



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA – PESQUISA EM MÚSICA

A VIOLA GAÚCHA

**A VIOLA DE DEZ CORDAS NO FANDANGO GAÚCHO NO ÂMBITO PRÁTICO E
SIMBÓLICO**

MARCOS RAFAEL PIRES

Foz do Iguaçu

2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA – PESQUISA EM MÚSICA

A VIOLA GAÚCHA

**A VIOLA DE DEZ CORDAS NO FANDANGO GAÚCHO NO ÂMBITO PRÁTICO E
SIMBÓLICO**

MARCOS RAFAEL PIRES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Pesquisa em música

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Aguiar Lopes

Foz do Iguaçu

2025

MARCOS RAFAEL PIRES

A VIOLA GAÚCHA

A VIOLA DE DEZ CORDAS NO FANDANGO GAÚCHO NO ÂMBITO PRÁTICO E
SIMBÓLICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Pesquisa em Música

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Aguiar Lopes
UNILA

Prof. Dr. Gabriel Navia
UNILA

Prof. Dr. Félix Ceneviva Eid
UNILA

Prof. Dr. Analía Chernavsky
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Marcos e Elza, pelo suporte incondicional ao longo de toda a trajetória e, sobretudo, por confiarem que este era o caminho a ser seguido. A insistência na educação musical desde os primeiros anos foi determinante para a formação que possibilitou a realização deste trabalho.

À minha irmã, pelo diálogo permanente, pelas reflexões críticas e por toda a sua expertise, que contribuíram de maneira significativa para o amadurecimento das ideias aqui desenvolvidas.

À minha esposa, Marla, pela paciência, pelo cuidado e por compartilhar o planejamento da vida mesmo nos momentos de maior dedicação a esta pesquisa. Ao nosso filho, Ângelo, que ouviu muito deste trabalho ainda durante sua gestação, e que, de forma simbólica, esteve presente em todo o processo.

Aos meus orientadores, Alexandre e Félix, por guiarem os caminhos da pesquisa com generosidade, rigor intelectual e ampla partilha de conhecimentos, fundamentais para a consolidação deste estudo. Estendo este agradecimento a todos os demais professores da graduação, pelo compromisso e incentivo constante ao pensamento crítico. A todos, deixo registrado o meu máximo respeito.

A Rogério Gulin, Ivan Vilela e João Egashira, pelos conselhos, incentivos e pela força oferecida ao longo da trajetória, contribuindo de maneira decisiva para que este trabalho pudesse ser concluído. Aos amigos e colegas de trabalho Fábio Soares, Luiz Gasparetto e Toni A. Rodrigues, pelo tempo e informações valiosas durante às entrevistas, compartilhando suas vivências! Ao querido amigo e grande pianista Marcos Luigi, pela fraternidade, companheirismo e presença constante durante toda a caminhada da graduação.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, reafirmando que esta pesquisa é fruto de um processo coletivo, sustentado por afetos, saberes compartilhados e experiências construídas ao longo do tempo.

RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória histórica, simbólica e técnico-musical da viola de dez cordas no contexto da cultura gaúcha, com foco em sua presença nos ciclos do tropeirismo e do fandango e em seu posterior deslocamento frente aos processos de institucionalização do tradicionalismo gaúcho ao longo da segunda metade do século XX. O estudo tem como objetivo compreender de que modo a viola participou da formação das práticas musicais e coreográficas sul-riograndenses e quais fatores históricos, estéticos e institucionais contribuíram para sua marginalização em favor de outros instrumentos, especialmente o acordeom. A pesquisa adota metodologia qualitativa, de caráter histórico-analítico, fundamentada em revisão bibliográfica interdisciplinar, análise de fontes etnográficas, musicológicas e historiográficas, além da interpretação crítica de registros técnicos presentes em obras de João Carlos Paixão Côrtes, Barbosa Lessa e pesquisadores contemporâneos. O trabalho articula conceitos de tradição, tradicionalismo e invenção da tradição, a fim de contextualizar a construção institucional da identidade gaúcha e a utilização da viola de dez cordas.

Palavras-chave: viola brasileira; tradição; tradicionalismo; identidade cultural.

RESUMEN

Este trabajo investiga la trayectoria histórica, simbólica y técnico-musical de la viola de diez cuerdas en el contexto de la cultura gaucha, con énfasis en su presencia en los ciclos del tropeirismo y del fandango y en su posterior desplazamiento frente a los procesos de institucionalización del tradicionalismo gaucho a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El estudio tiene como objetivo comprender de qué manera la viola participó en la formación de las prácticas musicales y coreográficas del sur de Brasil y cuáles factores históricos, estéticos e institucionales contribuyeron a su marginación en favor de otros instrumentos, especialmente el acordeón. La investigación adopta una metodología cualitativa, de carácter histórico-analítico, fundamentada en una revisión bibliográfica interdisciplinaria, en el análisis de fuentes etnográficas, musicológicas e historiográficas, además de la interpretación crítica de registros técnicos presentes en obras de João Carlos Paixão Côrtes, Barbosa Lessa y de investigadores contemporáneos. El trabajo articula los conceptos de tradición, tradicionalismo e invención de la tradición con el fin de contextualizar la construcción institucional de la identidad gaucha y el uso de la viola de diez cuerdas.

Palabras clave: viola brasileña; tradición; tradicionalismo; identidad cultural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS	11
1.1 – “ <i>EL GAUCHO</i> ” E A CULTURA GAÚCHA	11
1.2 – TROPEIRISMO GAÚCHO.....	16
1.3 – A VIOLA NO BRASIL – A CHEGADA.....	19
1.4 – A VIOLA NO RIO GRANDE DO SUL	21
1.5 TRADIÇÃO E TRADICIONALISMO: CONTRASTES CONCEITUAIS E PRÁTICOS NO CONTEXTO DA CULTURA GAÚCHA.....	25
CAPÍTULO 2 - A VIOLA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	29
2.1 A GÊNESE TRADICIONALISTA.....	29
2.2 ELEMENTOS IDENTITÁRIOS DA VIOLA.....	34
2.3 ELEMENTOS TÉCNICOS DA VIOLA NO ÂMBITO FANDANGUISTA.....	37
2.4 – TRANSCRIÇÕES	45
CAPÍTULO 3 - A VIOLA NA ATUALIDADE GAÚCHA	54
3.1 ELEMENTOS IDENTITÁRIOS E ESTÉTICOS.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
APENDICE A – ENTREVISTA FÁBIO SOARES	66
APENDICE B – ENTREVISTA LUIZ GASPARETTO	86
APENDICE C – ENTREVISTA TONI ALEX RODRIGUES	98

INTRODUÇÃO

A cultura gaúcha, frequentemente evocada como expressão contínua e coerente de um passado rural idealizado, constitui-se, na realidade, a partir de processos históricos complexos, marcados por disputas simbólicas, ressignificações e escolhas institucionais que operam seletivamente sobre a memória coletiva. No interior desse campo cultural, a música ocupa papel central como vetor de identidade, sociabilidade e pertencimento, sendo os instrumentos musicais não apenas meios técnicos de produção sonora, mas também portadores de significados históricos e simbólicos. Entre esses instrumentos, a viola de dez cordas figura como elemento recorrente nos registros do tropeirismo e do fandango sul-rio-grandense, ainda que sua presença tenha sido progressivamente obscurecida nos discursos e práticas hegemônicas do tradicionalismo gaúcho ao longo do século XX.

Este trabalho tem como finalidade investigar a trajetória histórica, simbólica e técnico-musical da viola de dez cordas no contexto da cultura gaúcha, buscando compreender os processos que condicionaram sua atuação nas práticas musicais e coreográficas vinculadas ao mundo rural e, posteriormente, seu deslocamento frente à institucionalização do tradicionalismo. O estudo parte do entendimento de que a tradição não se constitui como herança fixa ou imutável, mas como construção social dinâmica, continuamente reelaborada por agentes, discursos e instituições. Nesse sentido, a análise da viola permite lançar luz sobre os mecanismos de seleção cultural que definem o que é legitimado, preservado ou marginalizado no interior das representações oficiais da identidade gaúcha.

A pesquisa delimita-se ao exame da presença da viola nos ciclos do tropeirismo e do fandango, com especial atenção às chamadas primeiras gerações dos bailares campestres, conforme sistematizadas por João Carlos Paixão Côrtes, e ao período de consolidação do tradicionalismo gaúcho na segunda metade do século XX. Não se trata de realizar um levantamento exaustivo da história do instrumento no Brasil, mas de compreender inicialmente

sua inserção específica no Rio Grande do Sul, articulando aspectos históricos, culturais e técnico-musicais. O recorte adotado privilegia fontes etnográficas, musicológicas e historiográficas que permitam observar a viola como prática cultural situada, vinculada à oralidade, à dança e às formas de sociabilidade rural, em contraposição aos modelos normativos instituídos posteriormente.

Como objetivos específicos, o trabalho propõe: contextualizar a formação da cultura gaúcha a partir de seus processos históricos e identitários; analisar o papel do tropeirismo e do fandango na constituição das práticas musicais regionais; identificar os elementos simbólicos e técnicos associados à viola no âmbito fandanguista; examinar os processos de institucionalização do tradicionalismo gaúcho e seus efeitos sobre a hierarquização instrumental; e reinterpretar os chamados “toques” da viola não apenas como ornamentos, mas como modos de articulação musical integrados à dança e à temporalidade do baile.

Metodologicamente, a pesquisa adota abordagem qualitativa de caráter histórico-analítico, fundamentada em revisão bibliográfica interdisciplinar e análise crítica de documentos, registros técnicos e descrições etnográficas. O diálogo com autores que problematizam os conceitos de tradição, tradicionalismo e invenção da tradição permite situar a viola no interior de um campo cultural atravessado por tensões entre espontaneidade e normatização, memória e espetáculo, oralidade e institucionalização.

Ao propor essa abordagem, o trabalho busca contribuir para o debate acadêmico sobre a cultura gaúcha, ampliando a compreensão acerca do papel da música e dos instrumentos na construção das identidades regionais. Ao mesmo tempo, pretende oferecer subsídios para reflexões pedagógicas e artísticas que reconheçam a viola não como vestígio residual do passado, mas como instrumento capaz de mediar experiências contemporâneas de memória, pertencimento e criação cultural.

CAPÍTULO 1 – ASPECTOS CONCEITUAIS E HISTÓRICOS

1.1 – “*El gaucho*” e a Cultura Gaúcha

Palco de inúmeras transformações, mudanças e idealizações, o estado do Rio Grande do Sul compartilha com seus vizinhos hispânicos, o gaúcho, figura protagonista e identitária do povo sul-rio-grandense. Personagem mítico, que através dessas mesmas transformações e idealizações, acabou sendo apropriado tanto pelo discurso político quanto cultural.

Em 1872, “*El gaucho - Martín Fierro*” foi publicado pelo escritor argentino José Hernández, em forma de poesia com 395 estrofes. A obra narra a história de um *gaúcho* que cultua seu hábito matear pela manhã, traqueja o gado selvagem, possui um cavalo crioulo “*pingo*”, símbolo do homem campeiro, contrastando entre um ser rude e ao mesmo tempo romântico, que posteriormente perde sua liberdade ao ser convocado para as forças armadas. É importante contextualizar que, no século XIX houve uma ruptura definitiva entre a Argentina e a Espanha, resultando na revolução de 25 de maio de 1810, além da independência formal em 9 de julho de 1816, fazendo brotar uma guerra civil que perdurou por anos. Os federalistas, do interior, exigiam autonomia de província, enquanto os unitaristas, de Buenos Aires, defendiam um governo forte e centralizado na capital. É nesse contexto tenso entre capital e interior que se criam certas diretrizes na literatura da Argentina, contextualizadas brevemente a seguir.

Na década de 1860, Domingo Faustino Sarmiento, que compartilhava do ideário civilizatório onde buscava europeizar os países latino-americanos, além de imprimir uma aversão ao gaúcho nativo e selvagem, tornou-se governador de sua província natal, San Juan e depois, embaixador da Argentina junto aos Estados Unidos da América. Enquanto exercia tal função, foi eleito presidente da Argentina para o período 1868-1874, e deu continuidade à política unitarista de imigração europeia e negação à cultura do interior do país. Contraponto a aversão de Sarmiento ao *nativo*, José Hernandez compôs a obra não apresentando o espanhol formal, em contradição ao ideal civilizatório, mas sim, com linguagem coloquial interiorana. Dessa maneira, *Martín Fierro* tornou-se o livro nacional dos argentinos, apropriando-se do léxico gaúcho, dialetos

populares e jargões do interior, onde buscou enaltecer o gaúcho rebelde até então, que luta por seus ideais e adversidades com bravura, se tornando símbolo da opressão simbolizada pela europeização do sul da América Latina.

Já no Brasil, a Revolução Farroupilha (1835-1845) foi determinante para a caracterização do gaúcho sul-rio-grandense. As ressignificações se deram nas distintas revoltas durante o processo de formação do estado. Influenciando o regionalismo gaúcho, os ideais da revolução alegavam que o estado sul-rio-grandense se diferenciava das demais províncias do Brasil em questões climáticas, econômicas, culturais, geográficas e fronteira, alimentando o viés separatista.

De maneira concomitante, os processos políticos envolvendo a República Imperialista do Brasil e formação do estado por volta de 1870, acarretaram sérias transformações no setor pecuário - que adiante poderá ser aprofundado para contextualizar os tropeiros – por consequência, obrigando os gaúchos a buscarem alternativas de sobrevivência, fazendo com que muitos inclusive se tornassem saqueadores e ladrões de gado no sul da América Latina, como cita Moretti (2018):

“No período colonial o habitante do Rio Grande era chamado de guasca e depois de gaudério, este último termo possuindo um sentido pejorativo e referindo-se aos aventureiros paulistas que tinham desertado das tropas regulares e adotado a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha. No final do século 18, eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século 19, quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico. O que ocorreu foi a ressemantização do termo, através da qual um tipo social que era considerado desviante e marginal foi apropriado, reelaborado e adquiriu um novo significado positivo sendo transformado em símbolo de identidade do Estado” (OLIVEN, 1993, p. 25, apud MORETTI, 2018, p. 11).

Cristhiane Moretti (2018), realizou pesquisas a respeito do homem gaúcho na perspectiva histórica sobre o ser mitológico e origem do gaúcho. Fazendo referências a sua pesquisa e ao “monarca das coxilhas”, cita a estereotipação do gaúcho como:

“o retrato físico e psicológico do gaúcho – tal como aparece na literatura de hoje, não difere substancialmente do que acabamos de apreciar. A ficção aposta no seu primitivismo; pinta o rude e abarbadado, um ser de psicologia elementar, mas com torneios de frases requintados na boca, um homem corajoso, em permanente disponibilidade sentimental e tão valente na guerra como na luta com as reses e outros animais, vivendo na solidão do pampa, sem conforto e sem pouso certo. Foi fácil idealizá-lo. De generalização a generalização, a literatura terminou por colocá-lo numa espécie de Arcádia Crioula, território de evasão muito procurado pelo imaginativo. O resultado é um sentimento estereotipado, que emigrou da letra de forma para outras modalidades de arte, e segundo o qual o habitante da Campanha encarna sempre a galhardia, a coragem, a lealdade, o desprendimento de uma criatura perfeita. Esse foi o molde em que se fundiu o ‘monarca das coxilhas’ e o ‘centauro dos pampas’.” (MORETTI, 2018, p.13 apud CESAR, 1994, p.30)

Comentar sobre o mito do “personagem” gaúcho, é relevante para dar entendimento sobre as relações da sociedade-natureza, suas relações de afeto com sua região e aos seus costumes, onde existem diversos sistemas simbólicos e códigos culturais importantes para identificação cultural.

É importante frisar que não é objetivo deste capítulo aprofundar sobre os processos que envolveram a construção da identidade gaúcha, mas sim, contextualizar e compreender essa cultura dinâmica, marcada pela constante tensão entre a preservação de um legado histórico e as demandas do mundo contemporâneo. De modo geral, a cultura gaúcha constitui um patrimônio complexo e multifacetado, resultado de um prolongado processo histórico de intersecção entre diversas tradições e práticas. A identidade do povo do Rio Grande do Sul emerge da interação entre os saberes indígenas, as práticas trazidas pelos colonizadores portugueses, das contribuições dos africanos e os costumes dos imigrantes europeus, especialmente os alemães e italianos.

