente considerar os elementos e supor algumas coisas. Mas, também não importa se o “Pagode” é o primeiro pagode ou se é o “Pagode em Brasília”, o importante é que surgiu essa coisa mais ou menos nessa época, pelo menos pro disco. Que nem eu falo, por exemplo, tem algumas gravações do próprio Zé Carreiro que eu ouvi, agora eu não me lembro quais exatamente, com o Carreirinho, gravações de modas-de-violão mesmo que você escuta a viola do Zé Carreiro batendo, tocando, e a batida que ele faz naqueles recortes entre os versos da moda-de-violão já é a batida do pagode, não exatamente como o Tião faz com aquele movimento da mão esquerda, mas a mão direita muitas vezes já a batida do pagode. Então sinaliza que na verdade o Tião Carreiro fez essa batida, mas provavelmente não é impossível que outros violeiros já faziam isso. O que o Tião fez foi juntar a viola com o violão batendo naquele ritmo cipó preto e a viola fazendo do jeito que ele fazia, então isso aconteceu a partir do “Pagode em Brasília”, esse é um registro que a gente tem assim mais claro, e daí pra frente vários foram os que imitaram essa formula, então eu acho que nesse sentido demarcou mais, mas não dá pra dizer que o Tião foi a única pessoa que inventou essa batidinha, acho que não é seguro dizer isso. Essa batida da viola provavelmente outros já tocavam uma coisa parecida e o Tião foi lá e registrou e assumiu aquilo como um gênero, e isso é mérito dele mesmo, acho que não tem o que discutir. Mas o pessoal fica muito discutindo quem é o pai das crianças sempre sabe, então isso cansa um pouco, e confunde a gente porque a gente fica na obrigação de dar a resposta, quando a gente tá pesquisando a gente fica tentando achar as respostas e tal, mas acho que o mais importante é que o Tião divulgou o pagode e ficou sendo a referencia disso e foi o cara que mais gravou e isso a gente não tem duvida “né”, é o mais importante dentro desse gênero aí.

Denis – E em relação às características estruturais e técnicas de execução como você avalia o pagode?

João Paulo – Então, tecnicamente falando a gente sabe que um dos gêneros que mais, do ponto de vista da música caipira vamos dizer assim, foi um dos gêneros que mostrou a viola como um instrumento solista igual eu falei, que mostra varias possibilidades de

cordas soltas, aquela coisa da viola fazendo os ponteios, então com uma parte rítmica vamos dizer, muito bacana “né”, daquela coisa da mão direita trabalhando pra preencher as idéias melódicas com cordas soltas e com arpejos. Então eu acho que o pagode é um estudo grande assim pra quem quer aprender a viola, pra quem quer aprender a linguagem, aquela coisa do idioma do instrumento. Então tem escala duetada, tem corda solta, tem ligadura, tem pizzicato no caso do Tião Carreiro que usava como uma variação timbrística do instrumento usar o pizzicato, tem arraste, tem escala duetada “né” já falei, tem arpejo, então tudo isso tá presente nas introduções de pagode. Então é uma boa enciclopédia, pra quem quer estudar viola tradicional o pagode dá um ensinamento legal. Então eu acho que, e tem o ritmo “né” a parte da mão direita que é difícil, pra quem quer aprender é um desafio mesmo, porque tem uma coordenação na hora que você faz a batida da mão direita, que ela faz uma célula, e nos momentos que a mão direita descansa, do ponto de vista rítmico, a mão esquerda trabalha ou fazendo aqueles ligados ascendentes ou os ligados descendentes. É uma coisa bacana, é uma sacada inteligente que o Tião Carreiro teve de fazer essa divisão de serviço pra preencher as quatro semicolcheias, as oito semicolcheias ele divide o serviço entre a mão direita e a mão esquerda.

Denis – Você citou o pizzicato agora a pouco, Tião Carreiro foi um dos primeiros a utilizar esse efeito na viola caipira?

