

## **As representações da técnica de viola caipira nos métodos de ensino: do oral para o escrito**

### COMUNICAÇÃO

*Saulo Sandro Alves Dias*

Universidade de Campinas - saulo\_sad@hotmail.com

**Resumo:** Este trabalho pretende apresentar uma análise acerca dos materiais (impressos ou não) produzidos nas últimas décadas com vistas ao ensino de viola caipira, e por esta razão, ligados à escolarização desse instrumento. Busca-se assim desvelar aspectos relevantes acerca do conteúdo sociocultural que ampara esses materiais, apontando suas implicações para a formação musical dos novos violeiros, bem como para a linguagem do instrumento e, sobretudo, para a concepção técnica. Tais ingredientes, se somados, inventam novas tradições e identidades culturais para a viola caipira.

**Palavras-chave:** Viola caipira. Métodos. Representações

#### **Representations of viola caipira technique in teaching methods: from oral to written**

**Abstract:** This research aims to present an analysis about the materials produced (printed or not) in the last decades dedicated to *viola caipira* teaching and, consequently, linked to the schooling of this instrument. We are looking for showing the relevant aspects connected to the socio cultural contents which support these materials, determining its implications to the new guitarists musical training, as well as to the instrument language and, specially, to the guitar's technique conception. Ingredients that, if combined, create new traditions and cultural identities to the *viola caipira*.

**Keywords:** Viola caipira. Methods. Representations.

### **1. A viola caipira no terreno da tradição oral: vozes da experiência**

Viola caipira e violeiro sempre tiveram como uma de suas principais características o estado repouso e latência junto à tradição oral, ora acomodando um tipo de música que remonta épocas muito antigas, ora combinando elementos embebidos do mundo rural e urbano, que forjaram o segmento de música sertaneja ao longo do século XX. E desta forma, incontáveis tocadores sustentaram a viola com discursos que a tornaram um símbolo identitário da cultura caipira. Por outro lado, em ambientes afeitos à cultura erudita (ou letrada), a inserção desse instrumento deu-se de maneira contida, pois não criou condições para que se difundisse socioculturalmente, o que acabou gerando um repertório diminuto.

No âmbito do ensino, o que chama bastante a atenção, é que mesmo valendo-se do desenvolvimento do referido segmento musical, manteve o preceito de outras eras: continuou sendo transmitida informalmente por músicos inteiramente autodidatas, cuja relação com os aspirantes a tocadores pouco se modificou durante a história. Basicamente, a tônica da relação ensino-aprendizagem passava pelo método de observação, memorização e repetição do

conteúdo musical. Em outras palavras, apesar da profissionalização das duplas caipiras esses músicos conservaram a mesma peculiaridade, o autodidatismo.

Nesse processo de aprendizagem que chamamos de ensino informal, o saber musical dos violeiros, que embalou folias de reis, pagodes, catiras e modas-de-viola, valeu-se de outros filtros não menos criteriosos que a teoria e os métodos acadêmicos, caso contrário sua linguagem não teria se cristalizado no que hoje é peculiar à estética de um instrumento. Conforme José Carlos Libâneo, a modalidade de ensino informal está sujeita às

ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, e que se desenvolve por meio das relações dos indivíduos e grupos com seu ambiente humano, social, ecológico, físico e cultural, das quais resultam conhecimentos, **experiências** [grifo nosso], práticas, mas que não estão ligadas especificamente a uma instituição, nem são intencionais e organizadas. (2005: 31)

Dentre esses elementos destacados pelo autor, não se deve esquecer que por trás do empreendimento que culminou em um vigoroso segmento musical sertanejo, conduzido por inúmeros atores de geração em geração, concorreram, além do tempo, a experiência. Experiência esta que se legitima empiricamente com as práticas e que gera o aprendizado musical, tomando aqui o sentido atribuído por Edward Thompson, torna-se uma “condição de construção de identidades individuais e coletivas, da cultura e, mesmo, das instituições” (apud FARIA FILHO, 2008: 242).