Para tal contextualização sobre a cultura gaúcha, foram pesquisados materiais que abordassem os processos de formação identitária gaúcha, e por serem etnoculturais fragmentados além da época por inúmeros fatores como econômicos e culturais, constituem um grandioso e rico mosaico cultural. Diante das pesquisas realizadas, destaca-se Helena Brum Neto em sua dissertação de mestrado em Geografia em 2007, onde individualiza e denomina esses processos em “ilhas culturais”. Assim descreve a autora:

“(…)Salienta-se que, esses povos, por terem sua inserção marcada por menores contingentes étnicos, em geral, não formaram uma *região cultural* específica em função da sua etnia de origem, mas compõem, juntamente, com outros grupos sociais uma região cultural diversificada no que se refere ao sistema simbólico que permeia a relação sociedade-natureza. Por conseguinte, os que se mantiveram unidos, preservando seus hábitos culturais em uma base espacial contígua, mesmo que não muito extensa, em nível municipal, convencionou-se denominar de ilhas culturais. Esses povos, através de seu trabalho, ajudaram a construir e desenvolver o território riograndense.” (BRUM NETO, 2007, p. 15)

Portanto, diante das ilhas culturais, de maneira objetiva, serão contextualizados os processos de formação e construção identitária do estado do Rio Grande do Sul, observando a coesão social entre as práticas e valores compartilhados por esses povos.

Os indígenas que habitavam o território já desenvolviam formas próprias de organização social e conhecimento da natureza, evidenciando uma relação intrínseca com o meio ambiente. Apesar de muitas vezes serem minimizados nos relatos históricos oficiais, esses saberes constituem a base para uma compreensão profunda da relação homem-terra, que viria a influenciar de maneira significativa a formação da identidade regional. Dessa relação, surgem heranças de diferentes etnias indígenas como aponta (BRUM NETO, 2007, p. 82-83) onde o “gaúcho primitivo” cultivava a terra e assava carne em brasas, espetadas num pedaço de pau. Minuanos que utilizavam ponchos de couro, *chiripá* e a erva-mate. Atividades essas que embora sejam de subsistência, futuramente seriam responsáveis por demarcar economicamente e simbolicamente o território gaúcho, sobretudo a erva-mate e o churrasco, além das vestimentas.

Com a chegada dos colonizadores portugueses, a partir do século XV (1500-1822), iniciou-se um intenso processo de reorganização do território. A implementação de estruturas agrárias e a atuação dos jesuítas na catequese introduziram novos modelos de organização social que se confrontaram e se integraram aos costumes indígenas. Tal encontro contribuiu para o surgimento do “gaúcho típico” ou “primitivo”, cuja imagem passou a representar tanto a liberdade quanto a dureza inerente ao ambiente rural.

Em relação a viola brasileira, é importante destacar a relação do instrumento nos processos de colonização dos povos nativos, onde João Paulo Amaral Pinto (2008) e Renato Almeida (2013) em suas dissertações, reúnem importantes referências sobre a relação dos jesuítas e a viola como ferramenta de catequização dos habitantes indígenas, portanto, evidenciando assim o uso do instrumento desde o período colonial, que será abordado posteriormente para contextualização do instrumento no Brasil e na região sul.

Os açorianos e portugueses, embora compartilhassem de características semelhantes, além da língua portuguesa, também eram marcados por diferenças culturais. Os primeiros, com sua arquitetura modesta, utilizavam de alimentos distintos do continente, e por consequência possuíam algumas atividades econômicas distintas. Haesbert (1988)¹, cita que os açorianos foram para o Rio Grande do Sul em 1752, com objetivo de desenvolver a agricultura, principalmente o trigo que já estavam habituados.

Desempenhando um papel crucial na constituição de uma identidade híbrida, a presença africana, embora em menor proporção, obteve destaque. Conforme Helena Brum Neto (2007), os africanos, mesmo tendo chegado em condições de subordinação e violência – inseridos no sistema escravocrata para atender às demandas das estâncias e charqueadas –, conseguiram, através de estratégias de resistência, manter vivas tradições de sua cultura original. Essa preservação se deu principalmente por meio da musicalidade e da religiosidade, que funcionaram como mecanismos para reafirmar sua identidade mesmo sob forte repressão. Dessa forma, os códigos culturais oriundos da África foram reconfigurados no novo contexto, tornando-se elementos simbólicos essenciais que dialogam com outras influências étnicas presentes no processo formativo do “gaúcho” (BRUM NETO, 2007, p. 203).

A intensificação do processo migratório a partir do final do século XIX representa outro marco na formação cultural gaúcha. A chegada de imigrantes, sobretudo de origem alemã e italiana, introduziu costumes, línguas e tradições artísticas que se assentaram em comunidades relativamente isoladas, onde as

¹ (BRUM NETO, 2007 *apud* HAESBAERT, 1988)

tradições e os códigos simbólicos de cada grupo se mantiveram e se misturaram, formando um mosaico identitário complexo e plural.

A cultura gaúcha revela-se também como espaço de afirmação e resistência. Ao longo dos séculos, os desafios impostos por transformações econômicas e políticas tentaram, em diversas ocasiões, homogeneizar ou reduzir a diversidade cultural regional. Contudo, a constante ressignificação dos elementos artísticos evidencia a capacidade do povo gaúcho de se adaptar sem renunciar às suas raízes como afirma (FERRARO, 2019, p.7)

"essas mudanças na representação social do gauchismo proporcionaram também uma transformação da imagem do gaúcho em aspectos relevantes, como o da sociabilidade e da interação com o mundo. Nessas transformações há a absorção de elementos culturais externos que são apropriados, utilizados e ressignificados como elementos dinamizadores da cultura. Essa mudança de imagem é negociada nos aspectos específicos que os sujeitos do gauchismo chamam de 'cultura gaúcha', no sentido de que é possível dinamizar a ordem cultural transformando-a, mas sem descaracterizá-la nos seus aspectos fundamentais, como o de representação social do modo de vida campeiro" (FERRARO, 2019, p. 7).

Essa resistência não se configura em um conservadorismo estático, mas como uma estratégia dinâmica de preservação que incorpora o passado enquanto dialoga com as inovações do presente.

1.2 – Tropeirismo Gaúcho

O tropeirismo foi um importante movimento econômico brasileiro voltado para comércio e deslocamento de animais de carga para substituição de mão de obra escrava. Conforme Itací de Souza e Silva (2011, p.10), esses processos mercantilistas se intensificaram a partir do ciclo do ouro, das descobertas de jazidas em Minas Gerais principalmente. Destaca-se nesse contexto inicial os bandeirantes, paulistas da época, filhos de portugueses com nativas como aponta Itací (2011, p.24), que tiveram papel importante durante o desbravamento e ocupação do espaço interiorano brasileiro. Devido então a essa grande escala mineradora citada anteriormente, iniciou-se o ciclo tropeiro.

É de amplo conhecimento que durante o período colonial, a mão de obra empregada para extração de recursos e transporte para exportação era de maneira escrava, seja de negros ou indígenas. Porém, devido às distâncias sobretudo do interior para os portos litorâneos, já não eram suficientes a mão de obra escrava. Como forma de atenuar a necessidade de mão de obra atrelada à alta do preço do mercado escravo, voltam-se os olhares para o Rio Grande do Sul. Itací(2011, p.25) complementa que durante muito tempo haviam sido ignorados os muares sulinos, tantos os brasileiros quanto uruguaios e argentinos.

Com a atenção voltada aos pampas sulinos, a CBTG em sua Apostila da Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha (2019, 3ªed, p.62) destaca as colônias de gado chimarrão (gado sem dono) que viviam nas campinas, formando a grande “vacaria do mar” e os equinos xucros, dando origem às tropeadas. Dal Corno (2010, p.2) aponta que os indígenas guaranis trouxeram gado proveniente da Argentina e que acabaram distribuindo entre as missões através do padre jesuíta Cristóvão de Mendoza, precursor desse processo numa primeira etapa.

Os tropeiros posteriores aos bandeirantes tornaram-se protagonistas nas negociações, e primeiramente tinham como tarefa conduzir o gado sulino geralmente até a feira de Sorocaba levando meses para concluir todo trajeto. Caminho esse, feito desde a banda oriental, conhecida como “Colônia de Sacramento”, atualmente no Uruguai até o estado de São Paulo, como aponta o mapa dos caminhos do sul, de autoria desconhecida, ilustrado no livro de Paixão Côrtes – Danças Biriva do Tropeirismo Gaúcho (2000, p.52):

Figura 1 – Mapa dos caminhos tropeiros
Sinótese das “Estradas” do Tropeirismo
 - Séculos XVII, XVIII, XIX e XX -



Fonte: Acervo próprio (J.C. PAIXÃO CÔRTEZ - DANÇAS BIRIVA DO TROPEIRISMO GAÚHO, 2000, p.52)

Em diversos momentos, os tropeiros agiam então como verdadeiros articuladores de um sistema econômico e social que integrava regiões distantes. O estabelecimento de “pousos” no caminho das tropas, permitiu que as comunidades se organizassem em torno desses pontos de encontro, os quais passaram a ser utilizados para descanso, abastecimento e troca de informações e mercadorias. Essa prática foi fundamental para o surgimento de núcleos urbanos e rurais, marcando o início de um processo de povoamento que, posteriormente, influenciaria a configuração territorial e cultural do estado do Rio Grande do Sul. Dessa forma, os trajetos percorridos pelos tropeiros – entre eles o Caminho das Praias, o Caminho dos Conventos e o Caminho Real – não só viabilizaram o escoamento de produtos, mas também funcionaram como veiculadores de uma intensa atividade cultural e identitária.

Com símbolos e elementos culturais dinâmicos, a integração social permeou-se através das músicas, vestimentas e gastronomia característicos dos tropeiros, integrando distintos saberes e tradições que fizeram parte dos processos de formação da cultura gaúcha citados anteriormente e que serão aprofundados adiante.

1.3 – A viola no Brasil – a Chegada

Muitos autores e pesquisadores traçaram um panorama histórico do instrumento, desde sua origem – portuguesa - com narrativas diacrônicas e com suas distintas nomenclaturas regionais, porém, raramente no sul do Brasil. Seria redundante de fato, reescrever essa trajetória sem apontar criticamente os conflitos e transformações que a viola sofreu durante suas participações como objeto cultural gaúcho.

Portanto para dar início, resgatemos as denominações que Roberto Correa (2014) demonstra em sua dissertação:

“(…) em nosso país, a viola de cinco ordens de cordas (simples, duplas ou triplas) pode receber as denominações: Viola de Arame, Viola de Cocho, Viola Machete, Viola Três-quartos, Meia viola, Viola Repentista, Viola Nordestina, Viola Caiçara, Viola Branca, Viola Cabocla, Viola Sertaneja, Viola Caipira, Viola Brasileira, Viola de dez cordas” (CORREA, 2014, p.23)

Foram muitas as transformações pelas quais o instrumento passou antes de ser a “viola brasileira” ou todas as outras denominações citadas anteriormente. Tais possibilidades de nomenclatura dificultaria de fato observarmos qual a viola em questão estaria presente no âmbito gaúcho. Por isso, optou-se por utilizar o termo viola brasileira nessa pesquisa.

João Paulo do Amaral Pinto (2008), em sua dissertação sobre Tião Carreiro, cita diversos autores que apontam a origem lusitana da viola brasileira. Já na dissertação de Ivan Vilela (2011), o autor demonstra de maneira geral as características semelhantes da viola com o *oud*, conhecido tradicionalmente por alaúde árabe, que foi introduzido na península ibérica durante as invasões do século VIII ao século XV. O autor também destaca as derivações posteriores dos cordofones que “a partir do alaúde árabe e da guitarra latina surgiram as vihuelas, na Espanha, e as violas de mão em Portugal. Na Espanha, junto das vihuelas, nasceu a guitarra mourisca e depois a guitarra barroca, o tiple e, mais próximo de nós no tempo, o violão” (VILELA, 2011, p.117).

Voltando para o Brasil, a viola adquiriu uma identidade plural, sendo fundamental na construção dos saberes musicais e identitários desde o período colonial, especialmente durante as missões jesuíticas no século XVI. Como ferramenta catequética, o instrumento dialogou com as influências sacras dos colonizadores portugueses com os elementos culturais indígenas. O emprego do canto e da viola possibilitou uma aproximação intimista, de certa maneira, entre povos nativos e padres jesuítas, como aponta PINTO (2008) “(...) instrumento na catequese dos índios, inserindo-o nas músicas e danças ameríndias, como o cururu e o cateretê, acompanhadas de textos litúrgicos cantados na língua-geral, o Nheengatu”. Porém não se pode romantizar o uso da viola no contexto, pois a relação entre missionários, colonos e povos indígenas foi marcada por diversas fronteiras políticas e entraves sociais.

Tais processos foram importantes marcos para ressignificação do instrumento, permitindo que se tornasse símbolo de resistências culturais e posteriormente de identidade popular, integrando, portanto, os elementos europeus com as expressões autóctones do território brasileiro. Pode ser afirmar então, que durante séculos consecutivos a viola e seus ascendentes, estiveram

associadas às práticas lúdicas e religiosas na Europa quanto no Brasil. Aos poucos, passou a ser associada em diferentes regiões, conseqüentemente difundida aos processos migratórios e de colonização, de épocas subsequentes. Foi incorporando-se aos ritos católicos comunitários como folias do divino, Folias dos santos Reis, São Gonçalo, entre outras festividades interioranas, sendo importantes referências para a formação do gênero sertanejo “caipira”, onde o instrumento é obrigatório (PINTO, 2008). Algumas dessas festividades serão abordadas adiante, conforme os levantamentos de Paixão Cortes em suas publicações e manuais de tradição gaúcha.

1.4 – A viola no Rio Grande do Sul

Nesse primeiro momento, o estudo da viola no âmbito gaúcho não será de maneira técnica, mas sim, terá como objetivo obter a compreensão do dinamismo que o instrumento sofreu na região, assumindo contornos específicos devido às múltiplas influências culturais e sociais que marcaram a formação histórica do estado.

Conforme visto anteriormente, a trajetória da viola foi marcada por inúmeros processos que moldaram sua identidade. No estado do Rio Grande do Sul, a associação do instrumento com a cultura gaúcha, de modo geral, foi mínima. Porém, existem muitos significados e elementos afetivos além das referências simbólicas no qual a viola dialoga com o gaúcho por meio do ambiente natural e social.

Roberto Correa (2014) e Renato Cardinalli Pedro (2019), já destacavam a escassez de estudos que se dedicassem especificamente à trajetória da viola no âmbito nacional quanto no estado sul riograndense, fomentando assim o presente trabalho.

Em 1960, o pesquisador Rossini Tavares de Lima *apud* CORREA (2014, p.28) faz uma importantíssima colocação sobre as violas na época:

“No Brasil, o instrumento denominado viola já passa a ser mencionado no século XVI, no registro de várias das nossas manifestações musicais. Entretanto, os próprios historiadores da música brasileira não se preocuparam jamais em descrevê-lo ou

estudá-lo com profundidade. Só ultimamente, em 1942 e 1943, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e depois a equipe da Comissão Paulista de Folclore, com Guerra Peixe, Kilza Setti, Marina de Andrade Marconi e nós, cuidou de investigar com mais seriedade o instrumento, que ainda agora frequenta diversas modalidades folclóricas do país.” (LIMA, 1964, p. 31, *apud* CORREA, 2014, p.28)

João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes, folclorista gaúcho, lançou uma tiragem de 5000 cópias em 2004 intitulado por “*Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*”, onde faz diversos apontamentos sobre os tipos de “toques”² para o instrumento, dicas de acompanhamento e ponderações sobre os cantos e cantores. Na obra inicialmente, Paixão Cortes também faz apontamentos sobre a escassez documental sobre as épocas entre os séculos XVII e XVIII. Segundo ele, o primeiro importante registro direcionado aos usos e costumes do gaúcho do campo, foi com o “professor farroupilha” Antônio Alvares Pereira Coruja em 1852, com o estudo intitulado “*Coleção de Vocábulos e Frases Usadas na Provincia de São Pedro do Rio Grande do Sul*” definindo o Fandango gaúcho como:

“s.m. (cast. Fandango) Baile campestre, ou antes, usado na gente do campo, em que há arrastado de viola, e também toque rasgado; ao som da viola se cantam várias cantilenas alternadas com danças sapateadas, e que se conhecem por vários nomes, como sejam: anu, bambaquerê, benzinho amor, cará, candeeiro, chimarrita, xará, chico-puxado, chico-da-roda, feliz meu-bem, João-Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortada, retorcida, sarrabalho, serrana, tatu, tiranas e outras cujos nomes se ressentem da origem castelhana” (CÔRTEZ, 2004, p. 2).³

Observando então esse panorama, cria-se, portanto, a necessidade de traçar as narrativas que descrevem contornos técnicos do instrumento além das apropriações simbólicas e afetivas que caracterizam a viola e o gaúcho. Como visto anteriormente, o período do tropeirismo retificou a presença da viola entre os gaúchos. CÔRTEZ (2004), cita Hemeterio José Veloso da Silveira que em seus registros durante expedições em 1855, na região das Missões Orientais, hoje cidade de Santo Ângelo, mencionando que os tropeiros da época “não deixam de alegrar-se e nas noites de luar, reunidos e acompanhados da viola, entoam a duo ou em choro a chimarrita, a Zeferina, o Queromana, O Tatu e

² Será abordado no capítulo 2 quesitos técnicos do instrumento nesse repertório.