João Paulo – Acho que sim, foi um dos primeiros que gravou isso, então acaba sendo um dos primeiros como referencia pra gente. Pode ser que o Zé do Rancho usava, sei lá quem mais antigo usava, ou sei lá o Florêncio ou os outros violeiros antigos, mas a gente não ouve em gravação, é mais raro, então o Tião é um dos caras que assumiu isso aí como efeito e usava nas gravações. Então é um dos primeiros, pelo que eu pesquisei foi um dos primeiros a utilizar isso.

Denis – Mas especificamente no pagode ou você vê em outros gêneros?

João Paulo – Aí precisaria dar uma checadinha cara, que eu me lembre é mais no pagode que ele utiliza. Mas é coisa que da pra dar uma checada na minha dissertação pra você ter mais uma precisão nos dados aí, não posso te falar aqui porque não me lembro com grande segurança, vou dar uma olhada aqui espera aí. É eu falo que foi o primeiro, foi

provavelmente o primeiro a utilizar de forma sistemática. Agora eu não sei te dizer, agora você me pegou cara, eu não tô lembrado, mas eu acho que é mais nos pagodes mesmo. Eu não estou lembrado de nem uma outra gravação ou outra, deve ter uma coisa ou outra, mas é mais raro, é mais nos pagodes mesmo eu acho.

Denis – Ainda em relação a essa estrutura alguns autores definem essa fusão do ritmo da viola com o violão como uma polirritmia, o que você me diz disso?

João Paulo - Eu acho que é isso mesmo, eu acho que essa é a coisa bacana do pagode, porque você pegar, o violão ta sempre fazendo o contratempo né. É o fato de você unir dois instrumentos acompanhando, cada um fazendo uma célula rítmica diferente já caracteriza uma polirritmia. E no caso do pagode deixa eu só abrir aqui,

Denis – Porque o curioso é que a célula rítmica, se a gente for pegar somente a célula rítmica, basicamente o violão faz o contratempo do que a viola faz, mas essa polirritmia você pode defini-la, a presença dela com o efeito das matadas é isso, da viola e o violão nos tempos diferentes?

João Paulo – É na verdade é o seguinte, a polirritmia no meu entender é o seguinte, é a soma de duas células rítmicas diferentes, assumidas, quer dizer são dois instrumentos acompanhando, conduzindo ritmicamente, então se você tem, por exemplo, do ponto de vista, você pega dois instrumentos de percussão, um ta fazendo o tamborim e o agogô vai, se dois estão fazendo duas células diferentes ali você tem caracterizado uma polirritmia, do ponto de vista musical já caracteriza, são duas células rítmicas diferentes sejam elas complementares, coincidentes em algum momento ou se elas ficam variando nos acentos a polirritmia existe porque são células rítmicas diferentes. Se uma ta fazendo só colcheia e a outra toda só semicolcheia já é uma polirritmia. No caso do pagode em específico o barato é o que mais ou mesmo você estava falando, o violão ele faz no contratempo, o acento do violão, quer dizer ele faz contratempo mais ou menos “né”, ele faz, vamos pegar uma das células possíveis do cipó preto que são as duas ultimas colcheias de cada tempo, então ele faz (exemplo sonoro) por exemplo. Então é o contratempo que é o acento dele, que a mão direita ta descendente, com acento na descendente e acaba coincidindo com o contratempo que é a terceira semicolcheia de cada tempo. Então nos dois tempos do compasso dois por

