

**VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO: A VIOLA CAIPIRA
NA UNIVERSIDADE – ENTRE O LOCAL, O REGIONAL E O UNIVERSAL**

**Dias 19 (quarta-feira), 20 (quinta-feira) e 21 (sexta-feira) de outubro de
2016**

Sala de Concertos da Tulha – campus da USP de Ribeirão Preto

CADERNO DE RESUMOS



RIBEIRÃO PRETO

2016

APOIO



CONFERÊNCIAS

RESUMOS DOS TRABALHOS A SEREM APRESENTADOS PELOS PALESTRANTES CONVIDADOS

19/10/2016, quarta-feira, 10:30h-12h, Tulha

DOMINGOS MORAIS

Sobre a música popular e o cordel. Novas mídias e novas audiências para a tradição oral. Folhetos de Cordel. O patrimônio imaterial, recolhidas, novas mídias e novos criadores. A.B.C do Cordel. Livros e pessoas – quem, como e quem. Cordel: Uma poética da oralidade e do riso. Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII. Os Acervos virtuais CRLA. Sobre o IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Sobre a edição do cordel na atualidade. Sobre a música popular e o cordel. As Vozes do Cordel – cantigas de cego. Sobre o Livro de Cordel

19/10/2016, quarta-feira, 14h-15:30h, Tulha

IVAN VILELA

Viola Violar - História e Cultura no Som da Viola

Viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola brasileira são alguns dos nomes que encontramos para designar este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos portavozes do Brasil Interior. Apesar de todos estes atributos tão nossos que reforçam o seu caráter de brasilidade, a viola é na verdade um instrumento de origem portuguesa, e tão antigo que seus sons se perdem no tempo.

A viola, surgida na Península Ibérica há aproximadamente setecentos anos, descende em segunda geração do primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço onde as notas podiam ser alteradas que chegou à Europa, o alaúde árabe, ou oud. Seu uso em Portugal, neste período, foi predominantemente popular sendo pouco encontrada, segundo relatos, na corte ou em casas senhoriais (MORAIS:2002).

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, este instrumento fixou-se no Nordeste e no Sudeste, nas mãos de tocadores e de jesuítas que o utilizaram como ferramenta no processo de catequese. Embora hoje, toda a alusão que fazamos à viola seja a de um instrumento rural, estudos mostram que até metade do século XIX foi o principal acompanhador de cantantes em cidades como o Rio de Janeiro.

Sempre ligada às manifestações herdadas do catolicismo barroco, ou catolicismo popular, a viola foi deixando as cidades junto das festas religiosas que aos poucos foram sendo proibidas nas principais igrejas por determinação de concílios no Vaticano que desde 1830 visavam resgatar, no Brasil, um catolicismo canônico.

Paralelo a este acontecimento, a chegada do violão, chamado então de guitarra francesa, no Rio de Janeiro, em 1837, contribuiu para que, cada vez mais, a viola caminhasse para as periferias urbanas e daí para o campo. Em 1929, Cornélio Pires, por iniciativa própria produziu uma série de discos do que foi chamado de Música Caipira e neste momento a viola retornou à cidade de São Paulo, à revelia de todo um ideário de modernização e implantação de um saber erudito pautado no processo de

racionalização industrial que ocorria nas primeiras décadas do século XX, com o advento da República, no Brasil.

Toda a cultura caipira e seus atributos culturais foram relegados a expressões "menores" dado a depreciação sócio-histórica em que se encontravam os migrantes de bolsões rurais e toda a sua cultura. Somente a partir dos anos 1970 ela começou a ser resgatada com força a partir de gravações realizadas por Renato Andrade e Almir Sater, violeiros que, às suas maneiras, acabaram por inserir a viola em segmentos musicais diferenciados dos que ela, até então, se encontrava.

Nos anos vindouros a viola retornou à cena musical brasileira, sobretudo a da música instrumental, revelando uma diversidade de toques e hibridações nunca imaginadas para este instrumento. De seu caminho urbano no século XIX para uma ruralização e posterior resgate em fins do século XX, este artigo pretende traçar uma etnografia deste instrumento até os dias atuais onde a viola tem sido executada por bandas de rock e em salas de concerto em diversas localidades da América e da Europa, sempre por mãos de músicos brasileiros.

20/10/2016, quinta-feira, 9h-10:30h, Tulha

GISELA NOGUEIRA

Tradição e letramento

As pesquisas históricas sobre as violas brasileiras foram delimitadas pelas referências textuais e iconográficas ao instrumento musical e à sua utilização na produção musical, particularmente da segunda metade do século XVIII ao início do XIX, com pequena citação de César das Neves em seu Cancioneiro de Músicas Populares, cujo primeiro volume é datado de 1893. Usualmente confundida com alaúdes, cistros e violões, a literatura histórica deixa lacunas sobre a descrição do instrumento. Fato é que, não raro, os violeiros brasileiros de hoje ignoram se tratar de uma guitarra barroca. A primeira parte desta palestra investiga, através de fontes primárias e secundárias, a utilização da viola no Brasil desde os tempos de Anchieta, consagrando-se como o instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso na produção cultural do país, bem como sua classificação como instrumento da família das guitarras; trata da construção simbólica de uma viola rural, com forte ênfase no preconceito àqueles que a tocam e da sua ascensão e declínio a partir das investidas de Cornélio Pires na indústria fonográfica. Analisada através dos códigos da escrita em Tablaturas e Alfabeto Musical, a Musicologia Histórica é utilizada como ferramenta para pesquisar a linguagem elitista do instrumento à época colonial e, ao mesmo tempo, popular no Reino de Portugal, visto que não há qualquer documentação musical brasileira que legitime sua utilização no Brasil daquele período. Com base nas publicações portuguesas da produção musical brasileira, é possível reconstituir modinhas e lundus nesse instrumento, como relatado por inúmeros viajantes, a partir de um mapeamento dos recursos idiomáticos utilizados na Europa Ocidental e, particularmente, em Portugal, expondo a riqueza de linguagem, enquanto instrumento das elites, e seu empobrecimento, a partir do vínculo com o universo rural, que marcou até mesmo sua denominação mais popular utilizada atualmente na mídia em geral viola caipira ou sertaneja.

20/10/2016, quinta-feira, 10:30h-12h, Tulha

JOÃO PAULO AMARAL

<https://www.youtube.com/user/dmffclrupsp>
<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

A obra musical do músico e compositor Tião Carreiro [José Dias Nunes (1934-1993): os elementos constitutivos e as características de seu estilo

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

21/10/2016, sexta-feira, 9h-10:30h, Tulha

MARCUS FERRER

A viola no choro, na música de concerto e na música contemporânea

A viola vem se desenvolvendo no Brasil ao longo de cinco séculos e tem participado/ajudado na construção das tradições culturais do país. Além do vasto repertório já consolidado, nosso olhar volta-se para outros ambientes culturais/musicais e procura testar, basicamente por meio de composições, de arranjos e de transcrições, a possibilidade de “sobrevivência em ambientes aparentemente pouco propícios à atmosfera violeira”. Neste artigo, apresentaremos três linhas/ambientes com os quais temos lidado, como foco de nossa pesquisa com a viola: no Choro, com um arranjo da obra Carinhoso, de Pixinguinha; na Música de Concerto, com uma transcrição do III movimento Allegro Solene, da obra La Catedral, de Agustin Barrios; e na Música Contemporânea, com a obra Em Casa de Ferrer, Viola de Pau, do compositor Jorge Antunes.

21/10/2016, sexta-feira, 10:30h-12h, Tulha

RUBENS RUSSOMANNO RICCIARDI

Entre o regional e o universal: a inserção da viola caipira na USP de Ribeirão Preto

O Curso de Música da USP de Ribeirão Preto foi o primeiro Bacharelado em Instrumento voltado à Viola Caipira. Com suas atividades acadêmicas iniciadas em 2002, o Curso necessitava da elaboração de uma filosofia de trabalho que assegurasse novos caminhos acadêmicos. Por sua tradição científica, a USP é uma universidade desde sempre cosmopolita, cultivando valores e conhecimentos universais. Contudo, em especial nas questões literárias e filosóficas, a USP também foi precursora de debates importantes envolvendo estudos brasileiros. Desde Antônio Cândido, pelo menos, estuda-se a cultura caipira. Como Ribeirão Preto é o centro de toda uma grande região da cultura caipira, que transcende o próprio território paulista, incluindo-se regiões mineiras e goianas, nada mais apropriado que se estabelecer aqui uma atividade musical diretamente atrelada à viola caipira, instrumento que simboliza todo o mundo caipira. Contudo, não

obstante a viola caipira ser essencial enquanto tema para estudos brasileiros, um Curso de Música que já nascia com a vocação de um Zeitgeist do século XXI não poderia deixar de ser pensado por meio de novas fusões de horizontes artístico-culturais. Nosso projeto aqui sempre foi o de fundir os horizontes da tradição com a inovação, do regional com o universal, da música do passado com a música do presente, e, de uma só vez, concebendo a Viola Caipira em seus repertórios desde o período colonial até sua inserção na moderna música de concerto. Além do Bacharelado em Viola Caipira, temos em Ribeirão Preto o Ensemble Brasil Matuto, em que pela primeira vez se pensa a moderna música de concerto com instrumentos e a gestualidade caipira. Assim, a póiesis, a práxis e a theoria musical em torno da viola caipira, na USP de Ribeirão Preto, é um amplo processo de se revisitar nosso passado musical mais remoto, passando por questões da interpretação-execução, bem como todas as questões técnico-artísticas de performance, até a proposta de novas composições, camerísticas ou sinfônicas, viabilizando novas escrituras que garantam toda a liberdade inventiva e experimental típica dos novos repertórios.