³ Os detalhes técnicos apontados na citação e na obra de Paixão Cortes, serão abordados de maneira específica no próximo capítulo com os elementos identitários da viola no sul do Brasil.

outras composições melodiosas. Paixão Cortes classifica então como “dançares do Ciclo Fandanguista”.

Posteriormente, associados aos processos de modernização nos quais as políticas públicas propuseram, CORREA (2014) destaca uma publicação de João Cezimbra Jacques ⁴ no final do século XIX e início do século XX, sobre o abandono da viola na região gaúcha:

“A poesia popular no Rio Grande do Sul começou a definhar com o injusto abandono da viola, da qual tivemos exímios tocadores. [...] Devemos notar que as senhoras daqueles tempos também cultivavam vantajosamente e com frequência esse instrumento tradicional. [...] O motivo do abandono da viola na nossa campanha⁵⁸, uns atribuem à invasão de outros instrumentos dentro dela e outros à péssima qualidade das cordas de arame próprias para encordoar esse instrumento, as quais apareciam ultimamente no comércio, sendo tão fracas que não resistiam a uma afinação sem se partirem. [...] na nossa campanha, dizem que a gaita é a assassina da “viola”, instrumento entre nós tradicional e cremos que entre todos os latinos, pelo menos entre o povo Ibérico. E a par da viola, tendo quase que desaparecido outros objetos de uso dos nossos Antepassados, apareceu entre a nossa população rural a seguinte quadra: “A gaita matou a viola, / O fósforo matou o isqueiro; / A bombacha o xeripá; / A moda, o uso campeiro”. (JACQUES, 1979 [1912], p. 47 *apud* CORREA, 2014, p. 36)

Acrescenta Roberto Correa, uma citação do viajante alemão Avé-Lallemant, quando esteve na cidade de Alegrete, no Rio Grande do Sul:

“Pela porta aberta da venda, que deitava para o interior da casa, vi-o pouco depois sentado aos pés de uma jovem tocando uma guitarra de cordas metálicas, cada corda acompanhada de sua próxima oitava, o que soa muito bem.” (Avé-Lallemant, 1980, p. 313-314, *apud* CORREA, 2014, p.36.)

Agora, em contraponto, o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira está geralmente associado ao eixo Rio-São Paulo, que concentrou os principais estúdios, selos e iniciativas comerciais desde as primeiras décadas do século XX. Entretanto, a análise das práticas musicais tradicionais no Sul do Brasil revela que alguns dos primeiros registros fonográficos do país foram realizados no Rio Grande do Sul, desafiando a centralidade histórica atribuída exclusivamente ao Sudeste. Como evidencia Corrêa (2014), há registros

⁴ (1848-1922) – Militar brasileiro, precursor do movimento tradicionalista gaúcho, tocador de viola, profundo conhecedor da geografia gaúcha e dos costumes sul-rio-grandenses.

sonoros da década de 1910 com a presença de violeiros gaúchos e repertórios oriundos das marcas do fandango, que demonstram a vitalidade e a antiguidade da cultura musical sulista no contexto da gravação fonográfica.

O autor aponta que, já em 1913, foi realizado um dos primeiros fonogramas de música tradicional gaúcha, em que um violeiro gaúcho aparece cantando e tocando canções ligadas às marcas coreográficas do fandango, como o Anu, Chico e Queromana. Trata-se de um marco importante, pois o registro insere-se no contexto das gravações mecânicas de 78 rpm, sendo anterior inclusive às primeiras iniciativas da música caipira paulista organizadas por Cornélio Pires, que surgiram apenas em 1929 (CORRÊA, 2014, p. 111).

Esse achado desconstrói a ideia de que o “Brasil fonográfico” teve início apenas com gêneros urbanos como o samba carioca. Ao contrário, o Sul do país participou ativamente dos primeiros momentos da indústria fonográfica, com registros que articulavam práticas musicais e coreográficas locais, como o fandango, que utilizava a viola como instrumento central. As gravações preservadas demonstram não apenas a sonoridade peculiar da viola no contexto gaúcho, mas também a resistência e continuidade de um modo de fazer musical fortemente vinculado ao mundo rural.

As sistematizações e amplificações do tradicionalismo gaúcho serão abordadas adiante, porém destaca-se nesse momento o LP Danças Gaúchas (1961), com arranjos baseados nas coletas de Paixão Cortes e Barbosa Lessa. O LP de Inezita inclui danças como Chimarrita-balão, Balaio, Maçanico, Tirana do Lenço, entre outras, que foram adaptadas para gravação com acompanhamento instrumental típico, incluindo a viola. A artista, reconhecida nacionalmente por sua atuação na preservação da cultura popular, foi fundamental para a difusão da tradição coreográfica e musical do Rio Grande do Sul por meio do disco, veículo de massa por excelência naquele período

1.5 Tradição e Tradicionalismo: Contrastes Conceituais e Práticos no Contexto da Cultura Gaúcha

No contexto da cultura gaúcha, a temática que aborda tradição e tradicionalismo apresenta um campo de estudo vasto e complexo, permeado por debates conceituais que refletem diferentes entendimentos e práticas culturais. Para compreender efetivamente os contrastes entre esses termos, é fundamental primeiramente definir claramente os conceitos envolvidos, destacando suas especificidades e nuances.

A tradição, de modo geral, refere-se a práticas culturais transmitidas entre gerações, as quais adquirem significado coletivo ao longo do tempo. Para Gérard Lenclud (2013), a tradição é entendida como algo que "passa de geração em geração por uma via essencialmente não escrita, a palavra falada em primeiro lugar, mas também o exemplo". Portanto, a tradição caracteriza-se essencialmente pela oralidade, espontaneidade e adaptabilidade ao contexto sociocultural em que é praticada, sendo constantemente recriada através das relações cotidianas e sociais.

Maria Eunice Maciel (2005), complementa essa perspectiva ao abordar a questão do patrimônio cultural, destacando que a tradição envolve manifestações culturais dinâmicas e intangíveis, constantemente recriadas por comunidades e grupos sociais, contribuindo para fortalecer um sentimento de identidade e continuidade. Nesse sentido, a tradição não é estática ou imutável, mas sim dinâmica e continuamente adaptada pelas próprias comunidades que a vivenciam.

Já o tradicionalismo pode ser entendido como um movimento consciente e sistematizado, que busca preservar e recriar elementos considerados tradicionais por meio de práticas institucionalizadas. Caroline Kraus Luvizotto (2010) caracteriza o tradicionalismo gaúcho como um movimento que promove uma racionalização das tradições no contexto da modernidade tardia, destacando especialmente o papel desempenhado pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) como espaços que reproduzem, organizam e normatizam as práticas culturais identificadas como tipicamente gaúchas que será abordado no próximo capítulo.

Portanto, enquanto a tradição possui um caráter fluido e espontâneo, o tradicionalismo caracteriza-se por uma intenção explícita de preservar e, por vezes, idealizar a tradição, promovendo-a através de mecanismos institucionais, regras explícitas e padrões normativos que buscam definir o que é autenticamente tradicional.

A partir dessas definições preliminares, fica claro que tradição e tradicionalismo não são termos intercambiáveis, embora frequentemente sejam utilizados como sinônimos no senso comum. Enquanto a tradição emerge naturalmente das relações sociais cotidianas e reflete uma dinâmica cultural contínua, o tradicionalismo surge como uma resposta organizada diante da percepção de ameaças à sobrevivência dessas mesmas tradições.

Especificamente na cultura gaúcha, esses contrastes conceituais adquirem particular relevância. Historicamente, o Rio Grande do Sul apresenta uma grande diversidade cultural, resultante de processos migratórios, econômicos e sociais complexos como vistos anteriormente. Nesse sentido, a tradição gaúcha surge como expressão cultural que se adapta às transformações sociais e históricas da região, refletindo uma cultura viva e dinâmica.

Entretanto, o tradicionalismo gaúcho, organizado principalmente a partir da criação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG), assume um papel central na preservação e promoção dessa cultura. Conforme Luvizotto (2010), o tradicionalismo atua de maneira organizada e consciente, selecionando e racionalizando aspectos culturais específicos que passam a ser entendidos como legítimos representantes da cultura gaúcha. Neste processo, o tradicionalismo cria uma identidade coletiva fortemente marcada por símbolos, rituais e práticas codificadas, buscando garantir uma "autenticidade" cultural que, paradoxalmente, pode distanciar-se da realidade social e histórica mais ampla.

Assim, é importante destacar que o tradicionalismo não apenas preserva, mas frequentemente reinventa as tradições gaúchas em uma versão idealizada do passado, orientada por um senso de autenticidade frequentemente discutível. Maciel (2005) ressalta que tal processo pode levar à cristalização artificial da cultura, criando formas simbólicas de patrimônio cultural imaterial que, embora

reconhecidas oficialmente, perdem parte de sua flexibilidade e dinamismo originais.

Os contrastes entre tradição e tradicionalismo são evidentes nas formas como a cultura gaúcha é manifestada e vivenciada pelos sujeitos sociais. Enquanto as práticas tradicionais surgem espontaneamente nas interações cotidianas, com frequentes adaptações contextuais, as manifestações tradicionalistas ocorrem em contextos estruturados, como festivais, rodeios e eventos oficiais organizados pelos CTGs. Esses eventos possuem normas e regulamentos explícitos que definem rigorosamente como devem ser praticadas danças, vestimentas, músicas e demais expressões culturais.

Um exemplo significativo dessas práticas tradicionalistas é o Encontro de Arte e Tradição Gaúcha (ENART) no estado do Rio Grande do Sul, evento que reúne grupos tradicionalistas de todo o país para competir e demonstrar a fidelidade às normas culturais definidas institucionalmente. No Paraná, tal como ENART, existe o Festival Paranaense de Arte e Tradição (FEPART), promovido pelo MTG/PR. Esses eventos, segundo Luvizotto (2010), reforçam o caráter lúdico das tradições, que se transformam em espetáculos de entretenimento e sociabilidade, mas também destacam o aspecto competitivo e regulamentado, frequentemente distante da espontaneidade original das tradições gaúchas.

Não tem como objetivo maior, discutir sobre os processos formadores do tradicionalismo gaúcho, porém, não seria possível realizarmos abordagens sobre o emprego da viola no âmbito gaúcho, sem antes dimensionarmos todo esse movimento social complexo. Em síntese, Luvizotto complementa sobre o movimento de maneira categórica:

“O Movimento Tradicionalista reelaborou o gaúcho com base numa ideia de continuidade do passado, conferindo autenticidade e valor de verdade aos rituais e elementos da tradição, e imprimindo-lhe, ao mesmo tempo, novos significados” (Caroline, LUVIZOTTO, p.33, 2010)

As práticas tradicionais genuínas podem ser observadas no cotidiano de comunidades rurais e urbanas, nas relações interpessoais e nas expressões culturais não regulamentadas, como rodas de mate, bailes informais e manifestações populares. Tais práticas, menos visíveis e organizadas, mantêm

uma vitalidade cultural que reflete de maneira mais genuína a história e a realidade social das comunidades gaúchas.

Nesse sentido, torna-se evidente que tradição e tradicionalismo não são conceitos apenas teoricamente distintos, mas também contrastam significativamente na prática cultural gaúcha. O tradicionalismo, embora fundamental para a promoção e preservação da cultura gaúcha em contextos de modernidade tardia e globalização, corre o risco de engessar e simplificar excessivamente a tradição, reduzindo-a a formas simbólicas e estáticas. Já a tradição genuína, adaptável e fluida, mantém sua relevância e força precisamente pela sua capacidade de evoluir e dialogar continuamente com as transformações sociais e culturais.

CAPÍTULO 2 - A VIOLA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

2.1 A Gênese Tradicionalista

A formação de identidades culturais não ocorre espontaneamente, trata-se de um processo contínuo, mediado por discursos, práticas e instituições que operam seletivamente sobre o passado para legitimar o presente conforme discutem autores como Luvizotto (2019) e Maciel (1996). Especificamente no caso do Rio Grande do Sul, a configuração de uma identidade “gaúcha” tradicionalista foi profundamente marcada pela ação de dois personagens centrais: João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes (1927–2018) e Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929–2002). Por meio de suas iniciativas no campo da música, da literatura, da pesquisa folclórica e da mobilização institucional, ambos foram artífices daquilo que Eric Hobsbawm (1997) denomina “tradições inventadas” onde diversos autores discorreram sobre a denominação e o tema.

A década de 1940 em contexto, foi marcada por forte infiltração cultural norte-americana no Brasil, visível nos padrões de consumo, no cinema e na difusão de novos estilos de vida. No Rio Grande do Sul, esse influxo provocou estranhamentos e inquietudes entre um grupo de oito jovens egressos do interior, recém-instalados em Porto Alegre para estudos, nominado por “Grupo dos Oito”. O sentimento de perda de referências que acometia esses estudantes foi sintetizado por Vera Stédile Zattera: “É hora de mostrarmos ao mundo do que nós, gaúchos, somos capazes, do que gostamos, quais são nossas músicas, quais são nossos hábitos” (ZATTERA, 1995, p. 153 apud LUVIZOTTO, 2010, p. 35).

Contra esse ascendente viés americano, o grupo dos oito estudantes organizaram em 1947, o Departamento de Tradições Gaúchas no Colégio Júlio de Castilhos, gestando a primeira Ronda Gaúcha — celebração que, uma década depois, se transformaria na Semana Farroupilha⁵. Em 24 de abril de 1948 surgiu o 35 CTG, denominação que homenageia a Revolução Farroupilha

⁵ A Semana Farroupilha é a maior celebração da cultura gaúcha no Rio Grande do Sul, realizada em setembro para homenagear a Revolução Farroupilha (Guerra dos Farrapos, 1835-1845), com ápice no Dia do Gaúcho (20 de setembro).

de 1835 e marca a primeira entidade permanente para a defesa das tradições gaúchas.

“Procurávamos assim mentalizar a figura ideal do homem do campo rio-grandense, acima de nossas reduzidas vivências municipais e além dos limites de nossa própria época: buscávamos aquela síntese, se possível, aquele ponto de encontro entre passado e presente, em dimensão estadual”. (LESSA & CÔRTEZ, 1975, p. 101).

Adiante, aprofundaremos ao que se refere sobre processos formadores dos centros tradicionalistas, pois antes, é necessário frisar a trajetória desses dois personagens. Entre os jovens tradicionalistas, destaca-se então Paixão Côrtes que aos 20 anos, empreendeu pesquisas de campo sobre danças e costumes populares, inicialmente com o apoio do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Suas anotações etnográficas, registros fotográficos e performances públicas resultaram em uma das primeiras tentativas sistemáticas de resgate daquilo que se entendia como tradição gaúcha.

Ao lado de Paixão Côrtes, mas com outro perfil, Barbosa Lessa ocupa um lugar singular como articulador teórico do tradicionalismo. Advogado, historiador, escritor e compositor, sua atuação no campo das letras e da música popular possibilitou a elaboração de um projeto cultural orgânico, que pretendia unificar passado e presente sob o signo da tradição.

Lessa não se limitou a registrar costumes ou celebrar o regionalismo, ele foi, sobretudo, um intelectual que buscou estruturar o tradicionalismo como movimento pedagógico, estético e político. Em sua célebre obra literária “Os guaxos” (1959), premiada pela Academia Brasileira de Letras, destaca-se o esforço de narrar a história do Rio Grande do Sul pela ótica da interiorização da cultura gauchesca, contrapondo-a aos modelos urbanos e cosmopolitas.

No plano institucional, foi fundamental na redação de manuais de conduta tradicionalista, como o Manual de Danças Gaúchas (1956), elaborado com Paixão Côrtes, onde se normatizam ritmos, indumentária e coreografias a partir de registros orais e documentação esparsa. Tal normatização revela uma clara tensão entre a espontaneidade da cultura popular e a racionalização modernista

dos usos e costumes, refletindo o espírito da época e o ideal de “civilização rural” que permeava o Brasil dos anos 1950.