quatro ele faz isso (exemplo sonoro), o acento fica no contratempo. E a viola ela faz as quatro semicolcheia dos dois tempos, as oito semicolcheias do compasso. E o acento da viola, que era o que você estava falando ele varia do primeiro pro segundo tempo, no primeiro tempo a matada que é o acento mais, acaba sendo mais evidente, acontece na quarta semicolcheia, ou seja, não coincide com o contratempo do violão, ele vem um pouquinho depois, e no segundo tempo ele coincide justamente com o violão que é no contratempo, é a terceira semicolcheia. Então acaba dando uma combinação de tipo, (exemplo sonoro), somando o contratempo do violão e a ultima semicolcheia da viola fica (exemplo sonoro) no primeiro tempo e no segundo tempo só o contra tempo coincidindo (exemplo sonoro). E aí tem todo esse manejo “né”, da viola fazendo aqueles preenchimentos que é as ligaduras do primeiro e segundo tempo, então isso tudo dá um balanço, um groove rítmico que é bacana e que tá dentro do pagode. E vale pra completar que a célula, se você pegar os acentos, vamos dizer, da viola que a gente poderia considerar o primeiro, semicolcheia, o primeiro tempo, é o tempo forte do compasso, ele entra tocando com a mão descendente e forte também, não é matada mais e firme também ali. Então você tem o primeiro tempo, a primeira semicolcheia, a ultima semicolcheia, que é a quarta semicolcheia do primeiro tempo, então um, quatro e depois o contratempo. Se pegar esses três acentos da viola da mais ou menos aquela célula que eu falo lá que tá presente no baião, em diversos gêneros da música popular latino americana, que é o *tresillo*, lá aquela historia do (exemplo sonoro), isso tá presente na batida da viola, esse acento.

Denis – Com as matadas?

João Paulo – Isso é a soma do primeiro tempo mais as duas matadas dá essa célula que eu mostro lá na minha dissertação, se você olhar lá tem lá não sei se você chegou a dar uma espiadinha.

Denis – Sim, eu li ela toda.

João Paulo – Entendeu, não sei se, falando assim às vezes é chato, bom é mostrar no papel assim.

Denis – Não, mas eu entendi perfeitamente. Você falou agora a pouco também sobre a temática das letras do pagode ta interagindo com o seu tempo, de que maneira você acha que Tião Carreiro interagiu com esse cenário histórico-cultural que ele conviveu?

João Paulo – É eu acho que, eu não sei até que ponto o Tião de fato participava das letras, eu acho que é sempre complicado, eu teria que, às vezes checar as músicas. Mas eu tenho impressão, a impressão que eu tenho é que a maior parte das letras eram ou do Teddy Vieira vamos supor, eram dos parceiros dele e ele musicava, a sensação que eu tenho que ele ficava mais com a parte de fazer a música. Alguma contribuição obviamente sempre tinha, ou às vezes pode ter alguma letra que ele sugeriu o tema e fez também, mas a impressão que eu tenho é que a maior parte são dos letristas. Então eu acho que, o quê que dá pra falar disso, a gente se pegar as letras tem muita coisa que reflete uma coisa ou outra, uma indignação de um momento político, uma, vamos dizer assim uma afeição pelas classes mais pobres, uma indignação, tem uma coisa que relaciona às vezes com as más condições de trabalho, tem alguma coisa política às vezes desse tipo, alguma coisa da percepção deles em relação alguma injustiça, isso tá presente às vezes “né”. E tem outras coisas que é um pouco da moral, do tipo de educação que vamos dizer assim, a geração deles ou o circulo de amizade que eles tinham se traduziam alguns valores. Então por exemplo, tem algumas letras que a gente vê e apesar de ser hoje em dia até a gente acharia politicamente incorreto, tem coisas que a gente olha hoje e fala poxa! Uma letra machista pra caramba. O “Pagode em Brasília” mesmo né, passo o coro e mando embora, quer dizer, que pra eles isso era, eles não achava isso, quer dizer isso pra eles era bacana, assim acho que tinha uma coisa de, aquela coisa de bruto, do homem que vai falar isso e vai ser aceito pelos outros homens, vai achar legal e tal. Hoje seria talvez não muito correto né, não sei se esse é o melhor exemplo, mas tem varias músicas que tem um tom mais machista assim né, então eu acho que isso, reflete um pouco da vivencia da geração deles e da própria condição social que eles viviam. Às vezes muitos viviam de trabalhar na roça, de ter uma vida dura e de ambientes de onde às vezes até a mulher mesmo foi sempre submissa, aquela coisa que faz parte da historia do Brasil mesmo. Então eu acho que isso ta refletido nas letras de uma forma ou de outra. Aí e o mais legal pra responder essa pergunta eu não sou o maior especialista, obviamente porque eu sou músico, do ponto de vista literário e dessa análise das letras é mais legal você pegar, não sei se já ta concluída, mas eu sei que tem outras pesquisas que algumas até que eu já possuí, mas não vou lembrar certinho os