21/10/2016, sexta-feira, 14h-15:30h, Tulha

SIDNEI OLIVEIRA

Viola Caipira na Universidade – uma representação schopenhaueriana ou a possibilidade de um análise sócio-político e estética no universo caipira?

Através do ingresso da Viola Caipira na universidade, a possibilidade de um diálogo com a academia pode ser recebida como um período de análises produtivas neste universo. Entretanto, se os meios que direcionarem este diálogo não seguirem medidas que sejam capazes de afirmar a cultura, o caminho corre um risco antagônico, isto é, a desconstrução de uma cultura e a representação da mesma. Para que a crítica formulada neste artigo possa discorrer de forma acadêmica, iremos utilizar alguns nomes, por exemplo: Arthur Schopenhauer e sua obra Sobre a Filosofia Universitária, Friedrich Nietzsche e sua primeira obra publicada O Nascimento da Tragédia, entre outros textos clássicos do filósofo Theodor Adorno e do historiador Mário de Andrade. Estes quatro nomes têm em comum em suas obras e teorias, temas como cultura, arte, cultura de mercado, essência, críticas à academia, entre outros. Mas, além de Mário de Andrade que possui uma grande pesquisa sobre a cultura brasileira, o que filósofos alemães do século XIX e XX poderiam agregar à discussão sobre a Viola Caipira na universidade? Estas questões serão tratadas com base filosófica e histórica. A filosofia nietzschiana apresenta a cultura como uma vida estética, ou seja, uma cultura que se vive, que se canta e faz parte desde canto. Nietzsche parte do conceito grego de tragédia, por isso a essência da arte deve ser vivida e não representada. Segundo Mário de Andrade, toda arte deve ser interessada, é desta forma que o popular se torna rico, a arte desinteressada não tem espaço na arte como essência, ou nas palavras de Mário de Andrade, não há espaço na arte “socialmente primitiva”. Podemos observar que o significa de cultura entre Nietzsche e Mário de Andrade seguem os mesmos princípios. Para Adorno, a cultura de mercado é uma forma de desconstruir a própria cultura como essência, pois o que antes era a cultura vivida por um determinado povoado ou comunidade, agora com o mercado, a música não tem mais o mesmo significado, ela não é cantada da mesma forma e com os mesmos ideais, a saber, a vida do cotidiano. O mercado da cultura fragmentou a própria cultura e a distanciou de sua verdadeira essência, com isso inicia o processo de representação e estereótipos de uma cultura não

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

mais vivenciada. Sendo assim, a contenda que é gerada em vários meios, sejam eles mercadológicos ou culturais, podem ser discutidas dentro da academia. Há um perfil de aluno, de professor ou de aula a ser seguido para que não se perca a essência da cultura caipira, do violeiro e da cultura popular como um todo? Aqui, Schopenhauer pode nos ajudar a evidenciar e tomar certos cuidados com a direção a ser seguida com a Viola Caipira dentro da universidade. A crítica que o filósofo alemão apresenta sobre os docentes de filosofia na cátedra, pode muito bem, se analisarmos por um viés cultural, no mínimo levantar questões que nos farão refletir.

MASTERCLASSE

20/10/2016, 14h-15:30h (Tulha)

Masterclasse (1:30') – Ivan Vilela (USP): Dez cordas, ao invés de cinco pares, na confecção de contrapontos.

COMUNICAÇÕES

DIA 19 DE OUTUBRO (QUARTA-FEIRA), 16h, Tulha

1) The presence of the viola caipira in Kilza Setti's Missa Caiçara: objective and subjective aspects

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo

ms.eliana@usp.br

This paper seeks to show how the Brazilian composer Kilza Setti (1932) managed to insert the instrument *viola caipira* (peasant viola) in her *Missa Caiçara* (Caiçara Mass)¹, which was written in the traditional classical musical form. Some objective and subjective aspects of this piece's compositional process are to be discussed here, aiming at clarifying the technique and stylistic procedures used by the musician in this *oeuvre*.

The main source considered in the present analysis is an interview conceded by the composer to this paper's author, in the first semester of 2016. In addition to this important contribution, the Masters Dissertation realized by José Luiz Chamorro Ribalta about the Mass², the Kilza's book *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* and the recording of the *Missa Caiçara* produced by Radio Cultura FM of São Paulo in 1996 had mainly grounded the researches on the subject.

The *Missa Caiçara* was commissioned to Kilza by the Peruíbe's City Hall in 1990. Acknowledged both as a composer and as an Ethnomusicologist, she was firstly invited to compose a Peasant Mass. Because she had been studying fishing communities of São Paulo coastline since the 1960's, she decided to pay a tribute to these people by creating a *caiçara* Mass. Consequently, some traditional features of their music, such as melodies, rhythms and specific instruments like the *viola caipira*, were extensively used³.

The objective aspects of *Missa Caiçara* compositional process are related to specific musical elements. Among them, it is worth mentioning the employment of the *acordes rasqueados* (sliding chords) in the violas' parts, repeating rhythmic motives inspired by the Portuguese *fandango*. Kilza also quotes "a typically standard tone of the *São Gonçalo* sacred dance that is very popular in the coastline (SETTI, 1990, p. 2)". According to her, this originally Portuguese saint has been deeply worshiped for the Brazilian *caiçaras*, who had even created a national image of him playing the *viola caipira*.

On a more subjective tone, Kilza brought the *São Gonçalo* image to her Mass to discuss the women situation in some peripheral zones of Brazil, where they have been mostly oppressed by the patriarchal education and the rigid religious rules. The so-called *Santo Violeiro* (violinist saint) is said to represent a protector, both to the prostitutes and to the infertile married women. The rhythm of the *São Gonçalo* sacred dance, practiced in the

¹ *Caiçara* is a demonym for the residents of Brazilian coastline.

² The specific data of this work can be seen in the References section of this paper.

³ There are many similarities among the peasant and the coastal cultures, which explains, for instance, the use of the *viola caipira* for the *caiçaras*. The more relevant differences are due to the native region of the immigrants who colonized such areas, in the Brazil colonial times.

festivities dedicated to him, would free these women's souls, giving them new lives and opportunities.

Despite the complexity, creativity and information about the caçara music of São Paulo contained in the Kilza Setti's *Missa Caiçara*, the *oeuvre* had just two performances realized and one recording made available to the public. This paper intends to give it more visibility, not only in the Brazilian territory but also abroad.

II) *Violão e identidade nacional: a moral do instrumento*

Carlos Fernando Elías Llanos

Universidade de São Paulo

fllanos@usp.br; fernandoeliasllanos@gmail.com

No presente trabalho, um ponto de partida foi a época em que o Rio de Janeiro era o principal centro urbano, econômico e político do país. A sua peculiar efervescência cultural e seu papel na configuração de uma identidade brasileira⁴, na passagem do século XIX ao XX⁵, fizeram desta cidade um palco excepcional para compreender como iam sendo construídas as brasilidades no violão.

O ponto principal da nossa análise é a suposta “incapacidade artística” (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 3) do referido instrumento, que teria sentado as suas origens na soma de diversos fatores, entre eles: o “processo de reeuropeização marcado primordialmente pela franca subversão dos hábitos lusos” (TABORDA, 2011, cap 4), seu estigma como instrumento associado à vadiagem e à boemia (GLOEDEN, PEREIRA, 2012, p. 72) e arquetípico das seresteiras “orquestras de pobre”, mais tarde batizadas de “regionais” pelas rádios (BARTOLONI, 2000, p. 76-79) e no amadorismo com que se aprendia e executava, pois, “à época, não havia no Brasil a categoria do artista virtuose, capaz de realizar façanhas e de se especializar num único instrumento” (TABORDA, 2011, cap. 2).

O texto conclui problematizando como este mesmo meio de execução e corporificação de representações sociais se configura como um instrumento-documento⁶ violentamente empobrecido (pois, na passagem do século XIX ao XX ele era sinônimo de marginalidade), precariamente empregado (ninguém vivia da música e muito menos tocando violão), com escassa ou nula instrução formal (não havia onde aprender a tocar)

⁴ Sobre esta particularidade, temos que “a abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior promoveu um grande fluxo de comerciantes e viajantes estrangeiros para o país, e vários deles deixaram descrições muito interessantes a respeito da vida e dos costumes do Brasil durante o século XIX. Boa parte desses relatos diz respeito ao Rio de Janeiro, onde a família real vivia. Exatamente por isso o Rio se tornou uma cidade “cosmopolita”, em que as pessoas mais abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser a europeia. Lá, mais fortemente, a difusão cultural do gênero de vida burguês, eminentemente urbano, começou a se desenvolver entre as elites”. (OLIVEN, 1970, p. 18)

⁵ O Rio de Janeiro também teve um papel privilegiado na linha de pesquisa dedicada ao estudo das cidades no Brasil. Cf.: PECHMAN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. 1999, 427f, Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1999.