Musicalmente, Barbosa Lessa destacou-se por toadas de forte carga simbólica, como *Negrinho do Pastoreio* e *Balseiros do Rio Uruguai*, que difundiram a estética campeira para além do Sul do Brasil. As letras, fortemente narrativas, buscavam fixar mitos, lendas e cenários épicos que reforçavam a singularidade regional. Como observa Cougo Junior (2022), a obra de Lessa colaborou diretamente para a constituição de um “imaginário musical tradicionalista, em oposição ao regionalismo espontâneo e ao nativismo contestador”.

Apesar de atuarem conjuntamente em diversas iniciativas, os perfis de Côrtes e Lessa eram complementares. Enquanto Paixão desempenhava o papel de ícone público, figura midiática e promotor dos eventos tradicionalistas (em rádio, festivais e rodeios artísticos), Lessa operava como o formulador de diretrizes, o estrategista simbólico e o articulador teórico do movimento. Esta complementaridade garantiu a solidez do tradicionalismo como projeto cultural e político.

Ambos, porém, partilhavam uma compreensão funcionalista da tradição: tratava-se de organizar o passado de forma a garantir coesão identitária num contexto de urbanização acelerada e desagregação rural. O tradicionalismo, neste sentido, surge como resposta simbólica à crise da modernidade e, ao mesmo tempo, como atualização de valores conservadores sob nova roupagem (LUVIZOTTO, 2012).

Como destaca Maria Eunice Maciel (2006), tanto Paixão Côrtes quanto Barbosa Lessa assumiram o papel de “intelectuais militantes de uma identidade gauchesca inventada”, promovendo um modelo de gauchismo que suprime as contradições sociais, apaga a diversidade étnica do campo e idealiza o gaúcho como figura branca, masculina, heroica e proprietária de terras. Esse modelo, profundamente normatizado, foi incorporado pelos CTGs e difundido em escolas, feiras, programas de TV e materiais didáticos.

Os CTGs, portanto, fruto desse viés regional, começaram a desempenhar grande papel de movimento de defesa cultural contra “outras culturas

ameaçadoras que penetravam na sociedade sul-rio-grandense” (LUVIZOTTO, 2012). Essa atitude reativa não pretendia isolar o gaúcho do presente, mas salvaguardar símbolos como a “pilcha”, bombacha, músicas, danças, vocabulário campeiro, empenhando valor histórico e moral para enfrentar o cosmopolitismo nascente.

A criação do 35 CTG provocou um forte sentimento de pertencimento tradicionalista que se espalhou por todo o Rio Grande do Sul, eclodindo CTGs em todo o estado, principalmente no interior, e posteriormente, em outras regiões do Brasil e do mundo. Estes centros foram concebidos não como um espaço de reencenação passiva do passado, mas como um núcleo organizador de uma “tradição” cuidadosamente normatizada, com trajes padronizados, coreografias fixadas e narrativas heroicas do pampa.

Com o crescimento do movimento, tornou-se necessário centralizar e unificar suas diretrizes. Assim, em 1966 foi criado o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), entidade que passou a coordenar, normatizar e supervisionar os CTGs. O MTG possui estrutura burocrática composta por órgãos executivos, deliberativos e consultivos, sendo responsável pela publicação de regulamentos, cartilhas de conduta, diretrizes pedagógicas e pela organização de eventos como rodeios e concursos de prendas.

Não é um movimento que busca apenas refletir a tradição, mas sim, revivê-la. Exemplo disso são as nomenclaturas que empregam nos conselhos anteriormente citados, onde substituí-se títulos de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro e diretor para patrão, capataz, sota-capataz, agregados e posteiros. Conselho de Vaqueanos, para os consultivos e deliberativos e departamentos denominados de invernadas, tornando assim mais próximo da linguagem e cultura do campo.

Esse caráter institucional é evidente na maneira como os CTGs se descrevem em seus estatutos. Longe de se apresentarem como núcleos folclóricos ou grupos recreativos informais, eles se definem como entidades civis de direito privado, sem fins lucrativos, submetidas aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade e eficiência. Assumem finalidades amplas, como promover a cultura, preservar o patrimônio histórico e

artístico, estimular o voluntariado, desenvolver atividades educacionais e colaborar com órgãos públicos.

No interior dessa moldura jurídica e administrativa atua o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), entidade criada para unificar, orientar e normatizar os CTGs. Sua carta de princípios opera como eixo doutrinário, estabelecendo diretrizes éticas, comportamentais e estéticas que devem ser seguidas pelas entidades filiadas. O MTG é, portanto, o órgão responsável por articular a tradição em termos de padronização, regulamentação e fiscalização simbólica. É ele que define, por exemplo, regras de indumentária, conduta, danças, concursos, rituais, organização interna e formas de representação oficial da cultura gaúcha. Enquanto os CTGs são os núcleos locais de vivência, o MTG funciona como instância central de racionalização da tradição.

Outro aspecto essencial é a divisão do CTG em invernadas, os setores internos diretamente ligados as atuações. A invernada artística se ocupa de danças, música e apresentações. A invernada cultural de palestras, pesquisas e atividades educativas; a campeira de provas como laço, gineteadas e práticas rurais; a social de eventos comunitários; a invernada jovem da formação das novas gerações; a jurídica e a de comunicação sustentam o funcionamento institucional. Cada uma dessas invernadas opera com regulamentos próprios, metas específicas e responsabilidades delimitadas. A tradição, nesse contexto, é segmentada e transformada em áreas funcionais, cada qual com especialistas, ensaios, avaliações e rotinas. Isso confere ao CTG grande capacidade organizativa, mas também intensifica a padronização cultural, pois as práticas são moldadas segundo critérios previamente estabelecidos e constantemente avaliados.

O tradicionalismo gaúcho, portanto, deve ser compreendido não como simples expressão de continuidade cultural, mas como resultado de uma engenharia simbólica, na qual o passado é recriado segundo interesses estéticos, políticos e pedagógicos. Ao transformar práticas populares em elementos fixados por regras e normas, os CTGs e o MTG operam como instituições de mediação da memória e da identidade regional, em conformidade com os valores de um projeto conservador e modernizante. Paixão Côrtes e Barbosa Lessa foram decisivos para a formação do imaginário tradicionalista

gaúcho, cujos efeitos ainda se fazem sentir nas práticas culturais do Sul do Brasil. Longe de serem meros “resgatadores” do passado, ambos atuaram como agentes ativos na seleção, codificação e difusão de símbolos culturais que compõem uma tradição construída.

2.2 Elementos identitários da viola

A compreensão dos elementos identitários da viola no contexto sul-brasileiro exige recuperar não apenas sua materialidade sonora, mas sobretudo o arco simbólico que acompanha sua presença histórica não somente em territórios de circulação do tropeirismo, mas em todo âmbito gaúcho. Muito antes de ser deslocada do centro das práticas musicais gaúchas pela ascensão hegemônica do acordeom, a viola constituía-se como um instrumento capaz de articular memória, sociabilidade e territorialidade, funcionando como um mediador privilegiado entre as experiências cotidianas das comunidades rurais e as formas de expressão musical que posteriormente seriam reinterpretadas pelo tradicionalismo. Adiante veremos mais detalhadamente questões musicais e coreográficas, por estarem diretamente associadas, das expressões artísticas tropeiras e por assim dizer, o fandango.

Antes de qualquer regulamentação estética ou institucional, a viola se constituía como um instrumento que transitava organicamente entre o cotidiano das comunidades rurais, os vínculos de sociabilidade, os rituais comunitários e as expressões artísticas espontâneas que se sedimentaram ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX nas áreas que posteriormente formariam o Rio Grande do Sul. A presença da viola não decorre de um projeto de identidade previamente formulado: ela emerge da experiência histórica de grupos que, diante de um ambiente geográfico amplamente rural, disperso e marcado pela circulação de tropeiros, fizeram do instrumento não apenas um suporte técnico-musical, mas uma extensão das práticas culturais que constituíam o próprio modo de vida.

Para se manter em contexto, é necessário então percorrer ao que Paixão Cortes denominou como “gerações dos bailares campestres”, articulando as danças e instrumentos em diferentes questões estéticas, simbólicas além de

sociais. As classificações não constituem apenas ordenações cronológicas das danças em si, mas expressam transformações histórico-sociais da cultura interiorana que moldaram a região com vasta documentação etnográfica e historiográfica.

A primeira geração, denominada por Paixão Côrtes como a fase dos “continentinos”, tem como marco inicial o ambiente formativo do Continente de São Pedro, nos séculos XVIII e XIX. Trata-se de um ciclo em que a população rural, distribuída em estâncias e núcleos dispersos, desenvolve formas espontâneas de sociabilidade festiva, dando origem aos primeiros bailes gaúchos. Nesse período, os bailes eram essencialmente rústicos, marcados por danças de pares soltos, sapateios e cantos intercalados, compondo o que Côrtes descreve como o “fandango primitivo”, caracterizado pela alternância entre cantilenas interpretadas à viola e compostas por partes coreográficas em que só os homens sapateiam. As danças surgiam de práticas comunitárias sobrepostas às influências ibéricas trazidas pelos colonizadores, e integravam elementos que mais tarde se tornariam estruturantes do repertório tradicional. O autor ressalta que tais bailes possuíam forte vínculo com o cotidiano rural, sendo realizados em ranchos e galpões, sem formalização social, revelando um modo de dançar que nascia das próprias necessidades do viver campeiro.

Ainda ligada à primeira geração está a herança do tropeirismo, que, embora constituindo um universo particular, dialoga diretamente com as práticas regionais “continentistas”. A cultura dos tropeiros produziu um conjunto de danças masculinas, como a chula, o fandango sapateado, a dança dos facões e o Chico do Porrete, que Paixão Côrtes analisa em outro estudo específico, *“Danças Biriva do Tropeirismo Gaúcho”*, que inclusive iremos destrinchar adiante. Ali, ele observa que a vida dos caminhos formou um “grande embolo civilizador” no Sul (CÔRTEES, 2000), permitindo a circulação e adaptação de ritmos, passos e gestualidades. Essas danças, embora não integrem diretamente o repertório doméstico, compartilham a mesma base histórica e expressam a corporalidade rústica da primeira geração, marcada pela espontaneidade, pelo desafio e pela ausência de codificação formal.

A segunda geração, apresentada na obra como a geração da etiqueta, desloca o foco do ambiente rural para o contexto europeu dos grandes salões

aristocráticos. Paixão Côrtes destaca especialmente o século XVII, quando, sob o reinado de Luís XIV, a dança se torna objeto de normatização e distinção social. Ele explica que nesse período “a dança passa a integrar a etiqueta cortesã”, sendo regulada por academias especializadas e por rígidos códigos de postura e comportamento (CÔRTEES, 2000). A brusca mudança entre a primeira e a segunda geração demonstra não uma evolução linear, mas o contraste entre dois mundos culturais: de um lado, a espontaneidade rústica dos bailes “continentinos”; de outro, a construção estética refinada e hierarquizada dos salões europeus. Essa geração será fundamental para entender como certos padrões de dança de salão — vindos da Europa — chegam ao Brasil e, posteriormente, ao Rio Grande do Sul.

A terceira geração, dedicada às contradanças, representa uma fase de transição entre o rigor da etiqueta cortesã e as formas populares que se consolidariam ao longo dos séculos XVIII e XIX. As contradanças, de origem inglesa, escocesa e francesa, estruturam-se em grupos dispostos em colunas ou quadrados, executando figuras coreográficas previamente combinadas. Segundo Paixão Côrtes, as contradanças introduzem um novo princípio de organização: o da “dança em conjunto”, na qual homens e mulheres realizam “figuras coordenadas e alternadas”, orientadas por chamadas (CÔRTEES, 2000, p. 18). Esse tipo de dança cria um espaço de sociabilidade regido por regras próprias, menos rígidas do que as do salão aristocrático, mas ainda distantes da espontaneidade dos bailes “primitivos”.

A quarta geração, por sua vez, marca o advento dos bailes enlaçados, cujo impacto cultural atravessa todo o século XIX e se intensifica no século XX. Aqui surge a grande transformação corporal: pela primeira vez, o par dança enlaçado, aproximando fisicamente homem e mulher. Paixão Côrtes observa que é nesse ciclo que entram repertórios como a valsa, a polca, a mazurca e o schottisch, que se tornam predominantes nos bailes urbanos e rurais (CÔRTEES, 2000, p. 20). Ele descreve esse processo como uma “modernização dos costumes”, pois os bailes enlaçados introduzem uma forma de intimidade corporal inédita em relação às gerações anteriores. A musicalidade também se modifica de maneira crucial: os acompanhamentos tornam-se mais regulares, contínuos e melódicos, afastando-se das estruturas responsoriais e alternadas

do fandango primitivo. Essa geração prepara o terreno para a futura ascensão do acordeom e para a transformação dos bailes em espaços híbridos entre tradição e modernidade.

Nota-se, portanto, o declínio fundamental da viola a partir da quarta geração proposta por Paixão Cortes como ele propõe também em seu livreto “Antigualhas Cantilenas Fandanguistas” em que o Rio Grande passou da música fandanguista para a acordeonista, posterior a metade do século XIX, no transcurso da Guerra do Paraguai.

2.3 Elementos técnicos da viola no âmbito Fandanguista

A abordagem do ciclo fandanguista, sob a perspectiva da viola, exige deslocar o foco da descrição coreográfica para análise de elementos musicais predominantes no gênero. Primeiramente, as “cantilenas” referidas inúmeras vezes por Paixão Cortes, possuem evolução semântica considerável na área da música segundo o autor, onde resumidamente descreveu como “pequena canção leve”, “música curta”, “algo monótono”.

Pedro Paulo Mandelli, colaborou com a obra através de diversas notas técnicas sobre os registros musicais destacando o uso da viola nesse caso:

“(..) Os instrumentos usados nesse período do canto-dança fandanguista podem ser classificados de dois tipos: o melódico e o de percussão. O melódico era executado através de instrumentos de “cordas”: a viola cabocla brasileira (10 ou 12 cordas duplas) e a rabeça (violino rústico), de fabricação caseira” (CÔRTEZ, 2004, p.5)

Nesse primeiro momento, iremos pontuar exatamente as interpretações e registros de acordo com os materiais registrados nas pesquisas de Côrtes com suporte de Mandelli, para posteriormente colocarmos considerações e exemplos práticos no instrumento⁶.

⁶ No subcapítulo “Aspectos Musicoreográficos”, o autor destaca a falta de registros e enaltece suas pesquisas *in loco* a partir de 1949. As publicações de partituras que cita, datadas de 1903, não foi possível realizar consultas pelo difícil acesso a esse acervo, mas que futuramente possam contribuir diretamente para desdobramentos dessa pesquisa.

Diante desse panorama, as análises musicais de Mandelli adquirem relevância fundamental para identificar a inserção da viola de maneira técnica, identificando os padrões e procedimentos instrumentais que articulam o instrumento como eixo identitário. Na nota 27, do mesmo livro *Antigualhas Cantilenas Fandanguistas*, o maestro destaca as maneiras de executar a viola sendo elas de maneira pontuada e rasgada, verificando também os tipos de “toques”, sendo eles o trinado, repinicado, rufado e outros. Na nota seguinte (28), cita que haviam duas posturas possíveis para os instrumentistas violeiros: a profana e religiosa (a última, posição identificadas nas danças de São Gonçalo).

Observamos agora uma das características mais importantes no ciclo fandanguista com a definição de “Levante”, que merece destaque. Trata-se de uma expressão poética-vocal, que servia como prenuncio para diferentes danças.

“O levante, apresenta-se como uma espécie de cantilena com estrofes separadas, individuais, com rimas singelas, numa maneira como num prólogo sonoro vocal sem obedecer a um ritmo preciso, livre, mas entoado de maneira a nos dar uma sensação rítmica musical. A viola era o destaque. O levante consiste em uma forma de cantar a solo, com certa liberdade; com melodias frouxas, algo lamuriosas, em que parece haver um predomínio da voz ao som instrumental. Antes, porém, o instrumentista “rasgava a viola”, como tentando descobrir o tom do cantador, isto é, o instrumento era afinado pela maior ou menor tensão de suas cordas (...) ajustados à voz e a capacidade do cantor para cada música”. (CÔRTEZ, 2004, p.11)

Côrtes ainda sobre o levante cita o musicólogo Padre José Geraldo de Souza cujas referencias não são da linguagem fandanguista, com linguagem um pouco mais conservadora, onde aponta:

“Às vezes há uma reunião perfeita entre a música e o texto, de modo a aparecer uma fala cantada; essa irregularidade métrica impossibilita a fixação de linhas divisórias do compasso. É uma arte cheia de prolongamento e antecipações rítmicas como se praticasse ainda arte musical grega, baseado em sílabas longas e breves. A enorme elasticidade dessa maneira de cantar só pode ser explicada pelo valor dos acentos rítmicos do texto cuja compreensão é intuitiva pelo cantor popular (...).” (CÔRTEZ, 2004, p.11)

A viola nesse momento se torna amparo harmônico e não apenas um mero instrumento presente, mas estruturante, modelando as dinâmicas musicais e coreográficas.