nomes, mas tem pesquisadores que trabalharam com isso aí, não sei se já publicaram, se chegou a terminar suas dissertações, mas que analisaram só a parte da letra.

Denis – Você concorda que o pagode é destaque na maioria dos repertórios dos violeiros?

João Paulo – Eu acho que ele tem um papel importante, não sei se dá pra falar a maioria porque tem vários violeiros que não tocam isso. Eu não acho que é uma, eu acho que a gente fala violeiros se lá, tem tantos né, então vê se a gente tá falando daqueles que trabalham profissionalmente ou são as pessoas que tocam também sem ser profissional, não vivem disso, tocam mais por hobby e tal, aí é difícil de dizer. Mas eu acho que a maior parte dos violeiros que existem no Brasil provavelmente tocam uma viola mais tradicional, trabalham ainda com uma perspectiva da viola dentro do seu contexto de música caipira e tal, então acho que dentro desse meio a gente pode dizer que o pagode provavelmente tem um destaque grande no repertório desses violeiros. Mas se você pegar por exemplo a minha geração, da viola instrumental, eu acho que aí começa a relativizar um pouco, existe, boa parte deles tocam, mas nem sempre isso faz parte do repertório deles como uma coisa obrigatória. Acho que pode fazer parte, mas tem vezes que pode passar batido e não tá presente, pode até porque a viola em relação ao pagode é uma viola ligada mais ao cebolão, a viola do centro-sul, que é uma viola que tem mais adeptos por ser talvez a afinação mais difundida. Mas se pegar o rio abaixo, esse pessoal do norte de Minas e tal, tem muita gente que toca outro estilo de viola que não tem nada a ver com isso né. Às vezes tem uma viola mais instrumental também e que não necessariamente tem o pagode como um referência obrigatória. Eu acho que isso é relativo, depende do contexto que a gente tá falando. Se você pegar aquela coisa de música caipira cantada de viola, música raiz, acho que boa parte dos caras vão tocar um pagode, vai ter às vezes uma pressão, no bom sentido, deles às vezes terem vontade de fazer um pagode. Mas têm vários grupos, duos e violeiros que não, que às vezes não trabalham nesse gênero. Isso faz parte e acho que todo mundo tem que ter liberdade de escolher o que acha mais legal e tal, ter o seu estilo. Tem dupla que tem o seu estilo mais lento, às vezes não tem essa preocupação de fazer uma música muito rápida, e tem um monte de características diferentes aí, não sei, precisaria fazer uma pesquisa.

Denis – No entanto esse gênero foi criado, criado digamos assim, que ele começou a se definir uma música como pagode foi no “Pagode em Brasília” lá em 1960 não é?

João Paulo – 1959

Denis – 1959 e gravado em 1960?

João Paulo – Isso foi. Deve ser isso aí.

Denis – No entanto até hoje a gente vê violeiro tocando pagode e compondo pagode. Na sua opinião o que esse gênero possui de tão especial que o fez perdurar por tanto tempo no repertório dos violeiros?