⁶ O termo foi criado com o intuito de evidenciar a dependência simbólica entre o violão e seu executante, dependência que afeta e ressignifica a ambos arbitrariamente e vive permeada de contextos complexos (sociais, culturais, políticos). Também, pretendo deslocar a atenção ao papel do violão como veículo e agente material e simbólico. Nas páginas seguintes explicarei com mais detalhe este e outros conceitos teóricos.

e principalmente autodidata (aprendido na prática e na tradição oral). Tais condições teriam dificultado sua mobilidade social e, conseqüentemente, o da parcela da população que ele representava.

III) A tradição e o moderno nas Orquestras de Violeiros

Luiz Antonio Barbosa Guerra Marques

Universidade de Brasília – UnB

guerra.luizantonio@gmail.com

A viola caipira tem passado por uma intensa movimentação cultural, já gestada há algumas décadas, chamada por Roberto Corrêa (2014) de “avivamento da viola”. A produção musical em torno do instrumento tem crescido exponencialmente, com novos violeiros trazendo outras técnicas e linguagens musicais, inovando a música feita com a viola em franco diálogo com a tradição do instrumento. A viola aumentou seu público para muito além do segmento sertanejo e atualmente motiva uma série de oficinas, seminários, encontros, festivais, etc. O aumento da sua visibilidade e reconhecimento tem atraído cada vez mais gente interessada em aprender a tocar viola, e por consequência fomentado sua escolarização, a ponto de haver alcançado uma cadeira no curso de música na Universidade de São Paulo.

Em meio a esse recente movimento cultural da viola caipira, destacam-se as Orquestras de Violeiros. Desde a criação pioneira da Orquestra de Violeiros de Osasco, em 1967, centenas de agrupações musicais semelhantes surgiram e se espalharam pela região centro-sul do Brasil, especialmente a partir da década de 1990. Trata-se de uma formação musical composta por vários violeiros, mas também cantores e outros instrumentos (violão, contrabaixo, acordeon, percussão, etc.), com repertório constituído majoritariamente pelo conhecido cancioneiro caipira ou outros gêneros musicais adaptados à identidade da viola. Participam das Orquestras instrumentistas de diferentes faixas etárias, escolaridade, sexo, contextos sociais e formação musical, reunidos em torno da cultura e valores caipiras. As Orquestras representam uma importante forma de ensino não-formal do instrumento (Alves Dias, 2010), pois congregam violeiros antes dispersos, com o objetivo de manutenção da tradição, aprendizado do instrumento e transmissão de técnicas de viola caipira. Neste sentido, as Orquestras assemelham-se às clássicas rodas de viola, como práticas musicais coletivas de intercâmbio do saber musical.

As Orquestras têm sido guardiãs do repertório e da tradição da viola, contribuindo para a sobrevivência da música sertaneja raiz à margem da indústria fonográfica. Por outro lado, elas trazem consigo inovações na linguagem musical do cancioneiro caipira, através de novos arranjos instrumentais orquestrados. Um exemplo desta convergência entre o antigo e o moderno no âmbito das Orquestras é como grande parte delas valem-se tanto da tradição oral quanto da *internet* como meios de aprendizado musical e divulgação da cultura caipira. Conclui-se que as Orquestras engendram uma forma muito particular de sociabilidade, onde se encontram a tradição e o moderno, o rural e o urbano. Constituem-se, ao mesmo tempo, em espaço de renovação do instrumento e preservação da memória e valores da cultura rural. Representam, enfim, uma síntese das transformações recentes da viola caipira.

<https://www.youtube.com/user/dmffclrupsp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

Tendo em vista a enorme quantidade de violeiros que hoje participam das Orquestras, torna-se essencial um mapeamento e investigação aprofundada sobre esse fenômeno. Este trabalho pretende apresentar um panorama dessas agrupações musicais no Brasil, revisão bibliográfica e reflexões que sirvam de base para uma pesquisa que vise à compreensão dos aspectos sociais e musicológicos das Orquestras. O objetivo é, a partir das Orquestras de Violeiros, pensar a hibridização do tradicional e do moderno do instrumento e da cultura caipira, que parece ser a poderosa fonte criativa por trás do êxito do “avivamento da viola”.

IV) A viola caipira na Festa de Santo Reis em uma cidade do sul de Minas Gerais

Rafael Marin

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

rafaelmarin7@hotmail.com

A proposta da comunicação deste resumo tem por objetivo apresentar um breve panorama sobre a utilização da viola caipira na Festa de Santo Reis realizada na cidade de Alfenas, sul de Minas Gerais. A presença da viola caipira na instrumentação das Companhias de Reis reflete a forte ligação que os foliões destes grupos tradicionais possuem com a chamada música caipira tradicional de raiz e sertaneja, da qual resulta uma interessante sobreposição de estilos e práticas musicais mesmo quando a viola caipira está sendo utilizada exclusivamente para atender propósitos sagrados e mágico-religiosos da festividade. Assim, a Festa de Santo Reis na cidade estudada possui como uma de suas características um constante diálogo entre o universo profano, representado pela música caipira e sertaneja, e o universo sagrado e mágico-religioso do catolicismo rústico, representado pelos hinos de adoração a Santo Reis. Embora este diálogo entre práticas musicais diferentes seja conduzido por um conjunto de instrumentos, sendo a viola caipira apenas um deles, ela se apresenta como o instrumento que dinamiza tanto os discursos que representam o universo do profano, ligados à música caipira, quanto os discursos que representam o universo sagrado da Festa de Santo Reis, possuindo então um importante papel catalizador e aglutinador destas diferentes práticas. E justamente sobre este processo é possível teorizar sobre os espaços destinados às práticas musicais profanas e às práticas musicais sagradas ou, como já foi feito por outros autores, sobre o espaço que possui por excelência um caráter apolíneo e o espaço do dionisíaco, onde ao primeiro pressupõe-se ser vetada a possibilidade de incorporação de toda e qualquer prática com características dionisíacas, demonstrando que esta incompatibilidade e esta refutação nem sempre são verificadas *in loco*. O objetivo da comunicação é justamente e principalmente questionar a validade destas dicotomias e destes pares de oposição criados, muitas vezes de forma forjada, para se pensar a sociedade e mostrar o quanto o entendimento destas dualidades, se vistas de forma desagregada, se chocam e se contradizem com o que de fato acontece na realidade social a partir de uma experiência empírica. A própria dicotomia *regional x universal* incide sobre esta dualidade, uma vez que as dimensões profanas que estão associadas à música caipira e sertaneja podem ser entendidas como representantes de um regionalismo e as dimensões sagradas associadas ao santo católico, ainda que de um catolicismo rústico e popular, podem ser entendidas como representantes de um universalismo, tal como é entendido o próprio cristianismo. Como discussões complementares a esta discussão principal e procurando apresentar

<https://www.youtube.com/user/dmffclrupsp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

brevemente o contexto social e cultural no qual os foliões violeiros estão inseridos, a comunicação também procurará apresentar alguns apontamentos sobre as afinações da viola caipira que são utilizadas, os processos de aprendizagem dos foliões e os recursos idiomáticos do instrumento que facilitam este processo, além de também se propor a apresentação de um breve vídeo etnográfico com os sujeitos da pesquisa atuando nas duas dimensões sociais nas quais a viola caipira está inserida, a profana e a sagrada, que também podem ser pensadas a partir dos conceitos dualistas de regional e universal.

V) A viola caipira como instrumento musicalizador: renovação e/ou manutenção da carga cultural a ela atrelada?