Figura 2 – Paixão Cortes e João do Moirão



Fonte: CÔRTEZ, J.C (2004) Antigualhas Cantilenas Fandanguistas - Acervo próprio

No capítulo “Notas Ajouradas”, Côrtes evidencia a viola como instrumento solista como em nenhum outro material de pesquisa até então. Porém, não temos referências se nas descrições que faremos adiante, Paixão obteve suporte técnico de Mandelli, citado anteriormente. Apontamos abaixo a apresentação de todos os tipos de “toques” segundo Paixão Côrtes.

- **Toque Ponteadado:** Vem do verbo *pontear*, que se traduz musicalmente por “usar os dedos com certa habilidade sobre o ponto e trastes dos instrumentos para se realizar variações ou

floreios sonoros”. Na viola – instrumento cordófono – é a maneira de colocar os dedos da mão esquerda entre os trastes ou nos pontos do braço do instrumento, enquanto a mão direita dedilha as cordas, utilizando especialmente o dedo polegar e sua ponta sem substituição a palheta (mais tarde a dedeira). O ponteio requer técnica para obtenção de limpos, modulados e solados sons.

- **Toque Rasgado:** “Rasgar” a viola consiste em arrastar, algo ágil à extremidade externa das unhas dos dedos da mão direita do músico sobre as cordas metálicas (de arame), do instrumento, geralmente na obtenção da tônica e dominante. A mão desloca-se de cima para baixo, de forma contínua. Outrossim, durante a cantoria, dá-se uma alternativa, entremeando-se o tanger das cordas em sentido contrário, com a unha do polegar e as pontas dos dedos da mesma mão direita, porém em forma mais doce. No acorde do rasgado pode usar todas as cordas para dar mais corpo. A “forma rasgada” presta-se muito para “marcar” o andamento rítmico dos dançarinos, durante o sapateio, nas danças fandanguistas. Esta técnica de tocar lembra, de certo modo, “o rasgueado espanhol”, muito conhecido no meio rural brasileiro. Simões Lopes Neto, em seu “Cancioneiro Guasca” (1910), referindo-se à trova de desafio, ao “Descante da Viola”, nos deixa estas silvas:

*“Quero ainda experimentar-te
Se és cantador de talento
Num rasgado de viola
Me dizo que é casamento.”*
*“Sou um matungo de lei
E me garanto no pinto
Sou mestre num rasgado
E na trova ando sozinho.”*

- **Toque Picado:** Menos frequente era usado genericamente o vocábulo “picado”, do verbo *picar*, bater; significa “golpear as cordas, não só com os dedos, mas também com as unhas que servem para indicar uma execução seca e solta do tema, ou, pelo menos, bastante desligada, de um desenho ou frase, que para esse efeito se nota com sinais próprios. O picado forte com uma espécie de cunhas; o picado doce com pontos sobrepostos às notas” (Dicionário da Música).
- **Toque Repinicado:** Outrossim, o violeiro poderia fazer repinicar o instrumento, isto é, tirar sons agudos e repetidos em tonalidade metálicas, amiudando os compassos musicais, para demonstrar toda a sua habilidade no manejo da viola, na obtenção de aplausos dos presentes.

Albino Coutinho, em seu livro “*A Estância e as Cartas*”, referindo-se a uma festa de antanho, em que os dançarinos bailavam a “quiromana” (sic.), e cuja música estava afeta a dois violeiros, nos diz: “Cessa o canto, mas continuam as violas a repinicar”. Do nosso cancionero bailável pastoril, lembremo-nos desta quadrinha:

*“Oh tempos que eu roseteava
Com Marucas no sertão
Chilenas fina de prata
Repinicavam no chão”*

- **Toque Trinado:** Algumas peças do “ciclo fandanguista” exigiam do instrumentista a técnica de fazer trinar as cordas duplas da viola, como era o caso da Tirana Tremida. Segundo o “*Dicionário de Música*” de Tomas Borba / Lopes Graça (1965): “trinado é o mesmo trilo que se estende como ornato e consiste em alternar a nota real da melodia com a que lhe fica superior ou inferiormente a intervalo de 2^a. Não obstante a simplicidade do exposto, a realização dos trilos tem complicações de ordem técnica impossíveis de sujeitar a um cânone regular. Os seus sinais de abreviatura foram sempre

mais ou menos caprichosos, exceptuando-se os dois gráficos intuitivos que a todas modificações impostas conseguiram resistir. O trilo pode praticamente iniciar-se com a nota à que está sobreposta a abreviatura e alternar com a imediatamente superior. **A** – Pode começar com a nota superior à nota real, se o indicar uma pequena nota em forma de apojatura; **B** – Pode iniciar-se com a nota inferior, se igualmente o indicar a pequena nota ou apojatura; **C** – A terminação está também sujeita a algumas variantes de que se vêem duas fórmulas diferentes etc.”

Retratando uma cena da centúria de XIX, Cezimbra Jacques descreve a chegada habitual de um gaúcho músico a uma festa: “depois de tomar uma cuia-de-mate cruzava a perna e afinava o instrumento tradicional (a viola), cheio de doces melodias que pareciam envolver o segredo das campinas e rasgava logo a Tirana Grande ou ponteava uma Tirana de dois ou um Anu de cadena.” Certamente quadrinhas como estas:

“Tirana, bela tirana

Tirana do pé pequeno, ai...

Eu te levo nos meus braços

E não te molha, o sereno”, ai...

“E se tu Anu soubesse

Quanto custa um bem querer

Oh! Passarinho não cantarias

Às horas do amanhecer”.

- **Toque Rufado:** Execução de sons rítmicos através de continuados e de redobrados compassos, geralmente acompanhado por intenso sapateio, este não só com movimentos do dançarino no mesmo lugar, como no seu deslocamento coreográfico. Há uma repisada alternância dos pés, com rufos bem definidos e harmoniosos. O sapateado tem seguimento, ocupando o lugar das pausas, de forma continuada. Um belo exemplo é a figura “rufado final” na dança Fandango Biriva.

Agora, antes de avançarmos para a análise técnica dos toques associados à viola no ciclo fandanguista, torna-se necessário estabelecer uma distinção conceitual fundamental entre ornamentos e articulações na execução musical. Embora esses termos apareçam frequentemente sobrepostos na linguagem prática dos instrumentistas e mesmo em registros históricos, eles se referem a funções distintas no processo de produção sonora. A ausência dessa diferenciação tende a gerar leituras anacrônicas ou imprecisas, sobretudo quando se analisam práticas musicais de tradição oral, como aquelas descritas por Paixão Côrtes.

De modo geral, os ornamentos podem ser compreendidos como recursos adicionais aplicados à linha melódica, cuja função principal é embelezar, intensificar ou variar um som previamente estabelecido. Trinados, mordentes, apojaturas e “floreios” são exemplos recorrentes de ornamentos em diferentes tradições musicais. Sua presença não altera a estrutura do discurso musical, mas acrescenta expressividade, tensão ou distinção estilística. Em termos funcionais, o ornamento atua sobre a qualidade do som, não sobre sua organização temporal.

As articulações, por sua vez, dizem respeito à maneira como os sons são produzidos, conectados ou separados no tempo. Elas interferem diretamente na percepção rítmica, no ataque, na duração e na continuidade do som. Ataques secos (*staccatos*) ou sustentados, toques ligados ou destacados, padrões de dedilhado ou de batida são exemplos de articulação.

Entretanto, tais descrições vistas anteriormente foram formuladas a partir de um vocabulário empírico, baseados nas experiências e observações diretas, vinculado à tradição oral e não a partir de um sistema técnico-musical formalizado. Diante disso, propomos uma reorganização sistemática desses toques, não com o objetivo de redefini-los, mas de reposicioná-los conceitualmente.

Essa reorganização parte do pressuposto de que os “toques” nomeados por Paixão Côrtes não correspondem, em sua maioria, a ornamentos no sentido estrito do termo, mas a modos de articulação do gesto instrumental, profundamente vinculados à dança e à organização temporal do fandango.

O toque ponteadado, por exemplo, pode ser reinterpretado baseado no dedilhado tradicional corda a corda, cuja função principal é sustentar a “cantilena” e organizar a linearidade do discurso musical. Embora possa conter pequenos ornamentos, o ponteadado não tem caráter decorativo; ele estabelece clareza de ataque, definição de frase e estabilidade rítmica, sendo o tipo de toque base para realização das ornamentações e articulações sobre ele.

O toque rasgado configura-se como um ornamento quase que percussivo, cuja finalidade é a marcação intensa do pulso durante o sapateio. Sua releitura técnica permite compreendê-lo como um padrão de ataque simultâneo das cordas, próximo ao conceito de batida contínua, em que a projeção sonora e a regularidade rítmica se sobrepõem a qualquer intenção melódica, marcando claramente as cadências.

O toque picado pode ser entendido como uma articulação mista entre o ponteadado somado ao *staccato*, por exemplo. Sua função técnica está na criação de vivacidade rítmica sem perda da clareza melódica, permitindo transições entre canto e sapateio. A releitura do picado como articulação híbrida ajuda a compreender sua recorrência em momentos de passagem, nos quais a viola precisa manter o pulso e, ao mesmo tempo, sinalizar mudanças estruturais na dança.

Semelhante ao toque picado, o toque repinicado, embora menos descrito textualmente por Paixão Côrtes, pode ser reinterpretado como uma articulação de acentuação e versatilidade instrumental, podendo ser associada ao trêmulo, caracterizada por ataques mais incisivos repetidamente.

O toque trinado ocupa posição singular dentro dessa revisão. Ao contrário dos demais, ele se aproxima mais claramente da noção de ornamento, na medida em que atua sobre a qualidade timbrística e expressiva, especialmente em danças como a Tirana e Anu, se integrando a identidade da dança e condicionando a execução, onde toca-se a nota principal, alternando-a rápida e repentinamente com outra nota um tom ou semitom acima. A primeira nota geralmente é tocada na mão direita, as seguintes sequenciais de ligados ascendentes e descendentes. Pode ocorrer nas execuções com as intenções

rítmicas outras ornamentações semelhantes como mordentes superiores/inferiores, ligados e apogiaturas.

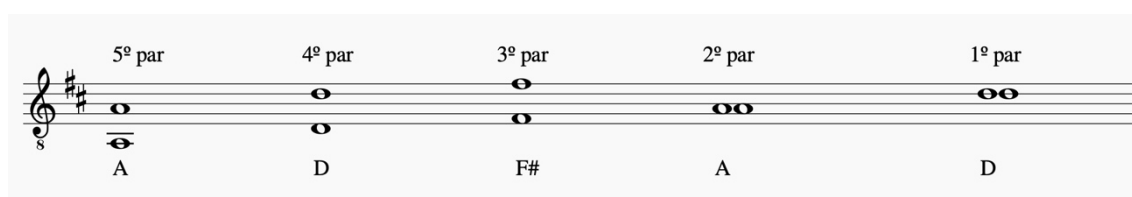
Por fim, o toque rufado pode ser interpretado como uma forma de articulação de sustentação contínua, responsável por criar densidade sonora e estabilidade rítmica em trechos prolongados de sapateio. Diferentemente do rasgado estritamente simultâneo e do ponteadado de caráter linear, o rufado opera por meio de uma alternância rápida e contínua entre cordas. Nesse sentido, pode ser compreendido como uma articulação híbrida, que combina princípios dos arpejos com a intenção percussiva do rasgado.⁷ Essa combinação também não visa à definição melódica, mas à construção de uma massa sonora estável, adequada à função coreográfica do fandango, reforçando o papel da viola como sustentáculo rítmico do corpo dançante.

2.4 – Transcrições

A seguir, serão apresentadas às transcrições de duas danças tradicionais das primeiras gerações consideradas por Paixão Côrtes onde foram adaptadas e inseridas a pauta de acompanhamento sugerido para violão ou viola. Também se optou por inserir a tablatura para viola, tendo em vista facilitar os processos de aprendizados.

A afinação adotada para a viola é Cebolão em Ré maior, sabendo que as afinações e suas derivações são partes idiomáticas importantes do instrumento.

Figura 3 – Disposição de afinação



Fonte: Do autor

⁷ Exemplo claro no fandango sapateado onde conforme os sapateios se aplica esse toque, entre outros https://www.youtube.com/watch?v=1tFQU_cYzQk

Para facilitar a leitura, as partituras foram concebidas a partir do padrão mais comum para representação na viola brasileira com a clave de sol para melodias. Portanto, opta-se por escrever apenas as notas mais graves de cada par, sem duplicar as notas em uníssono. Além disso, foi anexado o sistema de tablaturas que é uma importante e simplificada ferramenta de leitura do texto musical, pois expressa a distribuição das notas no decorrer do braço do instrumento por representação numérica. Seguindo o padrão mais popular em que a linha superior representa o par mais agudo e a linha inferior o par mais grave. Assim, de cima para baixo na tablatura, o primeiro par corresponde a primeira linha e assim sucessivamente.

Figura 4 – Representação do sistema de tablatura com cordas soltas

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Below the staff is a guitar tablature system with five lines. The notes and fret numbers are as follows:

5º par	4º par	3º par	2º par	1º par
A	D	F#	A	D
0	0	0	0	0

Fonte: Do autor.

A Tirana do Lenço possui características de primeira geração, se desdobrou em série de variantes (figuras coreográficas) predominando as características das danças sapateadas segundo Côrtes (1961).

Figura 5 – Transcrição para Viola Brasileira

TIRANA DO LENÇO

Afinação: Cebolão em Ré
A D F# A D

Viola Brasileira

Marcos Pires

Folclore

1

pon te no ve ca iu nes ta ca sa tan ta gen te nin guém viu mor reu in fe liz pas sa ri

T
A
B

2

nho den tro de su a gai o la ai meu no me não va le na daa deus meu bem voumeembora

3

7 8 7 | 9 9 7 9 9 | 0 0 9 9 7 | 8 8 8 7 5 5 5 3
7 9 | 8 8 7 8 8 8 8 7 | 0 0 8 8 7 | 9 9 9 7 5 5 5 4

Figura 6 - Transcrição para Viola Brasileira

7

1 1 8 10 7 | 8 8 8 7 8 7 5 3 | 1 5 4 5 3 1 | 2 0 1 0 1

2 2 | 9 9 9 7 9 7 5 4 | 2 5 3 5 4 2 | 2 0 2 2

4

11

2 2 4 | 5 4 2 4 5 4 2 0 | 4 4 2 4 5 | 5 4 2 4 5 4 2 9

0 0 1 1 3 | 5 3 1 3 5 3 1 0 | 4 4 4 5 | 7 5 4 5 7 5 4

0 0 | 2 2 | | 8

15

7 | 5 4 5 3 1 | 5 3 1 0 2 1 | 0 7 8 7 | 0

7 5 3 5 4 2 | 5 4 2 0 2 2 | 0 7 9 7 | 0

4

Iniciando pelo levante, observa-se os apoios técnicos de diferentes toques, sendo os mais virtuosos possíveis, com batidas ao tampo e toques rasgados e rufados conforme as definições já observadas. O canto é expressivo, sem uma métrica definida *ad libitum*. A música se torna mais expressiva a cada ciclo coreográfico. Das cinco figuras onde inicia-se com o cumprimento, observa-se leveza, o acompanhamento possui pouca densidade musical e a melodia apoiado em *staccatos* para criar nuances. No segundo ciclo da peça, a densidade toma forma, onde os pares estão frente a frente realizando aproximações e fugas, com sapateios e sarandeiros. Já na terceira repetição, é marcada pela atração do lenço pelo homem, onde demonstra sua virtuosidade pelo sapateio, chamando a atenção em forma de cortejo. Nesse momento, intui-se trocas de tonalidades para aumentar a expressão, os acompanhamentos harmônicos sugerem acordes mais rasgados e acentuados que anteriormente, com contrapontos melódicos intensos e definidos. Na quarta figura, acontece a situação inversa, homem ficando quase imóvel, demonstrando desilusão, onde as mulheres abanam o lenço procurando chamar a atenção. Demarca novamente contrastes de acompanhamentos mais delicados em virtude do sarandeio e aproximação da mulher ao lenço do homem, definindo o romance da obra para então, chegar a parte apoteótica final, onde peão e prenda agitam os lenços, homens com sapateios fortes e vigorosos e mulheres com sarandeiros mas expressivos tendo acompanhamento musical mais denso possível (dentro do contexto), com acordes muitas vezes rasgados e melodias expressivas com contrapontos virtuosos durante todo último ciclo.