João Paulo – É essa é uma boa pergunta. Eu acho que é uma soma de elementos, um deles a gente já falou bastante aqui que é a polirritmia. Eu acho que o fato de ser um ritmo ritmicamente interessante e um ritmo vamos dizer que tem um vigor, tem um swing forte, tem um ritmo como o Tião Carreiro falava, um ritmo quente. Ele fala nessa entrevista que eu falei: é o ritmo era quente e não sei o quê. Então tem isso, é um ritmo pra frente, que tem balanço e é um ritmo gostoso de se tocar, de se ouvir vamos dizer assim. Então eu acho que isso é uma das razões pro pagode perdurar, o outro a gente já falou, acho que é a parte das letras que foram feitas pelo Tião Carreiro, esse estilo às vezes. Que é legal você pegar até o Romildo Sant’Anna, ele fala também desse tipo de, faz essa análise também das temáticas. Eu não se *A Moda é Viola*, não sei se você chegou a dar uma olhada nesse livro. Ele fala do tipo das letras, então, por exemplo, aquele estilo de letra do violeiro campeão, tratando sempre a temática que se passa do violeiro ser o cara que canta melhor, o cara que se dá bem e tal. Tem esse estilo de letra que acho que combina um pouco com, não sei se é com a atualidade, essa coisa do homem querer ser individual. Que hoje tem muito essa coisa do capitalismo da pós-modernidade de cada um ser você mesmo, você ter sua identidade e você se afirmar na sociedade, enfim, ter um espaço no mundo. Então eu acho que essas letras elas evocam um pouco essa coisa do cara ser o bonzão e tal, então acho que isso é uma coisa que acontece em algumas letras. E outras é essa parte do humor mesmo, da tiração de sarro, do deboche às vezes de uma coisa política, duma coisa de, enfim, uma situação qualquer. Então acho que isso faz parte dos componentes ali que

fizeram o pagode ser uma música, um gênero que foi gravado por outras pessoas, e como você disse novos pagodes vem sendo feitos por outras duplas, então eu acho que esses dois fatores são importantes assim, eles se adequam a várias, a essas décadas aí que você veio analisando. Talvez se você pegar, eu acho que o pagode é um gênero que não fica velho nesse sentido, que ele pode vim se atualizando porque as letras já não tem aquela preocupação de ser rural ou tá marcada por uma determinada época. Ela pode se transformando e se adequando ao contexto da atualidade. Talvez a temporalidade aí das letras seja um motivo aí pra ele perdurar.

Denis – Existe uma máxima entre os violeiros, provavelmente caipira, que “violeiro que não toca pagode não é violeiro”, como você vê um violeiro que não toca pagode?

João Paulo - Eu acho preconceituosa essa máxima, eu acho que faz sentido do ponto de vista vamos dizer assim pedagógico, se o cara quer aprender a viola é importante, eu acho que é importante que ele tenha passado o pagode, que ele aprenda tocar o pagode porque é um exercício tecnicamente e musicalmente importante pro cara evoluir, nesse aspecto. É um elemento a mais pra ele agregar, mas cara, eu conheço violeiros, já ouvi coisas de violeiros tradicionais de outras regiões do país que não tocam pagode e que nem por isso eles deixam de ser violeiros, são mais inclusive do que muitos violeiros que tocam pagode. Você pega, por exemplo, aquela viola machete do recôncavo baiano, tem uns caras tocando aquilo lá que bicho, você ouve e fala não entendi nada quê que é aquilo lá que eles estão tocando, samba de roda, umas coisas difícil pra caramba e muito provavelmente você vai chegar e o cara nem sabe quem que é Tião Carreiro. O cara vive lá na comunidade dele lá, toca essa viola tradicional e é viola cara, é um tipo de viola que não tem nada a ver com a viola do Tião Carreiro é uma puta viola bem tocada. Ou até você pegar um Zé Côco do Riachão que tocava do jeito dele lá, um monte de afinação diferente e tinha o jeito de tocar os lundus dele e não tocava pagode. Pega o seu Manoel que é mestre do Paulo Freire provavelmente não toca pagode mais toca uma porrada de toques lá do Urucuia que fala por si só. Então acho que isso é meio preconceito, isso aí é um pouco uma pressão da questão da, dessa, um pouco do que se tornou um pouca essa coisa da música caipira raiz radical, esse lado do pessoal que gosta de viola de música raiz, que tem o lado bom, mas tem um lado que te limita, um pouco preconceituoso sabe, de achar que é só Tião Carreiro, é só música raiz, o nêgo tem que tá de bota e não sei o que. Até esses dias eu vi na