Não há dúvidas que foi inserida em diversas culturas de tradição oral que a viola caipira se notabilizou. Partindo desse argumento, gostaríamos de chamar a atenção daqui em diante para o tema da produção de materiais (impressos ou não) voltados ao ensino de viola. Esses materiais, que recentemente vem sendo observado de mais de perto pela cultura escolar, trazem, exatamente, um pouco desse conhecimento que se acumulou nalgumas das diversas tradições orais do país. Dito de outra maneira, os professores de viola nas últimas décadas têm buscado compreender e sistematizar algumas de práticas e representações desse instrumento, vertendo-as para o âmbito do ensino formal. Esta modalidade de educação, segundo afirma Libâneo, compreende as “instâncias de formação, escolares ou não, onde há objetivos educativos explícitos e uma ação intencional institucionalizada, estruturada, sistemática.” (2005: 31).

Antes analisar as representações de alguns métodos, faz-se necessário conhecer um pouco do processo de escolarização da viola caipira, bem como seus atores e modo como tais métodos se articulam com este contexto atual do ensino desse instrumento.

## 2. Os meandros do processo de escolarização da viola caipira

Até bem pouco tempo atrás não se falava em cursos de viola nas escolas de música, porém, desde a década de 1980, na região centro-sul, a cena musical como um todo, vem sofrendo profundas e constantes mudanças em função do processo de escolarização. Atualmente há dezenas de cursos regulares em diferentes estados – sendo um de bacharelado –, sem contar ainda oficinas e cursos livres que ocorrem regularmente em espaços não escolares (DIAS, 2102). Vale citar que em espaços assim, como nas orquestras de viola, encontram-se atividades educativas e processos de aprendizagem em grupo que se desenvolvem mediante a ação e a experiência acumulada ao longo da prática musical de indivíduos.

Diante das mudanças do contexto educacional da viola, é preciso observar que o sistema escolar, desde o início da escolarização, passou a ocupar o epicentro desse amplo processo de mudanças, ou, como afirma Faria Filho, “lócus fundamental de articulação e divulgação de seus sentidos e significados” (2006: 7). Isto se deve, em grande parte, às ações dos novos violeiros junto ao mercado de bens simbólicos e instâncias de legitimação da viola que, deste modo, tornaram-se os principais responsáveis pela reconfiguração sobre o *modus operandi*. Cumpre frisar que por novos violeiros estamos entendendo uma categoria de músicos (professores, pesquisadores, alunos) que atualmente compõe uma imensa gama de tocadores com formação musical sistematizada na academia, ou fora dela.

Por sua vez, há que se considerar que o instrumento que está sendo escolarizado na região centro-sul é a viola caipira. Logo, estamos nos reportando a uma cultura musical secular que, apesar do sua extensa trajetória sócio-histórica, desenvolveu-se mais amplamente durante o século XX com as duplas caipiras, quando se iniciam a primeiras gravações de música sertaneja raiz em 1929. Pensar em outras possibilidades para a viola na contemporaneidade implica então refletir sobre as ações de um sujeito social (professor de viola) que conduz um instrumento plural da tradição oral para o sistema escolar. Lugar onde ela “tende a ser redimensionada e a repercutir noutros meios socioculturais, intercambiando experiências e vivências musicais entre violeiros (agora alunos e professores) de diferentes formações” (DIAS, 2012:82). Sobre essa etapa, tomando de empréstimo as considerações de Faria Filho, “[...] pensar a cultura escolar é pensar também as formas como os sujeitos escolares se apropriaram das tradições, das culturas nas quais estavam imersos em diversos momentos da história do processo de escolarização” (2005: 244). Assim, escolarizar a viola caipira, dito de outra maneira, quer dizer apropriar, selecionar e sistematizar as práticas e

representações de um instrumento que se assenta em bases calcadas em tradições orais. Necessariamente, no caso dos materiais para o ensino, tal processo caracteriza-se pela elaboração e transposição do oral para o escrito a fim de criar um referencial didático-pedagógico que inexistia.

Um dado extremamente significativo da escolarização da viola caipira diz respeito justamente à formação dos primeiros professores que, de fato, vai influenciar sobremaneira a percepção e interpretação das práticas musicas que envolvem o instrumento: na sua quase totalidade, predomina a formação violonística; que não chega a ser uma surpresa, pois os cursos de violão se estruturaram muito antes. Neste aspecto, pode-se dizer que a técnica violonística tem servido consideravelmente para amalgamar a sistematização e elaboração dos materiais voltados ao ensino de viola. É válido observar que o imbricamento da técnica dos dois instrumentos (viola e violão) corrobora substancialmente para a aquisição e elaboração de novos parâmetros técnicos para a viola. Vale frisar que inerentemente alguns aspectos relacionados à técnica violonística está interferindo na forma de se conceber e elaborar a técnica de viola caipira advinda dos violeiros da tradição oral. Neste caso, atribuir à técnica violonística esta primazia estética que norteou os professores de viola não exclui a influência de outros cordofones, apenas busca situar a principal fonte de referência.