“Não existe primeira sem segunda, segue a dança do Anú”. Esse é o comando feito pelo posteiro, peão que comanda as danças no salão. O Anú faz parte das cantinelas anteriormente citadas, sendo umas das danças mais aclamadas dentro dos CTGs.

Figura 1 – Transcrição “Anú” - Viola Brasileira

Afinação: Cebolão em Ré
A D F# A D

Anú

Viola Brasileira

Marcos Pires

Folclore Gaúcho

LENTO

O A NÚ É PAS SO PRE TO(AI) O A NÚ É PAS SO

T
A
B

	2	2	7	8	7	5	3	0	
			7	9	7	5	4	0	
									2 2 2 2 2 2

5

PRE TO PAS SA RI NHO DE VE RÃO AI PAS SA RI NHO DE VE RÃO AI

7	7	9	7	9	7	7	5	4	0	0	2	4	7	2	4	2	4
7	7	8	7	8	7	7	5	3	0	0	1	3	7	1	3	1	3

9

REPETIÇÃO ALTERNANDO ENTRE TERÇAS E SEXTAS
INTRO / SAPATEIO CONTINUADO

INTRO / SAPATEIO CONTINUADO

0	0	2	3	3	3	3	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	3	3	3	1	1	1	0	0	2	0
			4	4	4	4	2	2	2	0	0	0	0	2	2	2	4	4	4	4	2	2	2	0		

Figura 8 – Transcrição “Anú” - Viola Brasileira

15

SAPATEIO INTERROMPIDO

SAPATEIO INTERROMPIDO

0 0 2 | 4 4 4 4 2 2 2 2 | 0 0 2 | 0

3 3 3 3 1 1 1 1 | 0 0 2 | 0

Há diferentes registros fonográficos onde a execução musical do Anú é semelhante as modas de viola, caracterizada por melodia acompanhada (voz e viola, por exemplo). Por conta disso, foi transcrito a melodia do canto, buscando explorar diferentes tecituras no instrumento para justamente demonstrarmos recursos técnicos para não ser caricatas as formas de se tocar e aproximar a outros gêneros.

Os ajustes da mão direita são fundamentais para empregarmos algumas características, onde recomendamos que o ponto de articulação dos dedos esteja na mesma linha ou um pouco abaixo da corda que se pretende tocar em relação aos bordões (3º,4º,5º par respectivamente). O polegar é utilizado prioritariamente para o ataque das cordas lisas superiores, enquanto os dedos indicador, médio e anelar podem ser empregados, isoladamente ou em conjunto, para o acionamento das cordas encapadas inferiores, especialmente em contextos harmônicos ou acordais (MORAES, 2019). O princípio dessa técnica parte de Ivan Vilela, que com sua perspectiva amplia substancialmente a tessitura do instrumento, permitindo refinamento timbrístico até então pouco explorado no universo do instrumento.

Observamos primeiramente que na transcrição temos 3 seções praticamente, sendo dividida pelo canto, sapateio continuado, sapateio interrompido. Inicia-se geralmente de forma introdutória com a melodia do sapateio continuado para posteriormente entrar no canto de forma lenta e expressiva. Fica de livre escolha as execuções em outras regiões com mesmos intervalos para recursos timbrísticos, apenas foi definido a escolha dessas digitações para aplicação dos ataques em cordas graves dos pares superiores.

Coreograficamente, conta com uma série de figuras, onde inicia-se com os pares em fileiras opostas onde os pares iniciam de mãos dadas sendo homem mão direita e mulher mão esquerda. Durante o início do canto, realizam passos de marcha a frente e realizam um cumprimento no tempo da fermata (3º compasso), realizam mais cinco passos de marcha e após se juntarem frente a frente, após os giros, se cumprimentam novamente. Enquanto está sendo executado a melodia do sapateio continuado, todos os dançarinos batem palmas na mesma divisão rítmica, demarcando o primeiro passeio do anú. Após as palmas, repetem o segundo passeio da mesma forma para então iniciar as

figuras de sapateios e sarandeios. Uma das figuras é o “cerra e trava” onde o homem sapateia interrompido, sem sair do lugar. “Tira espinho”, figuras de sapateios interrompidos e ao final, batem com a mão na sola da bota como se de fato, fossem retirar um espinho. Logo após, todos gritam “já tirei”. Nesse momento é livre a montagem coreográfica, sempre atentos ao posteiro, que comanda os próximos passos. Ao gritar “bamo embora”, inicia o sapateio continuado, deslocando a fila masculina do lugar. “Olha o fogo “é a próxima figura de sapateio interrompido e ao final, fazem meia volta para o então “bamo volta”, retornando o sapateio continuado até a posição inicial. Após toda performance de sapateios, ao se verem, os pares realizam novamente o “bate palma”. Ao grito de “serra e manca” os homens flexionam levemente o joelho esquerdo, sapateando de forma continuada, porém mancado, em torno do próprio corpo. Para então arrematar a coreografia, o posteiro realiza o último comando, a “figura”, onde os homens realizam um sapateio e concluem pousando o joelho direito no chão, estendendo a mão para seu par.

CAPÍTULO 3 - A VIOLA NA ATUALIDADE GAÚCHA

3.1 Elementos identitários e estéticos

A análise dos elementos identitários da viola de dez cordas na atualidade do Rio Grande do Sul exige um deslocamento crítico em relação às formas tradicionais de narrar a história da música gaúcha. Diferentemente das abordagens historiográficas centradas em períodos, movimentos estéticos ou figuras simbólicas consagradas, a realidade contemporânea da viola se revela a partir de trajetórias fragmentadas, espaços marginais de circulação e processos de legitimação seletiva.

Renato Pedro em sua tese, ao mapear violeiros vinculados ao ENART, à Serra Gaúcha, às orquestras de viola, ao litoral e a contextos de memória oral, opta por uma organização que rompe com a lógica canônica da história musical. Aparentemente, não há, em sua escrita, a tentativa de constituir uma linhagem violeira contínua, muito menos de eleger protagonistas representativos de uma tradição consolidada. Pelo contrário, o autor assume a descontinuidade como dado estrutural, evidenciando que a viola, no Rio Grande do Sul, não se sustenta por herança linear, mas por reapropriações contemporâneas, mediadas por sujeitos, redes pedagógicas e circuitos específicos (PEDRO, 2019).

Essa opção metodológica ganha densidade quando confrontada com a análise historiográfica proposta por Francisco Cougo Junior. Ao examinar a constituição da música gauchesca ao longo do século XX, Cougo demonstra que sua historiografia foi construída a partir de projetos culturais institucionalizados, nos quais determinados gêneros, estéticas e instrumentos foram elevados à condição de representativos da identidade gaúcha (JUNIOR, 2014). Trata-se de uma narrativa que privilegia movimentos e figuras simbólicas associadas ao tradicionalismo, ao regionalismo e ao nativismo, produzindo uma memória musical seletiva e normatizada.

Nesse contexto, o silêncio historiográfico em torno da viola não pode ser interpretado como simples ausência, mas como efeito direto desse processo de canonização. A viola não desaparece da prática musical, ela é deslocada para as margens da narrativa oficial, sobrevivendo sobretudo em espaços não

centrais, práticas orais e trajetórias individuais. O trabalho de Pedro, ao partir justamente dessas margens, revela aquilo que a historiografia gauchesca não conseguiu, ou não quis incorporar.

O autor ao organizar os violeiros por espaços de circulação e não por relevância estética ou protagonismo histórico, explicita esse deslocamento. Os violeiros do ENART, por exemplo, não aparecem como herdeiros de uma tradição violeira gaúcha consolidada, mas como sujeitos que precisam negociar constantemente sua identidade musical dentro de um dispositivo institucional que não foi estruturado a partir da viola. O ENART, enquanto evento central do Movimento Tradicionalista Gaúcho, opera como instância de legitimação cultural, mas também como mecanismo de padronização estética, no qual a viola é admitida sob condições específicas, nunca como eixo estruturante da sonoridade tradicionalista (PEDRO, 2019).

Essa leitura encontra respaldo direto na normatização contemporânea do MTG, exemplo prático na Nota de Instrução Musical nº 05/2025. Embora a viola seja reconhecida como instrumento típico permitido, a normativa estabelece a gaita como elemento obrigatório, relegando a viola a uma função alternativa ao violão, sobretudo no acompanhamento harmônico (MTG, 2025). A identidade da viola, nesse contexto, é institucionalmente reconhecida, mas hierarquicamente subordinada, configurando o que se pode compreender como legitimação seletiva. O ENART reproduz no presente a mesma lógica historiográfica que Cougo Junior identifica no passado: a seleção do que pode ou não representar a música gaúcha.

Compactuando com Renato Pedro, a identidade da viola não se constrói a partir da tradição institucionalizada, mas por meio de redes pedagógicas contemporâneas. A figura do professor-mediador, exemplificada por Valdir Verona⁸, assume papel central na formação dos violeiros, evidenciando que a viola, na atualidade, é predominantemente aprendida, e não herdada. Muitos dos entrevistados por ele relatam trajetórias iniciadas no violão, com posterior aproximação da viola por meio de cursos, oficinas e projetos coletivos, o que

⁸ Grande destaque do cenário gaúcho com a viola. Será contextualizado adiante.

reforça o caráter construído e não essencializador dessa identidade (PEDRO, 2019).

As orquestras de viola, por sua vez, funcionam como espaços de sociabilidade e pertencimento coletivo, nos quais a identidade do violeiro se define menos pela vinculação a uma tradição regional específica e mais pela participação em um corpo musical organizado. Trata-se de um fenômeno tipicamente contemporâneo, que tensiona as categorias clássicas da música gauchesca e revela novas formas de permanência da viola fora do eixo simbólico tradicionalista. Essa realidade confirma a análise de Cougo Junior, segundo a qual a música gaúcha institucionalizada privilegiou determinados formatos e estéticas, deixando pouco espaço para práticas que escapassem à lógica das normas instituídas.

Além de Valdir Verona, destaca-se Mario Tressoldi. Sua trajetória, vinculada ao litoral gaúcho, à cultura açoriana e aos Ternos de Reis, evidencia uma forma de identidade violeira construída a partir do território vivido, e não da validação institucional. A viola, nesse contexto, não necessita da chancela do MTG ou do ENART para existir; ela se legitima pela função social e simbólica que desempenha em comunidades específicas. Essa experiência reforça a ideia de que não há uma única identidade da viola gaúcha, mas múltiplas formas de pertencimento musical, muitas delas invisibilizadas pela historiografia oficial.

Ao valorizar relatos de músicos cuja trajetória não está registrada em partituras, discos ou manuais, Renato Pedro desloca novamente o eixo da autoridade do discurso musical para um elemento fundamental: a oralidade como fonte historiográfica. As entrevistas deixam de ser meros dados e passam a operar como uma alternativa, na qual o conhecimento sobre a viola é produzido a partir da experiência vivida, da memória e da prática cotidiana.

Essa escolha metodológica se contrapõe diretamente à historiografia da música gauchesca descrita por Cougo Junior, que se estruturou a partir de discursos folcloristas, musicológicos e institucionais. Ao dar centralidade à fala dos violeiros, Pedro desmonta a ideia de uma identidade musical estável, revelando um campo marcado pela sobrevivência, adaptação e negociação

constante. A viola, nesse sentido, não é um resíduo do passado, mas um instrumento cuja identidade é continuamente reconstruída no presente.

Apesar desses processos, Renato Pedro identifica e lista algumas produções autorais que rompem parcialmente com a marginalização da viola. Um exemplo emblemático é o LP *Acordes ao Vento* (1995)⁹, de Valdir Verona, no qual a viola de dez cordas aparece em destaque, em diálogo direto com o violão, assumindo função protagonista em ao menos uma das faixas. A relevância desse registro reside no fato de se tratar de uma produção localizada fora do eixo tradicionalista hegemônico, confirmando que a permanência da viola no Rio Grande do Sul ocorre majoritariamente em circuitos paralelos, autorais ou pedagógicos, e não no centro da música institucionalizada.

Outros registros fonográficos mencionados pelo autor reforçam essa leitura. Em gravações de Luiz Carlos Borges com participação de Almir Sater da obra *Montado na Saudade* (1999)¹⁰, por exemplo, a viola aparece associada a uma estética sertaneja de origem extra-regional, funcionando como elemento de diálogo entre diferentes tradições musicais brasileiras. O grupo Os Tápes¹¹ também é citado como exemplo de formação que, em determinados momentos, se afasta do padrão tradicionalista ao reduzir ou eliminar a presença do acordeom, abrindo espaço para formações baseadas em instrumentos de corda. Ainda que a viola não seja necessariamente o eixo exclusivo dessas experiências, sua aparição nesses contextos reforça a ideia de resistência estética e de busca por alternativas à sonoridade hegemônica da música gaúcha. Por fim, o caso de Mario Tressoldi, com atuação no litoral gaúcho à frente do grupo Chão de Areia¹², representa uma inflexão importante na historiografia interna da tese. Sua prática violeira, vinculada à açorianidade, aos Ternos de Reis e a circuitos comunitários, demonstra que a viola pode assumir centralidade identitária em contextos territoriais específicos, ainda que permaneça fora da música gaúcha institucionalizada.

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=WwEvE0cgRVw&list=OLAK5uy_l7O02TliNNm6p2-eDRzzWU8C5QE8lU7Uk

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=us0YouWHJkk&list=RDus0YouWHJkk&start_radio=1

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BWscsDqSSFQ&list=PLLCx7chs1o5WPHiXyLK4GF-uCQ2MihgaY>

¹² https://www.youtube.com/watch?v=9OxLyR4Qj_s

A historiografia da música gauchesca, conforme analisada por Cougo Junior, revela que a consolidação da música gaúcha ao longo do século XX esteve profundamente ligada a projetos culturais que buscavam afirmar uma diferença regional clara, tanto em relação à música urbana brasileira quanto a outras tradições regionais. Nesse processo, a definição de gêneros, repertórios e instrumentos “representativos” tornou-se uma estratégia central de afirmação identitária.

A viola, por outro lado, carrega uma ambiguidade identitária. Seu timbre, suas técnicas e seu repertório a conectam imediatamente a universos sertanejos, caipiras, nordestinos entre outros. Essa associação, ainda que musicalmente rica, pode ter contribuído para sua marginalização no campo gauchesco institucionalizado, na medida em que o instrumento não reforça, de forma exclusiva, a fronteira simbólica desejada pelo tradicionalismo. A viola soa “familiar demais” a outros contextos musicais, o que, em uma lógica identitária de afirmação regional, pode ser percebido como diluição ou ameaça à singularidade cultural.

O fato de que a matriz técnica da viola no Rio Grande do Sul contemporâneo se ancora majoritariamente em modelos sertanejos reforça a percepção de que o instrumento chega ao campo gauchesco já carregado de significados que não se originam nele. Assim, a viola não é apenas um instrumento “aceito” ou “permitido” em determinados espaços, mas um corpo sonoro que traz consigo outras pertencas simbólicas.

Nesse sentido, o afastamento da viola das vertentes gaúchas pode ser compreendido menos como rejeição estética isolada e mais como resultado de um processo de defesa identitária. Em uma perspectiva que pode ser interpretada como bairrismo, mas que também pode ser lida como estratégia de construção cultural, onde os articuladores da música gaúcha buscaram, historicamente reduzir ambiguidades e reforçar signos sonoros próprios. Instrumentos cuja identidade estivesse excessivamente compartilhada com outros gêneros regionais tenderiam, nesse processo, a ocupar posições secundárias ou marginais.

Essa leitura não implica afirmar que a viola seja incompatível com a música gaúcha, muito menos de transformá-la símbolo identitário central. Paradoxalmente, aquilo que torna a viola um instrumento extremamente rico do ponto de vista musical, sua capacidade de dialogar com múltiplas tradições, pode ter contribuído para seu afastamento do núcleo da identidade gauchesca institucionalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido ao longo deste trabalho permitiu compreender que a presença da viola de dez cordas na cultura gaúcha não pode ser analisada a partir de categorias simplificadoras como “permanência” ou “desaparecimento”. Ao contrário, a trajetória do instrumento no Rio Grande do Sul revela um processo de deslocamento simbólico, profundamente vinculado às transformações históricas, sociais e institucionais que moldaram a própria noção de tradição gaúcha entre os séculos XIX e XX. Nesse sentido, a viola não se ausenta da cultura gaúcha; ela é reposicionada, ressignificada e, em muitos contextos, silenciada por escolhas estéticas e normativas que passaram a operar como critérios de legitimidade cultural.