televisão, não vou nem falar o programa pra não ficar criando, mas um cara que se diz que ele é de raiz que no programa dele só entra gente que é de raiz e foi uma dupla lá que me desculpe, mas sinceramente, se você parar e ouvir o que eles estão cantando, a letra que eles estão cantando, eu acho que não tem nada de raiz assim, é uma coisa que só tem a roupagem. Mesmo tocando violão assim de palheta, uma coisa que ta completamente fora do estilo do jeito de tocar e só que tem, que por alguma motivo é identificado como dupla de raiz e vai lá no programa e eles ficam se auto cultuando violeiros de raiz e os que não forem daquilo não presta. Então eu acho, eu sofro um pouco disso, meu trabalho é um trabalho que já tem outros elementos no meu trabalho artístico, então eu sinto dificuldade às vezes de articular, menos que outros violeiros, mas também sinto um pouco disso porque às vezes você faz uma música instrumental moderna que usa viola e que tem os elementos da música raiz, mas que tem outros elementos. Aí tem violeiro e gente que gosta só de música raiz que tem preconceito, pode até não gostar, mas o problema é que acaba criando uma teoria por traz de que isso não é viola, ou isso, e acaba disseminando, então eu acho isso cara, eu acho que é importante o pagode e é um puta exercício, adoro Tião Carreiro, adoro pagodes, foi superimportante no meu aprendizado, na minha carreira, mas eu tenho um pouco de distanciamento com esse tipo de visão porque você viaja, você vai, por exemplo, pra Portugal, você vê os caras tocando a viola em Portugal não tem nada a ver como o que a gente toca aqui e nem por isso não é viola, é uma viola deles lá. Então é bacana também, acho que tem que ter um pouco essa abertura e a música caipira tem um tempo ainda, eu acho pra música caipira tradicional aí pra reconhecer que tem espaço pra todo mundo. Acho que tem que ter um pouco essa abertura sabe, de visão. Que como tem, por exemplo, dentro do samba né, você pega, na verdade sempre vai ter os casa que são mais *Xiitas* e tal e que querem, não tem jeito, que querem manter a coisa como sempre foi e não pode mexer um cabelinho senão descaracteriza. Mas dentro do samba, você pega, tem várias, vamos dizer facções e tendências. Tem o cara mais da antiga da velha guarda e vai e conversa com outro, dentro do choro tem isso também, então a música caipira é um gênero também tradicional do Brasil que precisa aprender a conviver um pouco mais amigavelmente, eu acho que tem um pouco de ignorância nisso aí sabe, os cara são um pouco rígidos demais e tal, enfim, eu entendo isso, eu vim disso aí, eu tenho meus tios que são dessa linha e enfim, conheço bem esse território. Mas, eu tenho como acadêmico, como músico, mais do que só violeiro eu também ouvi outras coisas, conheço outros

gêneros musicais e eu vejo, a música é uma coisa muito grande, então não dá pra você ficar naquele quadradinho eternamente e é uma falta de maturidade eu acho, é isso.

Denis – Você disse que toca pagode nas suas apresentações, eu queria saber como o público reage durante a sua apresentação quando toca pagode?