Apresentamos a seguir, tendo como pano de fundo o processo de escolarização da viola caipira, um análise das apropriações e representações do conhecimento musical oriundo da tradição oral. Buscamos, deste modo, desvelar os elementos que estão sendo sistematizados na perspectiva do ensino do instrumento para a concepção de uma técnica de viola, agora permeada pelo suporte escrito. Assim, entendemos que tais representações do instrumento, aos olhos da história cultural, são portadores de sentido, passíveis de investigação como os objetos que estão imersos na cultura popular, sem se restringir ao estudo de obras eruditas reconhecidas oficialmente. Conforme Roger Chartier, a história cultural “tem por objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (1990: 17).

### **3. Novas representações, novas identidades: outras questões sobre ser ou não ser viola caipira**

Em função da permeabilidade que caracteriza o processo de escolarização, percebe-se que a sistematização da técnica da viola caipira tem ocorrido deliberadamente entre os professores/pesquisadores. Por conta disso, não se pode desconsiderar que as

concepções estéticas de alguns dos novos violeiros possam provocar a sobreposição da técnica violonística sobre a dos violeiros da tradição oral, algo que não raro acontece. Levando isso a cabo, é preciso considerar também a possibilidade de haver divergências entre as concepções musicais dos tocadores, pois o conceito de preservação e manutenção dos traços identitários da tradição serão diferentes entre os tocadores, conforme a cultura e a região.

Um dos aspectos mais importantes a ser observado nesse processo é que o emparelhamento das técnicas dos dois instrumentos inevitavelmente provocará tensões entre os violeiros e que haverá, em maior ou menor grau, a hibridização entre elas, conforme o sentido empregado por Nestor Garcia Canclini (1998). Como a forma de tocar viola caipira sempre foi uma prática livre de regras, a chegada de novos violeiros junto ao universo tradicional, preocupados em tocar o instrumento valendo-se de recursos fundamentados técnicas de execução, houve uma reviravolta no meio.

Em torno da tentativa dos métodos de criar meios para que se possa desenvolver o estudo da viola caipira gravitam outras questões que envolvem exatamente a legitimidade do lugar em que se aprende, daquele que ensina e daquele que estuda sem estar inserido no espaço mistificado da cultura caipira. Percebe-se que as releituras de clássicos caipiras ou tendências composicionais entre os tocadores de viola caipira, que ressignificam o universo rural ou incorporam elementos exógenos, por exemplo, “perturbam” a aura identitária do instrumento, símbolo de pureza preservado entre os violeiros da tradição oral. Neste ponto, o pensamento de Stuart Hall acerca dessa relação entre identidade cultural e tradição, dois conceitos imbricados nos novos rumos da viola caipira, pode ser esclarecedor:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’. É, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nosso imaginário, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (2006: 29).

Para Denny Cuche, “a origem, as raízes, segundo a imagem comum, seria o fundamento de toda a identidade cultural, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica” (2002: 178). Assim, por conta de questões de ordem identitária, que envolvem, inclusive, os novos rumos da viola caipira, é que brotam questões sobre autenticidade e pertencimento entre os violeiros. O fato é que os novos violeiros se reconhecem como portadores e representantes da polifonia de novas linguagens da viola caipira porque estão

interessadas em criar novas identidades e “inventar novas tradições”, aqui com o sentido atribuído por Eric Hobsbawn (2006).

#### **4. O que os métodos de viola nos mostram e para onde apontam**

Os primeiros métodos de viola, em função do mercado incipiente, e da autonomia dos professores (alguns são os próprios editores), procuraram abarcar vários conteúdos musicais, de maneira bastante abrangente, pois deviam levar em conta a heterogeneidade e formação do público alvo. Tais métodos buscaram apresentar aspectos característicos da técnica de viola caipira que sugerissem ao leitor uma metodologia, um referencial teórico e técnico mínimos para o estudo do instrumento. Percebe-se que o enfoque desses materiais está relacionado ao repertório do segmento musical sertanejo, a saber, terças e sextas paralelas, portamento, baixo pedal, ligados e mordentes, rasgueados e escalas duetadas (ver figura 1: 9).