Desde os capítulos iniciais, evidenciou-se que a cultura gaúcha se constitui como um campo heterogêneo, formado por múltiplas matrizes étnicas, econômicas e simbólicas, articuladas historicamente em um território marcado pela circulação, pela oralidade e pela adaptação constante. A figura do gaúcho, longe de ser um dado natural ou homogêneo, é resultado de processos de idealização, ressemantização e construção discursiva, tanto no campo literário quanto nas políticas culturais. A viola insere-se nesse cenário como um instrumento que acompanha tais processos desde o período colonial, vinculada às práticas religiosas, ao tropeirismo, ao fandango e às formas comunitárias de sociabilidade.

O tropeirismo, analisado como eixo estruturante da formação econômica e cultural do Sul do Brasil, revelou-se fundamental para compreender a circulação da viola e de seus repertórios. Nos caminhos das tropas, o instrumento atuava como mediador simbólico entre sujeitos, territórios e práticas culturais diversas, integrando canto, dança e convívio social. O fandango, nesse contexto, não se configura apenas como expressão artística separada das demais, mas como sistema cultural integrado, no qual música, corpo e espaço se organizam de maneira indissociável. A centralidade da viola nesse ciclo evidencia sua função estrutural no período, especialmente nos levantes, nas cantilenas e na sustentação rítmica do sapateio, elementos que antecedem

qualquer normatização posterior, como foi observado nos elementos identitários e técnicos.

Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, observa-se uma inflexão decisiva no modo como a tradição gaúcha passa a ser compreendida e praticada. A emergência do tradicionalismo, articulada principalmente por meio da atuação de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, inaugura um processo de institucionalização que transforma práticas culturais dinâmicas em modelos normativos. Os Centros de Tradições Gaúchas e, posteriormente, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, assumem o papel de mediadores oficiais da memória e da identidade regional, selecionando elementos do passado, fixando repertórios, padronizando indumentárias, danças e concepções musicais. Nesse processo, a tradição deixa de operar prioritariamente pela oralidade e pela adaptação cotidiana, passando a ser regulada por normas, regulamentos e critérios de autenticidade.

É nesse contexto atrelado ao período modernista político e cultural, se obteve o deslocamento da viola em virtude da chegada do acordeom. Tal substituição não pode ser explicada por argumentos de ordem técnica ou por uma suposta inadequação musical do instrumento. Os registros históricos, etnográficos e fonográficos analisados ao longo do trabalho demonstram que a viola possuía plena funcionalidade musical e ampla presença nos ciclos fandanguistas. O que se altera, portanto, não é a viabilidade do instrumento, mas o projeto estético e simbólico que passa a orientar o tradicionalismo institucional. A gaita, com sua potência sonora, regularidade rítmica e adequação aos grandes espaços de espetáculo e competição, ajusta-se com maior facilidade às exigências de padronização e visibilidade impostas pelo novo modelo cultural.

A viola, por sua vez, carrega consigo uma memória sonora associada à flexibilidade rítmica, à improvisação, à adaptação à voz e à dança, características que entram em tensão com a lógica normativa e competitiva do tradicionalismo. Sua vinculação à oralidade, ao canto livre e às práticas comunitárias torna-se, paradoxalmente, um obstáculo à sua permanência no centro das representações oficiais da cultura gaúcha. Assim, o afastamento da viola não resulta de um esquecimento involuntário, mas de um processo ativo de seleção simbólica, no

qual certos elementos são elevados à condição de emblemas identitários enquanto outros são empregados a espaços marginais.

Ao abordar os elementos técnicos da viola no âmbito fandanguista, este trabalho buscou ir além da descrição histórica, propondo uma releitura conceitual dos chamados “toques” registrados por Paixão Côrtes. A distinção entre ornamentação e articulação permitiu compreender que muitos desses gestos instrumentais não se configuram como adornos decorativos, mas como modos estruturantes de organização do discurso musical, vinculados à dança e à temporalidade do fandango. O toque ponteadado, o rasgado, o picado, o repinicado, o trinado e o rufado revelam um vocabulário técnico coerente, funcional e expressivo, cuja lógica só pode ser plenamente compreendida quando relacionada ao corpo dançante e à dinâmica coletiva do baile.

Nesse sentido, a proposta de reorganização sistemática desses toques não pretende redefinir ou cristalizar práticas históricas, mas reposicioná-las analiticamente, abrindo espaço para interpretações contemporâneas informadas, capazes de dialogar com a tradição sem reduzi-la à folclorização ou à reprodução acrítica. Tal abordagem evidencia que a viola permanece como instrumento potencialmente fértil para a reflexão sobre identidade, memória e prática musical no Sul do Brasil, mesmo quando afastada dos circuitos hegemônicos do tradicionalismo.

Os limites deste estudo, especialmente no que se refere à ampliação de fontes empíricas e à análise aprofundada de entrevistas com violeiros contemporâneos, apontam para desdobramentos futuros que podem enriquecer ainda mais o debate proposto. A continuidade dessa investigação poderá contribuir não apenas para o campo acadêmico, mas também para práticas pedagógicas e artísticas que busquem reinscrever a viola no debate sobre a cultura gaúcha contemporânea, não como resíduo do passado, mas como instrumento vivo de reflexão, memória e criação.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 2013.

DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani. **Léxico e identidade regional nas comunidades da antiga Rota dos Tropeiros**. In: IX Encontro de Estudos Linguísticos do Sul - CELSUL, 2010, Palhoça, SC. Anais do IX Encontro do CELSUL, 2010. v. 1. p. 1-9.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

BRUM NETO, Helena. **Regiões culturais e diversidade étnica no Rio Grande do Sul**. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DA TRADIÇÃO GAÚCHA (CBTG). **Apostila da Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha**. 3. ed. Porto Alegre, 2019.

CORREA, Roberto. **A viola caipira no Brasil: organologia, história e práticas musicais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. **Antigualhas cantilenas fandanguistas**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. **Danças biriva do tropeirismo gaúcho**. Porto Alegre: Edição do autor, 2000.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. Porto Alegre: Comissão Estadual de Folclore, 1956.

COUGO JUNIOR, Francisco. **A historiografia da música gauchesca: apontamentos para uma história**. 2022.

FERRARO, José Renato. **Representações sociais do gauchismo contemporâneo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2019.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1872.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JACQUES, João Cezimbra. **Ensaio de tradição gaúcha**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1979 [1912].

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **Cultura gaúcha e tradicionalismo: invenção e reinvenção da identidade**. São Paulo: Annablume, 2010.

MACIEL, Maria Eunice. **Tradição e identidade cultural**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

MORETTI, Cristhiane. **O gaúcho: mito e construção simbólica**. 2018.

PEDRO, Renato Cardinali. **A viola de dez cordas no Rio Grande do Sul: trajetórias, identidades e sociabilidades**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PINTO, João Paulo do Amaral. **Tião Carreiro e a viola caipira**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SILVA, Itací de Souza e. **Tropeirismo no Brasil: economia, cultura e circulação**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e identidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

ZATTERA, Vera Stédile. **Memória e identidade no tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

MORAES, André. **Apontamentos sobre a escrita para a viola caipira**. Revista da Tulha, Ribeirão Preto, v. 5, n. 2, p. 133–171, jul./dez. 2019.

APENDICE A – ENTREVISTA FÁBIO SOARES

Fábio Soares - compositor, músico instrumentista e pesquisador da cultura gaúcha.

12/06/2025

Marcos Pires

Bueno, hoje, quinta-feira, 12 de junho, e eu aqui em Foz do Iguaçu, no Paraná, fazer entrevista para o TCC com o grande querido Fábio Soares. Fábio, tá na escuta?

Fábio Soares

Tamo aí, boa noite!

Marcos Pires

Primeiramente, Fábio, antes de começar as entrevistas para o tema do TCC, gostaria que você se apresentasse e também se você aceita participar né, dessa entrevista acadêmica.

Fábio Soares

Claro, a disposição, então é o nome Fábio Júnior Soares de Oliveira, nome artístico mais usado aí, Fábio Soares e eu gosto, satisfação poder tá conversando um pouco aí sobre a viola, umas mentiras também. Não, não, vamos tentar falar a verdade. Vamos lá, violeiro pra violeiro.

Marcos Pires

Exato de violeiro pra violeiro, já tem um capítulo aí ó, já tem o nome do capítulo. Bacana, uma satisfação tá tendo essa prosa contigo aí e talvez contribuindo pra futuros violeiros aí, quem sabe, né? Que a gente consiga enriquecer muito mais esse universo aí e vamos lá.

Fábio Soares

Isso aí.

Marcos Pires

Mano, Fábio, a primeira pergunta, o primeiro, os primeiros tópicos, na verdade, são na questão do processo de formação desse quesito tradicionalista que se teve no Rio Grande do Sul. E teve duas personalidades que foram responsáveis, de certa maneira, que foi o Paixão Cortes e Barbosa Lessa nesse contexto. Então a primeira pergunta seria: qual a importância de figuras como Paixão Cortes e Barbosa Lessa na preservação e na reconstrução da cultura tradicionalista gaúcha?

Fábio Soares

O paixão fez um trabalho de pesquisa muito intenso na época dele né então a questão de estar dentro dos ambientes rurais né dentro dos Campos nas folgas do trabalho dele dos estudos de agronomia né se não me engano ele fazia esses movimentos de contato com os mais antigos e com essa com essa com esse olhar da manutenção né das tradições antigas e tudo mais e a documentação e todo o processo deles dois livros essa contribuição que hoje a gente tem como identidade até no Rio Grande do Sul né, então pensam duas pessoas que iniciaram o que o gaúcho hoje é visto, né? No mundo, né? Então são pessoas muito significativas pra esse movimento todo, né? Do tradicionalismo como um todo, né? Eles criaram a identidade de um estado que não tinham a identidade até então tão estabelecida, a própria música gaúcha surge a partir deles, né? No mesmo período ali então, enfim, final de 40, se não me engano. Eles são fundamentais para uma identidade de um povo todo, não só de uma questão tradicionalista.

Marcos Pires

Show de bola, muito bom. E nesse sentido, como você comentou da questão da identitária, até que ponto o trabalho do Paixão Cortes e do Barbosa Lessa representou um resgate da cultura autêntica nesse sentido, né? E até que ponto foi uma reconstrução ou uma idealização desse gaúcho típico, digamos assim, na tua opinião?

Fábio Soares

Até o que eu sei, a intenção era a documentação, né? Não era, e claro, com base em resgate, mas como uma documentação, uma documentação de fatos,

de movimentos que estariam se perdendo, também, até o que eu sei, as danças já não existiam mais como manifestação popular, as danças tradicionais. Então, por isso que é considerado tradicional e não folclore, porque elas deixaram de existir por um período. Os últimos relatos, acho que é de Cezimbra Jaques, no início dos anos 1880, eu acho, 88, 1888. Então, e eram já relatos e aí o Paixão fizeram então esse resgate dessas danças eu entendo que por uma necessidade de reconhecer o interior né porque era dos interiores né, as cidades já não tinham mais a presença disso né, Paixão fala que falava que quando eles foram lá aqui hoje em Montevideu, se não engano, que eles viram as danças uruguaias e tal, será que lá não tem e aquilo ali foi meio que o gatilho pra tudo que veio depois, né? E esse e essa pretensão eu acho que vem muito mais nessa questão da documentação e de um resgate mais autêntico mesmo, né? E depois aí acabou que o movimento todo que se tornou o que a gente vê hoje, que é uma representatividade muito grande, a nível nacional, dá para dizer, tem CTGs aí pelo mundo.

Marcos Pires

Sim. É tomar uma proporção gigantesca, todo esse resgate. Show de bola. E agora sobre essa questão que o processo de formação do estado gaúcho como um todo teve diversas etnias colonizadoras. E também existem narrativas a respeito nesse sentido de diferentes gaúchos, digamos assim, de região para região. Você acredita que existe uma preocupação real assim por parte dos grupos tradicionalistas em respeitar a diversidade cultural das regiões do estado nesse sentido? Ou existe uma padronização da figura do gaúcho assim?

Fábio Soares

Que seria os grupos tradicionalistas que tu fala?

Marcos Pires

Os grupos dessas, dos grupos que estariam institucionalizados, isso, os grupos dentro do CTG, é.

Fábio Soares

CTG, mais um CTG, é isso? É, é que o que que acontece, do meu ponto de vista, né, até aqui, o Enart e o regulamento que rege o Enart, ele acaba dando a

oportunidade ao grupo para que valorizem personagens específicos da história regiões específicas né da história da formação do Grande do Sul. Nesse sentido eu acredito que acaba sendo possível um detalhamento desses gaúchos né, e tu consegue reconhecer figuras distintas de lugares de ti né então vai ter a bombacha Serrana bombacha fronteira pode ser um chiripá usado como o chapéu de aba larga e um chiripá usado com chapéu coco e essas variações são justamente porque o mínimo que sei a respeito justamente pela pelo degradê vamos chamar da evolução da documentária. Então não é até que se usa só chiripá com o chapéu coco e a partir daqui só bombacha com a balada então há uma fusão né. Há um ápice desses movimentos de uma área por exemplo e o Enart acho que prevê muito isso ou possibilita diria acho que possibilitar é a palavra que realmente se enquadra melhor porque os grupos têm essa autonomia de estudo, de conseguir fontes e que deem argumentos para que eles possam fazer essa representação. O senhor Campesino está sendo mais difundido no país nos últimos anos até uns, olha, uns quatro anos atrás eu acho que dá para dizer assim, pelo menos, acho que o senhor Campesino não era tão difundido, mas ele vem mais de um olhar do Paixão na evolução da história, segundo dos estudos, na verdade, na evolução dos estudos do Paixão a partir dos anos 90, aonde o Paixão identificou algumas inconsistências talvez com relação ao que na época também o Enart tinha como indumentária, por exemplo, todo mundo dançando igual, indumentária única, por exemplo, né? E o Paixão começa a apresentar que deveriam ter roupas diferentes, que venham ser respeitadas as individualidades e a partir dali ele começa a trazer esse resgate de contexto. Então, enquanto no Enart os grupos podem usar essa identificação de um gaúcho que usa chiripá e chapéu aba larga no estilo campeiro não no estilo campesino não, vai ser usado sempre com chapéu coco porque simboliza um ápice. Então acho que o campesino ele tem um olhar mais pontual a respeito dessas identidades. Ele considera, vejo que considera o gaúcho como várias figuras, mas nitidamente há uma representatividade maior de momentos específicos, vamos dizer assim. Então eu não vou ter o Estancieiro lá no seu Campeiro, no seu Campesino eu não terei um gaúcho de estancieiro ou uma prenda que tenha um traje tão específico, serão realmente roupas que tendem a recortes temporais, por exemplo. Então acho que, não sei se respondi a pergunta na essência, mas eu vejo que são dois movimentos que se complementam de

certa forma, até mesmo na forma estética da dança, um, realmente o Enart, no meu ver, é muito mais interpretativo diante de um personagem ou a partir de um personagem enquanto o estilo campesino tem uma manifestação sua do que se faz você se veste para realmente se transportar num tempo antigo mas quem está dançando é você mesmo você não está representando um personagem, um estancieiro, um changueador, não está representando nada, é você mesmo com aquelas vestimentas que tendem ao que você, às vezes até isso é preservado também no grupo da individualidade, nesse sentido "Ah, eu gosto de dançar de bombacha, então eu realmente danço mais de bombacha" e está tudo bem nesse contexto.

Marcos Pires

Muito bom, bicho, muito bom, muito bom. Então seguindo aqui Fábio Nesse contexto então da que você comentou atrás né sobre a contextualização né, e se existe uma padronização ou não né dos gaúchos nesse sentido na tua opinião é também acabei vendo algumas narrativas onde representa às vezes a identidade gaúcha de uma maneira muito fixa e também imutável, nesse sentido. Você acredita que a música e os instrumentos podem ajudar a expandir essa visão para um conceito um pouco mais dinâmico? E por que você acreditaria nisso, se sim?

Fábio Soares

Deixa eu ver se eu te entendi. A questão da instrumentação musical, se ela pode ser variável, isso?

Marcos Pires

Isso, se isso pode ajudar a expandir para um conceito mais dinâmico da identidade gaúcha ou se você acha que ela precisa seguir isso de uma maneira fixa e imutável.