João Paulo – Ah! Eles gostam bastante (Risos). É aquilo que você falou, eu acho que isso tem haver nesse caso especificamente da reação do público tem haver se é uma forma rítmica bem acertada. Eu acho que a coisa do groove né, da célula rítmica, essa coisa da, a polirritmia acaba não acontecendo agora atualmente mais nos meus shows porque eu toco em trio com baixo e bateria, então não tem o violão fazendo cipó preto ou outra viola fazendo isso. A bateria às vezes faz, mas não fica igual. Mas de toda forma fica bem caracterizado ao mesmo tempo, aparece um pouco essa coisa do *tresillo* que eu falo (exemplo sonoro) que é aquela célula do baião, isso tá presente. Então quando você faz uma coisa ritmicamente firme assim normalmente o público gosta e reage bem né. Mas acho que isso acontece não só com o pagode, se você pegar um outro ritmo, um samba bem feito e tal, vai acontecer também a mesma reação. Acho que as pessoas, vamos dizer assim o ouvinte que é menos atento, mais desatento, eu acho que ele se prende mais facilmente a parte rítmica do que a parte melódica. Que é aquela coisa do corpo, que traz uma coisa da vibração do corpo, então a pessoa consegue acompanhar com o corpo. Às vezes é uma coisa, isso você vê né na cara das pessoas, no corpo das pessoas, então você tem um retorno mais visível daquilo que você está fazendo quando é uma coisa ritmicamente mais forte. Então eu acho que tem mais haver com isso do que sei lá, o toque que o Tião Carreiro inventou, acho que tem uma coisa da parte rítmica que comunica mais fácil do que uma coisa que não é ritmicamente muito claro, uma coisa mais diluída, a pessoa, é um outro tipo de resposta. Às vezes ela até tá gostando mais ela não tem aquele retorno de bater palma ou de ficar se movimentando lá, tá contemplando aquela música que é mais de fusa. Às vezes também ela tá contemplando mais não tá refletindo no corpo, ou não tá contemplando nada, não tá nem prestando atenção, então, acho que é mais por aí.

Denis - Como você define a música de Tião Carreiro, caipira ou sertaneja?

João Paulo – Aí a gente vai ter que relativizar o que você tá perguntando. Porque o quê que é caipira e o quê que é sertaneja né, é difícil, aí tem um guarda-chuva de fazer porque isso são criações que a gente formou na nossa cabeça, ou copia de alguém que a gente leu, ou de alguém que a gente conhece pra dizer o quê que é caipira e o quê que não é. Então isso é uma ficção, na verdade é uma linha que a gente que cria, a gente que define o quê que é tradicional, o quê que é moderno, o quê que é raiz, o quê que é romântico, então eu acho que esse rótulo é sempre perigoso. Porque ele nunca é uma coisa definitiva mesmo, a gente que quer tentar botar numa caixinha isso. **Eu acho que o Tião Carreiro é as duas coisas**, se caipira quer dizer tradição, quer dizer música de raiz no sentido de ter os elementos quer foram sendo passados de geração em geração, desses ritmos que vem desde os índios e do caipira como o povoamento tradicional, o Tião Carreiro tem esses elementos que vem da música raiz. Mas tem também elementos da música romântica, que essa música que teoricamente tem um interesse mais comercial, um interesse em colocar ali elementos diversos que são e que foram construídos durante o sucesso vamos dizer, da indústria do disco. Então por exemplo, o cara botar um arranjo de cordas com um teclado ou uma concepção nas letras que tem haver com o romance que não deu certo, uma coisa mais melosa e que enfim, coisas que teoricamente a indústria aplicou em outros gêneros, em outros países, em outros lugares e que teve um retorno financeiro aparentemente garantido. Então o Tião Carreiro utilizou isso também na obra dele, não da pra negar, se você pegar a discografia dele inteira e olhar, você vai ver que tem muita música romântica lá, ele gravou tango, você sabe, tem um monte de coisas ali que não tem haver com a música raiz. Mesmo às vezes dentro do próprio ritmo de música raiz às vezes você tem uma temática ou outra que não bate muito bem ali com o que é considerado, reconhecido pelos violeiros e públicos da música raiz como uma coisa muito de raiz. Você pega, por exemplo, o “Amargurado” que é um clássico do Tião Carreiro e que todo mundo acha que é música de raiz, quer dizer, reconsidera, mas quem sou eu pra falar que não. Se você for olhar a letra dessa música, ela tem assim muito mais traço de der ser uma guarânea um troço mais ligado ao mercado do que uma coisa de música raiz mesmo. E é uma música que todo mundo reconhece como música raiz. Então isso é complicado assim, acho que é botar o dedo numa ferida que o pessoal não quer ver muito, prefere vestir uma camiseta e falar eu sou violeiro de raiz e o fulano é romântico, e vamos brigar que nós somos de dois times diferentes. E a coisa é mais misturada, eu acho que o próprio Almir Sater se você pegar, você pega os discos do Almir Sater, bicho a maior parte, uma boa parte dos discos