Leandro Drumond Marinho

Universidade Federal de São João Del Rey – UFSJ

ledmarinho@hotmail.com

As reflexões que dão origem à presente comunicação, pairam sobre uma investigação etnográfica em andamento⁷, realizada junto ao Mestrado em Educação da UFSJ, que vem observando aulas de viola caipira na Escola Municipal de Emboabas, zona rural de São João del-Rei/MG. Cerca de 30 (trinta) alunos com faixa etária entre 10 e 15 anos participam do Projeto *Viola na Escola*⁸, sendo que o estudo se dá no contraturno escolar, numa perspectiva de Educação Integral em Tempo Integral, onde outras atividades extra-curriculares⁹ lhes são oferecidas. A viola caipira neste processo de ensino-aprendizagem pode ser considerada um *instrumento musicalizador*, uma vez que ao proporcionar aos alunos um primeiro contato instrumentístico, parte de uma vivência prática distinta da sistematização teórica tradicional, ditada por pautas, sinais e símbolos, que muitas vezes engessam ou até mesmo bloqueiam o fazer musical quando apresentada precocemente. Aguçar a percepção dos jovens violeiros para os elementos sonoros é missão precípua nesta fase do aprendizado musical, onde a exploração, a imitação e criação são fontes genuínas de atração e interesse pela música e pela viola caipira. Diante desse cenário da pesquisa, proponho apresentar uma problematização metodológica surgida a partir do entrelaçamento entre a prática encontrada em campo e o referencial teórico musical adotado, qual seja, a pedagogia de Hans-joachim Koellreutter. A problematização pode ser traduzida nas seguintes indagações: -- no citado processo de Educação Musical, via viola caipira, o caminho seria fomentar gêneros musicais atrelados à sua carga cultural, ou seja, a música brasileira *regional*, raiz e caipira? -- ou seria ampliar horizontes para o *universal*, como por exemplo, a música oriental, indiana, contemporânea ou dodecafônica? Ou ainda, se o mais interessante seria utilizar do que aqui analogicamente denominamos *regional* e *universal*, para ampliar o acesso às diferentes linguagens musicais, com o intuito de renovar e não somente primar pela manutenção do que já fora constituído culturalmente em nosso país? O texto a ser apresentado não pretende se posicionar rigidamente de forma objetiva em relação às perguntas construídas acima, porém, face à convergência entre os objetivos gerais apresentados no edital do VII Encontro de Musicologia de Ribeirão

⁷ Intitulada *Educação Musical como Cultura: a viola caipira no Distrito de Emboabas*

⁸ Projeto de iniciativa do Instituto Chico Lobo, que por meio de uma parceria com a UFSJ e com a Administração Pública Municipal, vêm fomentando o ensino da viola caipira em escolas de Distritos rurais.

⁹ Capoeira, Xadrez, Atividades Ambientais (ex: horta comunitária), Reforço Escolar, dentre outras.

Preto - *A viola caipira na universidade: entre o regional e o universal*, e a problematização apresentada, oriunda de um recorte feito da mencionada investigação, é que se propõe comunicar as reflexões construídas a partir da teoria e prática envolvidas na pesquisa.

DIA 20 DE OUTUBRO (QUINTA-FEIRA), 16h, Tulha

VI) Viola Caipira: criação e reflexão estética baseadas na livre improvisação, no timbre e no gesto musical

Fábio Rodrigo Serpe

Universidade Federal do Paraná – UFPR

fabioserpe@gmail.com

Profª. Drª. Roseane Yampolschi

Universidade Federal do Paraná – UFPR

ryampolschi@gmail.com

Este projeto de pesquisa envolve um trabalho de criação musical a partir de uma aproximação entre o universo da viola caipira, desde seu contexto performático e sócio-cultural, e o universo da música clássica contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a livre improvisação, o timbre e o gesto no repertório musical dos séculos XX e XXI. A finalidade deste trabalho é criar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola, de modo a expandir o seu repertório. Assim, do ponto de vista artístico, o desenvolvimento deste trabalho implica gerar recursos técnicos e procedimentos gestuais para a viola; conceber uma escrita particular por meio da junção de elementos constitutivos característicos daqueles universos; e explorar novos materiais na viola, levando-se em conta o detalhamento das decisões relevantes tomadas durante todo o processo de composição. Desse modo, o autor deste trabalho se vale, inicialmente, de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira, tanto do ponto de vista de seus materiais musicais como dos resultados sonoros gestuais mais "idiomáticos", em associação com estudos de processos de escrita, da livre improvisação como prática musical e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* da viola caipira e de outros instrumentos afins na música atual. Desta forma, gestos e técnicas associadas à viola caipira e à música clássica contemporânea são empregados de forma deliberada ou intuitiva, conforme exigência do processo de composição, com a livre improvisação servindo como reservatório de materiais experimentais desenvolvidos durante a composição. Pesquisas de vários autores têm auxiliado no desenvolvimento do presente trabalho, a saber: o pesquisador e músico Roberto Corrêa (2000; 2014) discorre sobre as práticas e técnicas associadas aos fazeres da viola e sobre o panorama histórico e musical do instrumento no Brasil; Jorge Antunes (2004) apresenta, além de novas possibilidades sonoras para o violão - que podem ser aplicadas na viola - a melhor maneira de escrevê-las na partitura; Derek Bailey (1992) demonstra as possibilidades inerentes à prática da improvisação enquanto sustenta a importância desta prática em todos os ramos da música. Jeff Pressing (1998) estabeleceu conceitos que chamou de *referente* e *base de conhecimento*, Costa (2013) investiga estes conceitos e os expande, com vistas a uma aplicação voltada na

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

improvisação livre. O desenvolvimento desta pesquisa inclui como ferramenta pré-composicional e composicional, a organização de *event clusters* (ideia proposta por Pressing) ou seja, de gestos que se manifestam durante o andamento da improvisação, tendo sempre em mente a busca pela expressão individual. Esta procura passa pela maneira como será organizado e reorganizado o material musical, abrindo a possibilidade de libertação de hábitos adquiridos e já consolidados, com o propósito da criação de uma peça que mantenha continuidade, entusiasmo e coerência. A aproximação entre os universos da viola caipira e da música contemporânea é relevante à medida que, como símbolo identitário da cultura caipira, a viola amplia os seus recursos técnicos, os seus padrões de interpretação e as experiências estéticas que a acompanham ao longo de sua história. Portanto, esta pesquisa auxilia na abertura de caminhos para que a viola caipira seja gradualmente incorporada, de maneira constante e perdurável, em um universo cultural – da música de concerto - em que ela, hoje, ainda não é vinculada.

VII) A cultura da viola caipira na região de São João del-Rei - MG: uma análise de trajetórias

Cássio Tadeu de Resende

Universidade Federal de São João Del Rey – UFSJ

cassioufsj@yahoo.com.br

A discussão presente neste resumo é parte de um trabalho de conclusão de curso intitulado “A cultura da viola caipira na região de São João del-Rei-MG na segunda metade do século XX”, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho e defendido no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei em 2014. O estudo referente a este resumo tem o objetivo de refletir acerca da cultura de viola na região de São João del-Rei (MG) na segunda metade do séc. XX. Através de artigos de jornais datados do fim do séc.XIX, bibliografia de cunho historiográfico sobre a viola e entrevistas semiestruturadas com quatro violeiros e um folião de reis, conseguimos traçar um pouco da trajetória deste instrumento na região. Entendemos como cultura de viola, neste estudo, todas as práticas culturais que envolvem este instrumento na região e suas manifestações musicais.

Na crônica de Severiano de Resende “As Consoadas em São João del-Rei” publicada no jornal “O Arauto de Minas” e datada de 24 de dezembro de 1880, existem informações importantes que nos levam a acreditar que havia uma cultura de viola presente na região de São João del-Rei daquele período, informações estas acerca das práticas musicais festivas e religiosas.

Através da trajetória dos nossos entrevistados, conseguimos mapear, a partir dos anos 1950, um pouco da vida, dos contatos, do aprendizado e das influências desses músicos e sua relação com a viola caipira e os grupos folclóricos. Os violeiros e foliões entrevistados foram Zé da viola, Barroso, Tião do Fole, Chico Lobo e Seu Matias.

Em princípio não obtivemos relatos de viola que se encontrassem de fato de uma forma predominante no fim dos anos 1940 e início dos anos 1950 na região. Como o Seu Matias comenta, por volta de 1947, quando iniciou sua primeira folia no Rio das Mortes, não tinha viola na folia, sendo que a primeira viola que integrou o seu grupo foi por volta de 1980.

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

Em 1959, aproximadamente, Barroso comenta que sua irmã comprou um rádio de pilha na roça. Com isso, ele teve seu primeiro contato com as músicas de Tonico e Tinoco e Moreno e Moreninho e, conseqüentemente, com a viola, pois segundo ele não se via viola em sua região (Povoado de São Miguel Arcângelo). A partir desse primeiro contato, Barroso se interessou em adquirir uma viola para aprender os toques que ouvia lá na roça, pelas ondas do rádio.

O rádio foi um importante mediador entre a viola e o indivíduo no contexto dos nossos entrevistados. Através dele, observamos que novos olhares se deram a este instrumento na região no início da segunda metade do séc. XX, fazendo com que nossos entrevistados tivessem contato com uma música feita longe dali, ou mesmo que reavivassem na região práticas desse instrumento comuns há um século antes.

Observamos com esta pesquisa pontos importantes ligados a cultura da viola na região de São João del-Rei. Um deles é que existem indícios que não se constituiu uma cultura de viola de uma forma sólida nesta região ao longo do século XX. Por outro lado, durante o fim do século XIX, nos pareceu que este ambiente de viola estava mais presente na cidade. O rádio pode ter influenciado diretamente nossos entrevistados.

Em um contexto geral desta pesquisa, podemos apontar a viola com pouca vivência na região até a aparição do rádio por volta de 1960. Com esta tecnologia, surgiram novos violeiros que foram influenciados desde pequenos pela música local. No fim do séc. XX e início do séc. XXI é observado um crescente de um ambiente de viola na cidade.