Os álbuns que trazem repertórios, por sua vez, valem-se de transcrições de músicas que estão compreendidas na oralidade, seja na tradição, seja na produção fonográfica das duplas caipiras, ou de músicas compostas inicialmente para outros instrumentos. Percebe-se nos métodos a busca por se apresentar ao leitor os diversos gêneros que compõe o segmento sertanejo, de modo que se possa estudar os ritmos de cada um individualmente. Pode-se dizer que a metodologia empregada para se transcrever o repertório ocorre, geralmente, a partir da transcrição fonográfica do áudio, o que nem sempre cumpre alguns cuidados metodológicos. Conforme Tiago de Oliveira Pinto adverte, deve-se tomar vários cuidados com o método de transcrição e análise musical, dentre os quais se destacam os critérios subjetivos de quem faz, pois “a transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta” (2001: 258).

Em relação à notação musical, é comum o uso de dois sistemas: tablatura e partitura, às vezes de modo conjugado como é o caso de *A arte de pontear viola*, de Roberto Corrêa (2000); em *A viola caipira: técnicas para ponteio*, de Braz da Viola (1992), este autor vale-se somente da tablatura; e Rui Torneze (1998), no seu *Estudo Dirigido*, utiliza só a partitura. Em parte, o que justifica a notação em tablatura é que um expressivo número de violeiros, inclusive de muitos professores ainda não lê a grafia tradicional europeia. O próprio Braz da Viola, professor há tempos, tem produzido seus métodos sem se preocupar com a inclusão da partitura, posto que não faz uso da mesma. Em função disso, em seus métodos pode-se encontrar formas alternativas de grafar as lições, como imagens (desenhos ou

fotografias) ou mídia digital (recurso comumente que vem agregado aos impressos de alguns autores).

Como a viola caipira possui cordas duplas, cinco pares, houve a necessidade de se convencionar a escrita: para os dois primeiros pares que estão em uníssono, grafa-se uma única nota. Para o terceiro, quarto e quinto pares, que estão em relação de oitava, grafa-se somente a nota mais grave. A nota oitavada correspondente à outra corda, apesar de não estar escrita, fica subentendida, salvo se vier indicado na partitura que se deve tocar somente a nota aguda do par (ver figuras 2 e 3: 9).

Um das tônicas dos métodos de viola é o recurso de usar a imagem (desenho ou fotografia), (ver figura 4: 10), a fim de representar a morfologia do instrumento, e também a postura do corpo e do instrumento. A técnica de viola caipira, como sintetiza o professor Ivan Vilela (20006), é plural se levarmos em conta o número de tocadores, mas é singular na medida em que cada um desenvolve suas habilidades. Diante da heterogeneidade na forma de segurar, apoiar e tocar o instrumento, algo comum aos violeiros da tradição oral, nota-se que neste aspecto as técnicas do violão serviram de amparo à metodologia de alguns métodos. Estamos nos referindo aqui não somente à relação da postura do corpo com o instrumento, mas também à dos braços e das mãos.

A busca de novas sonoridades e timbres também se tornou parte das inovações implementadas pelos novos violeiros, como se nota no uso de unhas e de digitações para os dedos da mão direita e esquerda os tocadores (ver figura 5: 10). Anteriormente, utilizava-se quase somente indicador e polegar na mão direita, sendo que o polegar era comum as dedeiras. Quanto à mão esquerda, os métodos estão atentos à posição do polegar sobre o braço da viola, e com a digitação dos dedos indicador (1), médio (2), anular (3) e mínimo (4). A relação que se estabelece entre o professor e o aluno de viola certamente não pode prescindir de uma nomenclatura adequada acerca dos conteúdos musicais que são ministrados. A guisa de exemplo, ao sistematizar particularidades da técnica de viola comuns entre os violeiros, Corrêa (2000) elaborou sinais específicos para representar determinados efeitos como “matada rasgada”, “matada seca”, “rabanada” (ver figura 6, p.10).