se você for olhar tem um monte de música lá que não tem nada haver com o que ele faz hoje, com o padrão que ele ficou sendo reconhecido, com o gênero de música que ele ficou sendo famoso assim, com o que ele é identificado hoje. Quando você fala Almir Sater o cara pensa, o cara do Pantanal lá que toca viola, que tem umas músicas assim, umas um pouquinho mais moderninha. Tinha um monte de música lá bicho, que não tem nada haver, parece Léo Jaime, sei lá, uma coisa que, quer dizer, o cara ele teve fases na carreira dele, ele acabou gravando varias coisas e acabou dando certo algumas que foram as que ficaram. Eu acho que o Tião Carreiro hoje é reconhecido mais como o cara da música raiz, mas se você for olhar a obra dele, o que ele gravou, **ele é um cara híbrido**, um cara que se permitiu gravar outras coisas, assumir assimilar outras influências. Ele mesmo fala nessa entrevista que eu falei, ela fala, o disco era dois lados, um lado era arranjo, coisa bonita e tal e o outro lado era música raiz. Porque não pode né, então já mostra um lado dele de querer se afirmar com o público de raiz, querer manter o vinculo que ele tem de identificação com esse público, mas que não pode abrir mão de fazer o que talvez a gravadora queria, ou que alguém queria que ele gravasse. O que ele mesmo gostasse, ele falava ele mesmo que ele queria, quando ele queria gravar um disco só de samba, queria gravar uma coisa mais ligado a essa coisa de samba-canção, bolero. Ele adorava o Nelson Gonçalves, o Luiz Gonzaga, esse estilo de cantar mais de vozeirão. Então se ele tivesse tido oportunidade eu acho que ele faria também mais nesse sentido, então, é um cara híbrido. E é bacana isso nele porque não quer dizer que ele é pior por causa disso, não ele é um cara que tem a cabeça um pouco mais aberta do que muita gente que gosta dele só como violeiro raiz entendeu, então eu acho que é isso.

ANEXO 6 – CD com músicas analisadas neste trabalho

Faixa 1 – *Pagode em Brasília* – Tião Carreiro e Pardinho.

Faixa 2 – *Chora Viola* – Tião Carreiro e Pardinho.

Faixa 3 – *Nove e Nove* – Tião Carreiro e Pardinho.

Faixa 4 – *Pagode do Ala* – Tião Carreiro e Pardinho.

Faixa 5 – *Seleção de Pagodes N1* - Tião Carreiro.

Faixa 6 – *Pagode bom de briga* – Almir Sater.

Faixa 7 – *Chora Viola* – Ivan Vilela.

Faixa 8 – *Pagode do Véio* – João Paulo Amaral.

Faixa 9 – *A viola não para* – Almir Pessoa.

ANEXO 7 – DVD com músicas analisadas neste trabalho