VIII) Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade

Renato Teixeira Almeida

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

caetanoviola@gmail.com

Flávio Terrigno Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

flateb@gmail.com

A viola de dez cordas, como se sabe, é um instrumento que possui, no Brasil, intensa relação de significação com a cultura interiorana e rural, também chamada de "caipira". Tal relação, em certa medida, remonta aos primórdios da colonização quando o instrumento foi utilizado pelos jesuítas na catequização dos índios, tendo sido posteriormente reforçada pelos bandeirantes e seus herdeiros que, instalados no interior do país, constituíram a Paulistânia – o berço da cultura caipira (Cândido, 2011; Vilela, 2011). A simbiose entre a viola e o universo cultural caipira foi de tal ordem que o instrumento incorporou a denominação com a qual é hoje mais conhecido: *viola caipira*.

Entretanto, assim como em Portugal, ela foi também bastante utilizada nas práticas musicais urbanas - se assim podemos dizer - desde o século XVI até o final do século XVIII, quando o violão chegou ao país. Até então, a viola era o cordofone mais utilizado nas vilas brasileiras. Somente a partir do séc. XIX, a viola, exilada da cidade, assume a condição exclusiva de signo da cultura caipira.

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

A partir do princípio do século XX e num processo decorrente da própria modernidade, diminui paulatinamente a distância cultural entre o sertão e as cidades. Como resultado, as práticas musicais com a viola absorvem possibilidades novas, típicas do mundo urbano, que a deslocam, ao menos parcialmente, de seu universo simbólico rural.

A viola encontra-se, então, sob a ação de duas linhas de força distintas: de um lado, o conjunto dos laços identitários que a vinculam a um passado caipira e reforçam os processos, usos, e relações tradicionais que o instrumento tem com essa cultura; de outro, as influências modernizantes que sugerem uma ruptura com essa tradição através das demandas da produção musical ligadas ao ambiente urbano contemporâneo.

Nesse cenário, a questão principal é saber se a perspectiva que concebe essas linhas de força como excludentes ou antagônicas é mesmo a única possível. Ao avaliarmos o processo histórico em torno da viola, percebemos que, em algum momento, ela esteve integrada a uma prática cultural que foi reproduzida e repetida, o que acabou por criar uma “tradição” (Hobsbawn, 1997). No entanto, esse uso, mais cedo ou mais tarde, foi alcançado por influências externas que acabaram por promover modificações nos usos e relações anteriores. De acordo com Handler e Linnekin (1984 - APUD Sandroni, 2011) parece que essas modificações não seriam capazes de eliminar as relações tradicionais, mas, antes, de reforçá-las.

Esse movimento de manutenção e de modificação dos usos e funções socioculturais da viola de dez cordas, que parece ser inerente e necessário à sua sobrevivência, nos remete ao conceito de *ritornello* de Deleuze e Guattari (1997). Ele define que um “meio” ou um “território” - a viola, no nosso caso - só se mantém à custa de movimentos de territorialização e desterritorialização, isto é, de construção e desconstrução de sua identidade, num processo incessante e dinâmico. As conclusões de nossa dissertação de mestrado (Almeida, 2013), em que foram realizadas diversas entrevistas com violeiros e amantes da viola para flagrar como são compreendidos o simbolismo, a significação e os usos do instrumento no momento atual, sugerem que a influência urbana que se infiltra no mundo caipira da viola, com a conseqüente entrada de novos signos e novos usos, não tem o poder de apagar a prática anterior. Muito pelo contrário, numa chave de interpretação marcada pelas diretrizes de um mercado de signos globalizado, os sujeitos da pesquisa aceitam e incorporam recursos técnicos e estéticos de diferentes origens para “colorir” suas performances atuais.

Sendo assim, o intuito da comunicação é tentar entender de que forma essas duas linhas de força que atuam sobre a viola dialogam atualmente e, assim, em meio a esse ciclo de criação, manutenção, destruição e reconstrução, procurar compreender afinal que instrumento é a viola de dez cordas e quais os seus usos no século XXI.

IX) A viola caipira no Dandô: cultura popular e meio ambiente

Jussânia Borges Corrêa

Universidade de Brasília - UnB

jubcorrea@yahoo.com.br

Este artigo foi escrito em 2015 tendo por base uma etnografia de dois espetáculos musicais do Projeto Dandô em Brasília, com os violeiros João Arruda e Victor Batista. Ao observar o Projeto “Dandô - Circuito de Música Dércio Marques,” buscou-se

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

compreender o universo que envolve essa nova forma de fazer e disseminar a cultura popular, seus significados, bem como o papel da Viola Caipira nesse contexto.

Pesquisar o saber, o cantar e o viver de nosso povo, leva à reflexão sobre a importância de se conhecer esse universo não privilegiado em nossa sociedade. Brandão (2009) diz que ainda conhecemos pouco de nossas manifestações culturais, mesmo depois de tanto tempo e tanto estudo.

A importância do fazer cultural na formação de identidades do “povo” de uma nação é explicitada em Rocha enquanto “(...)‘versões’ da vida; teias, imposições, escolhas de uma ‘política’ dos significados que orientam e constroem nossas alternativas de ser e de estar no mundo” (ROCHA, 2004, p.35).

Segundo Geertz, é importante que o estudo das culturas não se caracterize “como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2012: 4), ultimando pesquisadores e artistas a voltarem-se para o estudo dos significados do saber popular.

A cultura popular e a música regional no Brasil vêm lutando para se manter viva por meio de iniciativas como esta do projeto Dandô. Assim como aborda Rocha (2004), em várias sociedades, o etnocentrismo se ajusta com a lógica do progresso, com a ideologia da conquista e da riqueza, com uma forma de viver que exclui a diferença. Por isso, “conhecer a diferença, não como ameaça a ser destruída, mas como alternativa a ser preservada, seria uma grande contribuição ao patrimônio de esperanças da humanidade” (ROCHA, 2004: 30).

Verifica-se que as músicas e canções apresentadas nas edições do Dandô possuem significados além do som e remetem muitas vezes à estória de vida de cada ouvinte que se identifica com os causos cantados pelos artistas, e, muitas vezes, acompanha as canções cantando junto com os músicos durante a performance, o que também se confirmou por meio das entrevistas realizadas com músicos e participantes nos dois eventos. Seeger (2013) nos chama a atenção para esse ponto abordando os efeitos exercidos pelas canções sobre as pessoas como não estando limitados aos efeitos físicos dos sons, podendo fazer lembrar sua terra, sua juventude, alegrias ou perdas da vida. Seeger afirma que “não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano” (SEEGER, 2013: 244).

Blacking (1974) coloca que deve haver relações estruturais próximas entre a função, o conteúdo, e a forma da música, e ainda afirma que “se queremos avaliar o valor da música na sociedade e na cultura, devemos descrevê-la nos termos das atitudes e dos processos cognitivos que a sua criação envolve, e das funções e dos efeitos do produto musical na sociedade” (BLACKING, 1974: 37).

O repertório musical que vem acompanhando o projeto Dandô, do qual a Viola Caipira é instrumento quase sempre presente, é recheado de estórias de amor e convivência com a natureza, como mostram as letras das canções apresentadas neste trabalho. O Dandô então passa a ter um papel também de disseminar através da música valores socioambientais como o cuidado com a nossa mãe Terra - nossa casa, nossa morada.

Enquanto disciplina acadêmica recente, a Ecomusicologia preocupa-se com o estudo da música, cultura e natureza, e considera as questões musicais e sonoras de forma inter-relacional à ecologia e ao meio ambiente em seu estado natural. Como em várias

composições do universo musical da Viola Caipira, o entrelaçamento vida/natureza é um forte aspecto que acompanha e caracteriza estas manifestações, de forma intrínseca e orgânica, formando um campo vasto de conhecimento a ser pesquisado.

X) Cantoria papo reto: aproximações entre a música caipira e rap

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães

Universidade Federal de Goiás – UFG

cricafleury@hotmail.com

Fábio de Souza Miranda

Universidade de São Paulo – USP

fabiosouzamiranda@gmail.com

Este artigo pretende vislumbrar conexões entre a música caipira e o rap. A partir desse paralelo busca-se traçar relações estéticas, sonoras e performáticas presentes nessas práticas musicais que também aludem a aspectos comuns entre o universo rural e urbano, respectivamente. Sem pretender se balizar por relações de causalidade ou influencia mútua, o paralelo estabelecido objetiva aproximar de forma cartográfica¹⁰ dois universos constantemente vistos como distantes e, por vezes, opostos. A música caipira aqui referida diz respeito às manifestações que incluem tanto práticas da tradição rural brasileira quanto as produções da indústria fonográfica, através do segmento “sertanejo” iniciado nos anos 1930¹¹. Por seu lado, o rap – que se tornou conhecido como expressão musical norte-americana influenciada pela cultura caribenha – se estabelece no Brasil a partir dos anos 1980, como uma cultura urbana que carrega a centralidade rítmica como elemento residual de sua matriz africana. Contextualizadas por prévia pesquisa bibliográfica, as análises realizadas foram traçadas a partir de pesquisa documental que abrange CDs, DVDs, documentários cinematográficos, gravações de áudio e vídeos disponibilizados na internet. A partir dos aspectos analisados foram identificados os seguintes pontos de convergência discursiva: a ênfase da narração e descrição; e a improvisação em forma de desafio. Em ambos os universos analisados os fatos narrados e descritos tendem a estar em evidência, ressaltados pela figura do “contador”. Quando observado o aspecto improvisatório, notam-se as seguintes semelhanças entre a música caipira e o rap: o caráter de desafio (observado tanto nas batalhas de rap quanto nos desafios de Cururu), a interação com os espectadores, a saudação inicial (a exemplo do “salve” e do “levante”, muito comuns no rap e na música caipira, respectivamente) e os recursos de improvisação utilizados –, por exemplo, quando se repete a(s) palavra(s) do último verso no início do verso seguinte. As peculiaridades discursivas da narração/descrição e do improviso nessas práticas musicais ressaltam o uso da rima como requisito indispensável e característico de suas sonoridades. Para além dos pontos de convergência cartograficamente traçados, a pesquisa documental revelou hibridações musicais que se deram por meio

¹⁰ Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 21), as relações enxergadas de forma cartográfica consistem em mapas diáfanos: “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.