## **5. Considerações finais**

Reconstituir o sentido da obra, como explica Chartier, “exige considerar as relações estabelecidas entre três pólos: o texto, o objecto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera.” (1990: 127). Sendo assim, há que se observar na representação do

conteúdo musical dos métodos a trama entre a cultura oral e a escrita, mediada pela escola violonística e pelos novos violeiros. E no entrecruzamento de ambas culturas, fruto do hibridismo e da circularidade dessas duas tradições, perceber os elementos que estão sendo sistematizados e ressignificados para forjar a técnica de viola caipira na contemporaneidade. É importante ainda frisar que, apesar desse novo contexto educacional, não houve ainda encontros voltados para se discutir questões ligadas estritamente ensino de viola caipira. Enquanto isso não acontece de maneira efetiva, alguns professores continuam elaborando o seu próprio método de ensino e a academia com a mesma dificuldade de acessar e disseminar o conhecimento que vem da tradição.

### Referências

- ARAÚJO, Rui T. de. *Viola caipira: estudo dirigido*. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Viola Corrêa, 2000.
- CUCHE, Denny. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2002.
- DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. Humanitas/Fapesp, 2012.
- FARIA FILHO, Luciano M. (Org.). *Pensadores sociais e história da educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- \_\_\_\_\_ et al. *Escola, política e cultura*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2006.
- \_\_\_\_\_. Pensadores sociais e História da educação. In: *Fazer história com E. P. Thompson: trajetória de um aprendizado*. Filho. Ed: Autêntica Editora, 2008.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIBÂNEO, José C. *Pedagogia e pedagogos, para quê*. 8 ed. São Paulo: Cortês Editora, 2005.
- PINTO, Ivan Vilela. Entrevista concedida a Saulo S. A. Dias em 4 maio de 2006. Ribeirão Preto. 1 Cassete.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Rev. Antropologia.*, São Paulo, v.44, n.1, 2001. Disponível no site: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S003477012001000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012001000100007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 3 mar 2011.
- VIOLA, Braz da. *A viola caipira: técnicas para ponteio*. São Paulo: Ricordi, 1992.



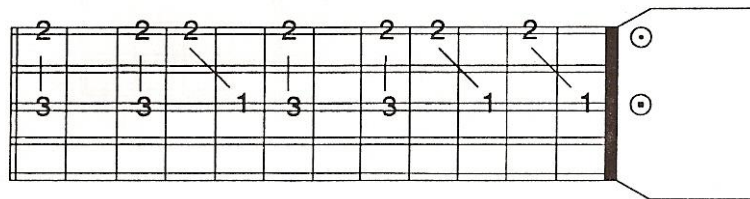


Figura 1: Escala duetada, (VIOLA, 1992: 17)



Figura 2: Notação musical da viola. Como se escreve.

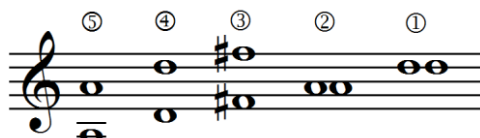


Figura 3: Notação musical da viola. Como soa.



Figura 4: Postura da mão direita. (ARAÚJO, 1998:13)

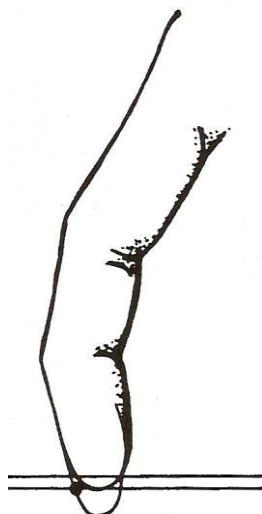


Figura 5: Ataque do indicador. Com unha. Mão direita. (VIOLA, 1992: 14)

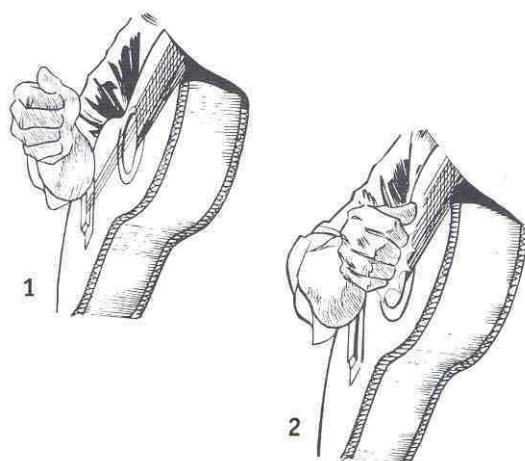


Figura 6: matada percutida. (CORRÊA, 2000: 86)