¹¹ Através das iniciativas do tietense Cornélio Pires que produziu, a partir de 1929, uma série de discos em que registrava a produção musical de cantadores e violeiros do interior de São Paulo.

de apropriações de elementos da música caipira pelo rap¹². Esses elementos podem ser verificados, por exemplo, na produção fonográfica do grupo de rap Testemunha Ocular – nos discos “Frutos da Rua” (2003) e “Apruma-te” (2007) – que utiliza sons de viola caipira na composição de suas bases. As relações traçadas levam a crer que os pontos de convergência aqui estabelecidos entre a música caipira e o rap encontram-se dinamizados por características centradas na oralidade.

XI) O universo da tradição oral em jogos musicais para ensino coletivo da viola caipira

Fábio de Souza Miranda

Universidade de São Paulo – USP

fabiosouzamiranda@gmail.com

O presente artigo é um recorte da pesquisa de mestrado intitulada “Roda de viola: jogos musicais no ensino coletivo de viola caipira”, que investigou em quê o uso de jogos musicais inspirados no universo do violeiro poderia contribuir para o processo de ensino-aprendizagem da viola num contexto de aulas coletivas. A pesquisa apoiou-se nos seguintes pilares: escolarização da viola; tradição oral; e novos paradigmas para a educação musical. Essa tríade foi costurada pela ação do professor de viola, que buscou concentrar o desafio de realizar a mediação entre o universo da tradição oral (incluindo a produção discográfica do segmento sertanejo) e a educação musical, comprometendo-se com uma postura de educador. Para tanto, buscou-se aplicar uma proposta de ensino musical coletivo para a viola caipira apoiando-se no conceito do “pré-figurativo” – pensado pelo músico, ensaísta e educador H-J Koellreutter (1905-2015) – como proposta didática, que idealiza uma experiência de ensino musical conscientizador buscando promover a autonomia do estudante de viola através de uma aprendizagem autodirigida com ênfase na criatividade. A partir dessa premissa, o ensino pré-figurativo possibilitou, através da aplicação de jogos musicais, que a improvisação se apresentasse como ferramenta pedagógica capaz de promover situações de questionamentos, debates e reflexões, baseadas no fazer musical coletivo. O recorte a ser explicitado neste artigo diz respeito à relação entre essas atividades lúdicas e os elementos observados nos procedimentos de aprendizagem do violeiro da tradição oral. Baseando-se em pesquisa documental, foram colhidos relatos de violeiros ainda fortemente ligados à oralidade, que forneceram pistas sobre seus procedimentos de aprendizagem. Esses procedimentos estariam relacionados às características de autodireção observadas em seu aprendizado, e permeadas pela autonomia (“aprender-fazendo”), diversidade (pluralidades técnica e estilística) e integração (organização interativa das diferenças existentes entre os integrantes do grupo) movidas pela “influência” e/ou pela “precisão” de seu ambiente físico e imaginário. A partir disso, foram propostos jogos musicais em formato de roda que, inspirados nos procedimentos didáticos da oralidade, possibilitaram uma apreensão autônoma, diversificada e integradora do fazer musical para turmas de aprendizes de viola. Pretendeu-se com isso evidenciar as pontes estabelecidas entre as ferramentas lúdicas do ensino pré-

¹² Apesar de mais raros, também foram encontrados alguns casos em que artistas vinculados ao universo da música caipira se apropriam de características estético-sonoras do rap, como na música “Rap’ente”, presente no CD Balanciô (2012) do violeiro Bilora, e na música “Samba de Fole”, que integra o disco Chamamento (2016) do violeiro Fábio Miranda.

figurativo, e as características presentes na forma como o violeiro “aprende a apreender¹³” sua musicalidade e técnica instrumental. Partindo dessa perspectiva, serão descritos e relacionados os jogos criados e aplicados nas oficinas de viola realizadas durante a pesquisa de campo para turmas multigeracionais compostas por alunos em diversos estágios de desenvolvimento técnico no instrumento, incluindo iniciantes. As oficinas foram realizadas durante o ano de 2015 para turmas na Fábrica de Cultura da Brasilândia e no Centro de Música do SESC Vila Mariana, ambas na cidade de São Paulo (SP). A partir das análises das experiências de aula, constataram-se quatro principais formas de ação durante a realização dos jogos: experimentação (na busca por formas de tocar o instrumento), imitação (no ato criativo de copiar referências, variando seus padrões sonoros), repetição (na realização de padrões musicais cíclicos coletivos) e narrativa (no ato de se contar histórias). Essas quatro formas de ação reuniram diversas atividades lúdicas que exemplificam as pontes estabelecidas entre o universo da tradição oral e a proposta de ensino pré-figurativo, já que todas elas de certa forma, contém elementos presentes no imaginário do violeiro, além de trazer ideias de educação sintonizadas com paradigmas emergentes.

DIA 21 DE OUTUBRO (SEXTA-FEIRA), 16h, Tulha

XII) Em busca dos aspectos universais da moda-de-viola

Jean Carlo Faustino

Kings College, Londres

jeancarlofaustino@gmail.com

O objetivo deste trabalho corresponde à apresentação do resumo de uma pesquisa que o autor desenvolveu no Kings College de Londres, na condição de pesquisador visitante, com a finalidade de estudar os aspectos universais da moda-de-viola de Tião Carreiro e Pardinho.

A pesquisa em questão foi desenvolvida ao longo de um ano (de abril de 2015 até abril de 2016), sendo que o último compromisso institucional do vínculo em questão coincidiu com uma apresentação dos seus resultados finais no Simpósio "*City to City: urban crossroads in the Music of África, Brazil and Portugal*", realizado a 29 de junho a 1 de julho de 2016 em Londres.

O presente trabalho pretende também apresentar um resumo da pesquisa de doutorado, que trabalhou com o mesmo “objeto de pesquisa”, porém, com o objetivo de compreender o que essas modas-de-viola retratavam da realidade local, isto é, do processo de adaptação da população de origem camponesa ao meio urbano em meados do século XX no contexto do apogeu do êxodo rural e das transformações sociais que fizeram com que o Brasil emergisse como uma nação predominantemente urbana.

A apresentação dos resultados da pesquisa de doutorado, ainda que sucinta, faz-se aqui necessária não somente porque ela foi o pressuposto da pesquisa pós-doutorado, mas também porque seus resultados correspondem a um contraponto que dá sentido à

¹³ Ilustrando a relação imaginada para esse processo de ensino-aprendizagem, Koellreutter aponta que o professor deveria: “aprender a apreender do aluno o que ensinar” (BRITO, 2011, p. 33).

pesquisa que a seguir e que tinha o objetivo de refletir sobre os aspectos universais da moda-de-viola.

O doutorado em questão foi realizado no departamento de sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), tendo sido concluída no ano de 2014 com o título “O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade”. Seu principal pressuposto foi o de que a migração do camponês para o meio urbano e sua consequente adaptação à cultura urbana era um imperativo da modernidade ou do modo como a modernidade foi implementada no Brasil levando, por exemplo, à inversão do cenário demográfico brasileiro no espaço de poucas décadas.

Neste contexto de transformações sociais, as narrativas das moda-de-viola, gravadas no período, ajudariam o camponês a simultaneamente manter um vínculo afetivo com seu meio cultural de origem como também a integrar os valores da nova economia ajudando, desta forma, na constituição de um novo *ethos* adequado à promoção da nova economia.

Porém, diferentemente de muitas outras modas-de-viola que narravam o lamento da antiga ordem social que foram perdidas em decorrência do êxodo involuntário para a cidade, as modas-de-viola que foram gravadas, sobretudo, por Tião Carreiro e Pardinho apontavam para uma possível conciliação mediante a criação de um sentido histórico onde a ruptura cultural não fosse tão forte ao ponto de deixar o camponês sem o mínimo referencial e motivação para continuar vivendo no novo contexto.

Em decorrência disto, as narrativas das modas-de-viola em questão apelavam não somente para valores tradicionais do camponês brasileiro como também para valores humanistas universais que foram tema da reflexão no Kings College assim como a forma musical que dava sustentação musical a este gênero que era um dos mais tradicionais, na opinião dos ouvintes, à chamada música caipira de raiz.

XIII) Cultura do Campo: Apropriação cultural desta identidade popular pela indústria cultural entre os séculos XIX e XX

Lenara Abreu de Mattos

Professora do ensino público no Município de Itapevi-SP

lenaraabreu@yahoo.com.br

Para termos melhor entendimento da perspectiva de uma formação de cultura de luta, tentaremos discorrer sobre o que é cultura, pois defini-la sempre foi um grande desafio, já que parte de uma ideia não palpável, ou seja, não é física, mas sim um pensamento por trás de ações. Assim, podemos também indagar por este prisma se, cultura é produto do pensamento do homem? A cultura é um processo cognitivo? A cultura é um processo individual ou também coletivo? Mas o que podemos entender sobre cultura? Utilizaremos aqui, o conceito nietzschiano desenvolvido em sua primeira obra publicada, a saber, *O Nascimento da Tragédia*. Nietzsche discorre nesta obra sobre a cultura a partir do pensamento grego, parece um tanto distante para nós este raciocínio, mas se analisarmos com cuidado veremos que esta teoria do filósofo alemão de Röcken pode ser apropriada as outras civilizações e comunidades. Para Nietzsche, a cultura é um processo que se vive, é empírico, não basta ter ciência do que é cultura, mas sim, é necessário que se viva tal cultura. O exemplo que Nietzsche se apropria é a tragédia grega, pois os gregos vivenciavam e cantavam juntos ao coro durante os festivais de

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

tragédias. O povo se via representado por aquela arte, não era apenas um espetáculo para ser observado ou para um momento de lazer. Os festivais eram a identidade grega em forma de cultura e de arte no mais alto meio expressivo quando pensamos arte e cultura em um só movimento. O Brasil ainda carece de um sistema de comunicação estruturada, mas no decorrer do século XIX até hoje, na incipiente pós-modernidade, os movimentos sociais alcançaram uma grande unidade, aglutinando forças sociais, mesmo os movimentos com pautas antagônicas concentraram suas reivindicações para melhorias na produção no campo, a distribuição e o gerenciamento da mão de obra nas cidades. Outra questão importante a ser abordada são as revoltas, rebeliões e insurreições que deram início a construção da identidade brasileira, ocorrendo em meio e tensões de variados tipos e extensões, Ao mesmo tempo bem-sucedida, embora fragmentada, esta dinâmica coletiva formou um novo plano social, pertinente a uma transição de eixo econômico rural monocultor em áreas de latifúndio para um novo modelo de produção diversificada, no campo e de um avanço vagaroso da industrialização nos centros urbanos. O desenvolvimento histórico de um povo se entrelaça na criação de sua cultura, com este horizonte de novas camadas sociais, o Brasil inaugura o século XX, com o fim da monarquia e a sucessão de várias repúblicas. A indústria cultural ainda embrionária começaria a produzir consumo cultural da sociedade urbana. A elite brasileira contemporânea surge com seu conservadorismo no início do século XX, celebrando a apropriação cultural iniciado pela literatura do período anterior, possibilitou o distanciamento estratégico diante a responsabilidade do colonizador europeu e seus herdeiros aqui permaneceram. A literatura tentou transcrever uma unidade nacionalista através do romantismo racial e social, que primeiro absorveu o movimento nativista exaltando o índio como rebelde original para bloquear qualquer visibilidade as reivindicações ligadas à escravidão. A posteriori o movimento abolicionista assumiu esta pauta sob o recém descoberto sistema positivista, dando ares de representação realista do social. O diagnóstico foi apresentado na história da humanidade, das questões sociais, das lutas de classes e principalmente culturais. Então, um dos meios possíveis para continuar lutando e buscando a essência de uma cultura “escondida” e pressionada pelas classes mais abastadas, seria como apresentado, as práticas educativas por uma cultura de luta a partir de abordagens pedagógicas, isto é, um movimento social, político-estético.

XIV) A Afinação “Pelas Três” Da Viola Fandanguera De Morretes No Estado Paraná

Frederico Gonçalves Pedrosa

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

frederico.musicoterapia@gmail.com

O presente artigo se trata de um estudo sobre a viola utilizada no fandango do município de Morretes, no Estado do Paraná (PR), tendo como marco teórico da pesquisa a obra *A arte de pontear viola* (2002), do Professor Doutor Roberto Nunes Corrêa. A esta pesquisa soma-se um breve estudo do histórico do Fandango Caiçara onde se busca entender o que notabiliza esta música e quais as diferenças entre as violas utilizadas neste contexto e as outras violas usadas em conjunturas distintas no país. Além disto, tem-se a apresentação descritiva do processo de autoaprendizagem, desenvolvido pelo próprio pesquisador, a respeito da afinação *pelos três* da viola fandanguera do povo do Nhundiaquara. O fandango de Morretes se diferencia dos demais fandangos caiçaras

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

por constituir formas de improviso no cantar de suas modas, tamanho e afinação particulares das suas violas e, até, peculiaridades na forma de bater o tamanco na dança tradicional da cultura. No entanto, foram encontradas informações divergentes das descritas na literatura de referências históricas e respeitadas, como o referido livro do Professor Roberto Corrêa, autoridade que trouxe para o grande público o registro de várias afinações e, dentre elas, os modos de se afinar a viola fandangueira. A principal ocorrência da contradição que será apontada ao longo do texto, é a forma com que o autor relata em seu livro (p. 38) a afinação *pelas três*. Corrêa (2002) atribui esta afinação como aquela em que o violeiro Waldemar Cordeiro toca suas modas, no entanto, a afinação apresentada pelo autor é a afinação *pelo meio*, tradicional forma de se afinar conhecida na Ilha dos Valadares, Paranaguá/PR. As informações que contrapõe os relatos de Roberto Corrêa são oriundas do Dossiê de Registro do *Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural*, publicado, em dezembro de 2011, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do livro que relata a experiência do Museu Vivo do Fandango, prática de salvaguarda premiada pela Unesco, além de materiais audiovisuais onde é possível observar mestres da cultura tradicional, de Morretes, como Seu Martinho e os irmãos Rufino e Januário de França, executando, em suas violas, músicas típicas do fandango. A presente comunicação tem como intenção registrar, com respeito às obras anteriormente publicadas, a afinação chamada *pelas três* de maior incidência no fandango morretense, corrigindo um equívoco na importante literatura apresentada. Intenta, também, em registrar particularidades da construção das violas tocadas neste local a fim de cooperar com o reconhecimento cultural e disseminação do conhecimento tradicional do fandango da região, e ainda, a pesquisa sobre o fandango caiçara brasileiro. Por fim, aponta-se para necessidade de pesquisas futuras, e mais verticalizadas, no sentido de entender quais são as técnicas que diferenciam a viola no sistema *pelas três* daquelas levadas a cabo nas demais afinações e formas de se executar a viola fandangueira (*pelo meio* e *“inativada”*).

XV) Portugal e Brasil Colonial: entre violas e práticas socioculturais no contexto transatlântico

José Jarbas Pinheiro Ruas Junior

Universidade Federal do Tocantins – UFT

jjruas@mail.uft.edu.br

“Viola: Instrumento músico de cordas. Tem corpo côncavo, costas, tampo, braço, Espelho, cavalete para prender as cordas, e pestana para as dividir, e para as por em proporção igual, tem onze trastos, para se dividirem as vozes, e para se formarem as consonâncias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, e corda prima, a contra-prima, e o bordão.”

Raphael Bluteau

A viola, em suas diferentes formas, afirma-se como um instrumento atuante na música lúdica e sentimental de caráter festivo, alegre, viva ou acentuadamente lírica no Brasil e em Portugal. Trata-se de um instrumento de caráter popular, presente nos folguedos rurais e de rua, a serviço dos amores, devaneios, diversões e folias (OLIVEIRA, 1966; BUDASZ, 2001; VILELA, 2013). É um instrumento que manifesta forte presença da oralidade/auralidade em sua metodologia de ensino (XXXX; VILELA, 2013).

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

O instrumento mostra-se muito corrente na história da sociedade portuguesa até o seu provável declínio ao final do século XVIII. Como termômetro para essa afirmativa, buscamos respaldo na fala de Paixão Ribeiro (1789) quando diz que “a viola tem perdido muito da sua estimação, por não haver hoje quase pessoa alguma que não se jacte de a tocar” (1789, p.2). A progressiva decadência, beirando o desaparecimento em algumas regiões de Portugal, se dá a partir da chegada do violão de seis cordas. Nestas localidades, o instrumento é substituído, porém, continua a ser chamado de viola.

O caso brasileiro parece diagnosticar uma reclusão da viola aos espaços campestres. Varoni (2007) considera que a viola foi gradativamente tornando-se um instrumento de uso corrente as classes menos favorecidas, enquanto o piano passa a ocupar as casas mais abastadas e o violão os espaços urbanos. Vilela (2013) considera que o “lixo cultural urbano” se recria e é reintegrado à cultura pelas mãos do “caipira”.

Em sua trajetória, a viola é considerada como o instrumento fundamental e importante em Lisboa para o acompanhamento de modinhas, lundus e o próprio fado oitocentista. Oliveira (1966) desenvolve um amplo estudo organológico sobre a trajetória da viola. Através dele podemos estabelecer relações sobre o repertório praticado e o desenvolvimento estrutural do instrumento até alcançar a forma que o conhecemos atualmente.

A viola chega ao Brasil entre os primeiros instrumentos trazidos pelos jesuítas durante o processo de colonização. Tabora (2003) diz que o instrumento “tornou-se veículo preferencial para manifestação e o acompanhamento de gêneros musicais do tempo, marcando forte presença em diferentes manifestações culturais” (2003, p.15) no território nacional.

A chegada do instrumento a Colônia é parte do incentivo da monarquia portuguesa à evangelização gerenciada pela Companhia de Jesus. Ela se imbui do fator moral que está ligado à ordem religiosa, na busca pela expansão e universalidade do cristianismo catolicista. Nesse contexto, podemos visualizar e interpretar um acordo de estreitamento nas relações entre a monarquia portuguesa e o Papa firmando o compromisso de levar a mensagem do evangelho aos limites da terra, principalmente ao Novo Mundo, recém-descoberto (XXXX).

Há uma proximidade evidente entre a música e os monarcas portugueses. É durante o reinado de D. Sebastião, último monarca da dinastia de Avis, que temos a primeira menção a regulamentação das atividades dos violeiros através do *Regimento dos Violeiros* publicado em 1572.

Os vários modelos de viola, com características estruturais particulares, dadas as localidades regionais em Portugal, mostram o quão plural esse instrumento se fez nas práticas socioculturais portuguesas.

A viola de Toeira, particular a região de Coimbra, apresenta um encordoamento em cinco ordens, composto por 12 cordas, com afinação similar ao violão. Oliveira (1966) descreve as medidas de uma viola Toeira de autoria do construtor José Rodrigues Bruno. Uma viola com características similares a Toeira foi adquirida por Anna Maria Kiefer em um antiquário em São João del Rei-MG (NOGUEIRA, 2008). As vias culturais transatlânticas – costumes, valores, práticas sociais - entre MetrÓpole e Colônia podem

ser reformuladas se desconstruirmos a limitação territorial de fronteiras entre as partes e vislumbrar uma enquanto continuidade da outra, sem delimitações fronteiriças.

XVI) Viola Moderna: considerações sobre quatro violeiros contemporâneos

Pedro Pereira Cury

Universidade de São Paulo – USP

pedropcury@yahoo.com.br

Neste trabalho busco refletir sobre a estética da viola instrumental no Brasil nas últimas décadas. Essa reflexão parte da identificação de elementos que foram incorporados nesse universo, apontando para um processo acentuado de modernização pelo qual passa o instrumento desde entornos dos anos 1980. O trabalho edifica a fundação de uma linguagem renovada da viola sobre a obra de quatro violeiros compositores tidos como referência: Almir Sater, Tavinho Moura, Ivan Vilela e Heraldo do Monte. A escolha desses violeiros se dá principalmente pelo protagonismo indiscutível dos quatro no cenário relacionado à viola, levando também em conta a diversidade geográfica-cultural relativa à origem e vivência desses compositores. Almir, enquanto violeiro, está ligado principalmente à tradição de viola do Mato Grosso e da região de fronteira; Tavinho é nascido em Juiz de Fora e traz no seu estilo uma autenticidade que não se pode associar facilmente a uma determinada tradição - no entanto, tem uma vivência musical no norte de Minas Gerais que aproxima sua música da cultura dessa região; Ivan é de Itajubá e está fortemente ligado à cultura caipira do sul de Minas e interior de São Paulo e traz uma influência diversa para perto dessa música; por fim, o pernambucano Heraldo, um ícone para a difusão de uma linguagem nordestina para viola, ainda que seja conhecido maioritariamente como guitarrista. Considero mais especificamente um disco de cada um desses violeiros: *Instrumental* (1985), de Almir; *Caboclo d'Água* (1992), de Tavinho; *Paisagens* (1998), de Ivan; e *Viola Nordestina* (2001), de Heraldo. Pretendo comentar, através desses quatro trabalhos, como se estabelece a relação entre a obra contemporânea e os elementos musicais historicamente empregados no repertório para viola instrumental, e como a linguagem tradicional se atualiza em cada um desses compositores. Proponho através dessa análise uma revisão da perspectiva que impõe à viola uma instância essencialmente rural, aspirando ressaltar as discussões que apontam para os hibridismos fundamentais às novas sonoridades do instrumento. Pretendo ainda abordar algumas questões históricas uma vez que esse movimento recente de retomada da viola nos meios urbanos é também um processo importante da trajetória do instrumento desde sua chegada no Brasil, ainda no século XVI. Sendo um dos primeiros instrumentos a chegar com o colonizador português a viola tem um papel mais significativo do que se imagina correntemente na construção da musicalidade brasileira e está intimamente associada tanto na música dita rural e tradicional quanto na música urbana até meados do século XIX - considerada aqui sobretudo a música encontrada na cidade do Rio de Janeiro, na época. Alguns autores, como Elizabeth Travassos, tratam do súbito desaparecimento da viola nesse meio musical urbano do século XIX e sua substituição pelo violão e especulam sobre determinados mecanismos sociais aos quais esse fenômeno poderia estar associado. A viola continuou, no entanto, sendo um instrumento de grande expressão em muitas manifestações ditas regionais ao longo de grande parte do Brasil desde esse período. Neste trabalho tento situar a recente modernização da viola num movimento histórico mais amplo, que trata o

<https://www.youtube.com/user/dmffclrpusp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

instrumento tanto como veículo fundamental da tradição musical e religiosa dos meios rurais, quanto como um campo fértil para a atualização da música feita nos meios urbanos no Brasil.

XVII) Uma orquestra de viola caipira como instrumento de potencialização do processo de ensino-aprendizagem

Max Júnior Sales

Universidade Federal de São João Del Rei

maxjsales@gmail.com

Como reflexos de uma cultura em que o conhecimento é transmitido pela oralidade, as formas de se executar a viola caipira assumiram características diversas e de muita riqueza com o passar do tempo. A não existência de uma sistematização dos conhecimentos foi o que tornou possível a grande diversidade nas maneiras de se manipular o instrumento. É de fundamental importância que este histórico seja levado em consideração para que o ensino da viola seja realizado de uma maneira em que essa diversidade continue sendo perpetuada. Esta proposta de comunicação tem como objetivo relatar a criação de uma orquestra de viola caipira com o intuito de construir um ambiente criativo e de intenso aprendizado que é alimentado continuamente pela convivência entre seus integrantes, servindo como um forte elemento de potencialização do processo de ensino-aprendizagem.

Formada por alunos do curso de viola caipira de uma escola particular de música em São João Del Rei (MG), a orquestra, denominada Pingo D'água, atua em eventos que não se limitam às atividades da escola, como encontros de violeiros, rodas de viola, visitas a asilos, quermesses, etc. O grupo é formado por alunos de diferentes faixas etárias, extratos sociais, de ambos os sexos, de diferentes crenças religiosas e residentes em outras localidades da região Campo das Vertentes. O grupo foi criado com a intenção de proporcionar aos alunos, experiências e práticas somente possíveis em espaços externos à sala de aula e por meio do contato com outros músicos, criando-se assim um ambiente de intensa troca de conhecimento. São trocas que não se limitam a acontecer nos momentos de ensaio em que se está tocando viola. Elas extrapolam a relação professor-aluno, semelhante ao que acontece em manifestações musicais populares como o congado, por exemplo, onde o diálogo, a observação, a escuta, a imitação, a reiteração e a interação de músicos com mais ou menos experiência geram um grande aprendizado a todos os envolvidos. Ainda estabelecendo uma relação entre a orquestra e congado podemos observar quatro características interessantes: 1) Como torna-se possível que o aprendizado aconteça ao mesmo tempo da performance. O momento de demonstração do que foi aprendido é, simultaneamente, um momento para aprender. 2) O aprendizado acontece de maneira implícita. Apesar da existência de um professor/regente, sua função é diluída quando comparada à sala de aula. O processo ensino-aprendizagem acontece principalmente por meio da interação coletiva. 3) Em períodos de pausa e em momentos que antecedem ou sucedem o ensaio, os integrantes aproveitam para tocar músicas que estão aprendendo, tirar dúvidas com os demais integrantes e realizar qualquer outra prática além das que aconteceram ou acontecerão no ensaio. Nesses momentos, enquanto alguns tocam, outros apenas observam e ouvem atentos. 4) O aprendizado por meio da imitação acontece, porém não como uma mera reprodução do que foi visto. Ele traz consigo uma criatividade constante. O que

<https://www.youtube.com/user/dmffclrupsp>

<https://www.facebook.com/events/964134670368431/>

um integrante aprende com o outro nunca é repetido exatamente da mesma forma. Cada violeiro impõe, naturalmente, um jeito próprio de executar um ritmo, um toque ou o que quer que seja.

Com quatro anos de existência da orquestra Pingo D'água, tem-se comprovado o intenso e criativo processo de aprendizagem desses alunos. Aprendizado esse que vai além do aspecto técnico da execução do instrumento. É visível a satisfação desses alunos pelo fato de se reconhecerem como parte integrante e importante de um grupo, pela convivência com os outros integrantes e pelo retorno do público que é sensibilizado pela música feita por eles próprios.