Fábio Soares

É, eu acho que uma coisa que o Paixão sempre trouxe nas pesquisas, é que era justamente um trabalho de pesquisa, não é um fato posto, vamos dizer assim. Mas eu sempre entendi assim. Então quando ele apresenta uma dança tradicional, aquela dança não é pura na sua essência, ela existiu em vários

lugares e com várias contribuições. Então quando ele apresenta isso, a gente tem um elemento final a partir de uma pesquisa. Quando ele traz a instrumentação que ele apresenta das gerações específicas ali, da primeira, segunda, terceira e quarta gerações, eu entendo que também é um recorte a respeito do mais encontrado e não e por isso que não aparece “Ah mas tinha piano naquela época tinha os quartetos de corda tinha tinha” concomitante tinha né de forma aberta de 1800 a música tonal tinha recém ganhado fama vamos dizer assim né é 200 300 anos atrás aí tu pega aquele período pós as coisas estão acontecendo estão sendo criados ok, mas ele é muito pontual numa questão de estudo e de levantamento de pesquisa então instrumentos que eram presentes com maior frequência e nos ambientes rurais né, então às vezes já entramos em debate eu não tinha conhecimento suficiente para fazer esse debate acontecer na época, mas eu lembro que desconsidera que tem o uso do piano, que tem o uso do violoncelo, que não é que desconsidera o uso, mas como o fato pesquisado, isso era muito menos evidente, era menos presente. Então, no meu ver, depende muito do que se trata. Quando a gente já viu na linha tradicionalista e MTG, a gente vai ter um regramento que eu não vejo como regramento, mas sim como condução. Então é uma condução que nos mostra, historicamente era assim, no levantamento de pesquisa era assim, era o mais usual, era o mais presente, eram mais. Então eu acho que sim, é necessário para essa identidade se preservar o que o que era, fazendo uma ponte com a pergunta anterior, a questão do Enart possibilitar personagens de estilo campesino não, eu acho que tem uma outra computação meio que paralela nesse sentido, né? Porque, como disse antes, as duas se complementam de certa forma, né? Pra construir as imagens dos gaúchos, eu acho que talvez isso faltou na sua pergunta diante, mas eu acho que sim, existe uma figura central central, existem elementos centrais que dão norte de um gaúcho histórico, de um gaúcho pesquisado, então ele é um ele é um, uma combinação de um estado, né? Que é o que o Paixão traz talvez, enquanto o Enart tá o regulamento em si deixa permite que esses gaúchos sejam dissociados, né? Eu acho que a parte musical e a parte da instrumentação, ela, no meu ver, falando de regulamentos, ela não tem margem para flexibilização diante desse fato pesquisado. Agora eu vou fazer um outro elemento, uma outra apresentação e vou usar o fraque e vou usar o piano e vou usar porque era usado na casa à

distância lá da região de Pelotas, tinha muito dinheiro por lá e a galera ia para a Europa e voltava tocando esse tipo de instrumento e tinha um dinheiro para colocar em casa. É uma cena. É uma cena completamente possível dentro do estado. Acho bem viável. Mas esse olhar documentado e resgatado do Paixão, eu acho que tem. E eu sinto que as pessoas às vezes têm dificuldade de entender que é um estudo, é uma pesquisa. Então, em pesquisa a gente encontra resultados diversos e expõe o maior índice, expõe os dados que realmente são relevantes diante da pesquisa. Até um dilema com relação a algumas danças que o Macedo Santos trouxe em alguns livros e que eu ouvi relatos que o Paixão disse "não, mas essa dança existiu, ela só existiu num lugar específico" isso ela não entrou nas minhas pesquisas porque eu trouxe elementos de danças que tinham em mais de um lugar que eram danças que havia a projeção dessas danças em mais do que um dois três lugares ou pelo menos devia ter um recorte nesse sentido de pesquisa né ah se tiver em três lugares é dança tradicional Gaúcha que vai em menos do que três são danças que fazem parte do cenário mas que não necessariamente são tradicionais ao gaúcho. Então é um elemento que de repente também faz sentido no contexto.

Marcos Pires

Muito bom, maravilha. Obrigado. Agora tentando fazer um recorte, a gente estava contextualizando de certa maneira, eu acredito, a questão, essa narrativa identitária, mais voltada também para essa questão tradicionalista dos movimentos que se tem e o movimento mais popular, digamos assim, dentro do estado do Rio Grande do Sul. E fazendo agora uma ponte um pouco mais específica para viola caipira, para viola brasileira. Não digo viola caipira, que é um termo também, que tem um certo objetividade no nome, mas a viola brasileira, a viola de 10 cordas. Como você descreveria? Você comentou que o Paixão fez pesquisas conforme os ciclos, né? Então Gerações? Isso, exato, dessas gerações. Eu acredito que isso daqui vai entrar também um pouco, vai de encontro com aquilo que você comentou. Como que você descreveria o papel da viola de 10 cordas durante o período do tropeirismo gaúcho? E qual e hoje assim, qual que seria esse seu papel fazendo essa retratação histórica ali?

Fábio Soares

É o que eu entendo, eu sei também ali das minhas práticas com a Viola, ela entra na primeira e na segunda geração. O Paixão trabalha com gerações coreográficas, o Enart trabalha com ciclos, se não engano. E a viola ela está associada com o período do canto. Então a viola era afinada com a voz do cantor e a preferência desse período era a voz, né? Que aí a gente tem as danças de primeira geração, né? E tudo fandango, né? É que algo que eu lembro agora que não tenho certeza sobre essa informação, mas eu lembro ciclo do fandango é realmente o ciclo que mais confronta com o tropeirismo, né? Um ciclo inicial, é um uma geração inicial e sinto que ela foi muito importante nessa estruturação, né? Da do que aqui chegava, né? Então porque justamente era a base, né? Era viola, rabeca e aí o Paixão fala em espora, facão como instrumentos musicais, né? Nas reuniões, né? de gauchada se usava o que tinha. A gaita não era presente ainda, o violão mesmo entra depois também. Não lembro o período certo, mas vem através dos espanhóis, mas a primitivamente a viola tem a sua base, tem esse fortalecimento de algo que está nascendo e que está se misturando com o fator local. Pega todas as os movimentos que aqui tinham naquele período eram mais primitivos no sentido de portugueses e espanhóis até o que eu lembro aqui eu já entro numa frase que eu não sei muito bem ao certo mas eu acho que os portugueses chegam 1875 se não me engano a partir daí começa a ter outras coisas portuguesas aqui no Rio Grande do Sul na verdade né agora eu fiz uma confusão, mas italianos vem mais tarde alemães vem mais tarde então tem uma influência da viola mas nesse motivo. Acho que até vem a gaita vem depois do Paraguai e enfim tem vários elementos aí que eu realmente não vou ter precisão para atender. Mas a questão da viola em si ela tem essa importância lá no início e eu acho que hoje para nós aqui eu confesso que eu participo desde 1997 do Enart e eu realmente eu não tive esse contato direto com viola aqui no ambiente que eu pratico foi o primeiro Violeiro da minha região aqui é o que eu lembro em CTG né aqui na região tem vários Violeiros e mas atuantes dentro do CTG não tem muitos, não tinha muitos. E hoje em Caxias eu acho que eu sou o único que faz viola, até posso dizer, dentro das invernadas tradicionalistas. Aí tem o Violeiro de Lages, que eu sei que toca para um grupo daqui, mas ele é residente em Lages, que faz viola. Em Canoas também tem ali o Denis, mas ele usa em afinação natural, mas ele puxa a viola para o timbre da viola pra cima, mas é algo que eu sinto que nos últimos anos eu vejo um que o

outro aí tocando viola dentro dos grupos, né, das invernadas artistas, falando do meio tradicionalista como movimento tradicionalista gaúcho, né, o MTG e seus concursos e tudo mais, né. Mas dentro da, eu vejo como cena fundamental, né? Ela presente para justamente trazer esse resgate, né? De um instrumento que a princípio, no meu período ali inicial, parecia que era um instrumento sertanejo. Até eu acho a tua fala antes sobre viola caipira, né? Porque parecia que era isso, né? Então, mas a presença do tropeirismo, tanto que no tropeirismo não se toca de violão, viola e violino, não pode a gaita, né? Do tropeirismo, nas danças do troperismo, dentro do concurso sobre as danças de niva, das danças do tropeirismo, não há presença de acordeom, né, e nenhuma das danças é cantada até. Tem os levantes do fandango do sapateado, mas fora isso, são danças instrumentais, dança dos facões, chula, fandango sapateado, Chula e Chico do Porrete. São danças instrumentais e com a presença da viola, sempre que possível, ganha uma cara muito mais bonita.

Marcos Pires

Característico, né?

Fábio Soares

Característico.

Marcos Pires

Eu acho que você acabou respondendo e como a gente veio fazendo esses ganchos, esses links aí, até por isso que eu gosto de ter essa o intuito da entrevista mais como uma conversa, como uma prosa, mesmo que a gente vai linkando as coisas, às vezes a gente se perde, às vezes a gente se acha e assim vai indo, né? Principalmente eu nesse contexto que vou tentando absorver e aprender tudo com todos que estão participando. Mas a pergunta que eu ia fazer é justamente como que é ser instrumentista de viola no cenário gaúcho, né? E eu digo no cenário gaúcho não somente no âmbito do MTG, de invernadas ali, né? Mas como um todo, porque a viola não é um instrumento que se vê muito em festivais. Se vê, por exemplo, festivais nativistas como um todo, que a gente vê que é um movimento quase que paralelo nesse sentido. Então, como você acha? Qual que é a sua visão a respeito?

Fábio Soares

Eu até já quero fazer uma correção do que eu falei antes, porque do meu período eu realmente lembro um pouco de viola, mas eu lembro do Mário Tressoldi que participava bastante com viola já, e agora tu falou dos festivais, ele sempre levou, (inaudível), mas eu lembro da presença dele, do Mário Tressoldi e acho que é Terra de Areia, o grupo deles ali, eles participavam de grupos de Enart, eles eram de Osório, litoral, ali a região pelo menos, não sei se é Osório, mas enfim, eles eram dessa região mais litorânea do estado e traziam essa presença da viola não lembro realmente dele tocando viola nas internadas mas acho muito possível porque ele é muito dos primeiros né que colocaram esse instrumento nas mãos assim dentro da música nativista. Lembro da presença dele em festivais e daí faço a ponte né para música nativista e a música Gaúcha é como um todo acaba que a música é tradicionalista, vamos chamar assim, a música de baile, que é uma música que tem essa característica mais de quando o Paixão começou e “Os Bertussi”, então começou ainda com o Pedro Osório, Pedro Osório errei o nome da lenda, Pedro Raimundo. Pedro Raimundo iniciou com aquele movimento da indumentária, da bombacha, dizem que o Gonzaga, o Gonzaga, Eu sou péssimo de nome, mas eu acho que a Luiz Gonzaga viu ele pilchado e até então ele tocava de terno, de gravata e tal, e daí eles viu o Pedro Raimundo Puxado numa apresentação, ah, mas eu vou valorizar o nome dessa também, começou a usar o chapéu e a roupa típica lá do Nordeste, baseado nesse nessa indumentária, mas isso é nível de curiosidade, né? Partindo pra outro lado e... mas enfim, e o os Bertussi iniciaram essa música tradicionalista, né? De certa forma foram meio que os inventores, antes disso próprio Villa-Lobos teve aqui um pouco antes disso, né? Ele teve aqui modo de né? Mas ele visitou o país como como ele foi um estudioso da música, se vê ele na licenciatura em música, se vê ele como um dos educadores musicais é importantes, né? E ele visitou regiões do país e no relato dele Rio Grande do Sul não tinha uma característica musical, né? Eu lembro que na época quando eu ouvi isso eu fiquei até movimentadas, ponto que não, né? Nós temos a gaita, temos o trabalho. Depois eu fui confrontar a idade, o período, né? Ele teve aqui final dos anos 30, possivelmente, início dos anos 40, talvez. Então realmente não tinha ainda. A música que tinha aqui era a música brasileira, era a música uruguaia, era a

música... Estava querendo talvez criar algumas características, mas a gente tinha essa interferência meio que direta do que já existia. E aí com o movimento Paixão Cortes, e com essa criação do movimento tradicionalista gaúcho, criação, esse resgate, essa estruturação, surge então os Bertussi fazendo música com gaitas, com duas gaitas, surge essa instrumentação com um contrabaixo, com bateria. Acho que o primeiro baile gaúcho teve saxofone em Porto Alegre, não lembro, na Avenida Tênis Clube, se não me engano, se não me engano, então, era algo que estava realmente em construção, numa construção bem pontual. E eu acho que aí existe o ponto de o que que fazia mais força para fazer a juventude daquela época. Ainda já, aí é uma análise minha, né? Uma análise, um achismo de minha parte. O que que faz sentido, né? Eu não tenho certeza que não é minha área de atuação com música e de tudo e tudo mais, mas acho que Beatles tem uma relação com o mesmo período, um pouco antes, pouco depois, o conjunto, não sei, mas eu sei que já ouvi falas de que o próprio pessoas colocaram bateria e contrabaixo no baile com base em bandas de rock, por exemplo, né? Ou seja, uma forma de ornamentar alguma coisa que era regional, pra continuar sendo regional, mas ter um suporte moderno e dar uma estruturação, sei lá, para engajamento, né? E aí a viola não faz sentido naquele cenário, né? A viola não estava fazendo sentido para esse cenário, no meu ver. Então por isso que a música é tradicionalista, o que eu vivo de música tradicionalista, tem o livro do Verona com Silvio, Silvio de Oliveira, acho que é, dos ritmos, ponteiros, onde ele menciona essa diferença de música nativista e música tradicionalista, fazendo essa pontuação nada pejorativo, simplesmente para situar estéticas diferentes, onde a música do baile tem essa relação mais com a guitarra, com o baixo, com a bateria, com a gaita, ultimamente a gente vê alguns grupos com o violão, e a viola acaba indo para esse mais nativista, esse movimento nativista, que não é nativo, mas que tem um sentimento nativista a respeito e que tenta resgatar valores e tudo mais, as essências, essa coisa toda. E a Viola acaba aparecendo em alguns cenários. Eu conheci a Viola em 2009 e aprendi a tocar sozinho mesmo, autodidata. Na verdade, eu acho que eu considero que eu estou aprendendo a tocar a cada dia, porque nunca parei para estudar. Mas a minha prática diária é onde eu estudo, né? Como que eu faço um ponteio, como que eu faço o movimento, como que eu aperto as cordas, como que eu afiro as cordas com a mão direita, usando a unha para descer, para subir,

enfim, tudo isso é uma descoberta para mim. E então, desde que eu usei a viola para minha música, para a música nativista que eu faço, eu sempre usei uma linguagem muito própria, de ouvir Tonico e Tinoco e sendo bem, bem, não sei nem se cabe depois no teu relato ali, mas ouvindo o Coldplay e tentando criar conexões para minha música, né? Mônica Salmaso tem algumas coisas com viola.

Marcos Pires

O Neymar Dias, Neymar Dias é o instrumentista.

Fábio Soares

Tem umas coisas lindas ali, aquele “Leilão” me conquistou assim, para discar viola, eu queria tocar viola assim, né? Então, a partir dessa, inclusive, dessa música “Leilão”, com esse arranjo de viola, só viola igual, eu tentei soltar um pouco a minha mão com a viola e tentar botar algumas coisas um pouco mais desprendidas daquela estética maior de gavetão, batida, dueto, sempre reto, pra uma coisa um pouco mais solta, onde a corda soam mais, é uma brincadeira um pouco mais leve. E não tô inventando a roda, né, porque é muita coisa bem-feita, o próprio Almir Sater eu acho que quebra muito a estética da viola, né, do meu pouco consumo musical, assim, da música sertaneja como um todo. Eu sinto que o Almir, ele quebrou muito o olhar da viola. A viola é isso. Tinoco, é Tião Carreiro, mas com pouco parece o cara fazendo uma coisa que não tem relação nenhuma aparente com a viola, né? Daquilo que a gente estava acostumado, ou pelo menos da minha, do meu conhecimento sertanejo, clássico. E essas coisas me movimentam muito. Então, tudo que eu tento fazer hoje em dia tem uma música agora no álbum eu vou gravar agora em dia primeiro de agosto a gente vai ter um show aqui em Caxias em comemoração a 26 anos da minha da minha trajetória em música e aí vou gravar um repertório novo uma das músicas em compasso 5, 5/4 com viola né então tipo vai ficar moderno para o que a viola propõe né o que a gente de conceito sobre viola, por exemplo. E é uma música que é nativismo moderno. Meus colegas da faculdade me chamavam Daniel Galderi, né? Porque eu trazia algumas coisas que não eram muito tradicionais, assim, já eu já buscava, né? De certa forma. Então, aí eu acho que associei na pergunta, né? O olhar da viola é aonde tem que ser mais tradicional, eu tento ser

o mais tradicional, uma brincadeira em tom maior, tom menor, básico, mas para o meu consumo musical e para a minha prática musical nativista eu tento sonorizar ela da melhor forma, equilibrando, mas não me prendendo a conceitos estéticos mais específicos.

Marcos Pires

Certo, certo, muito bom. E ao seu ver, você acredita que tem alguma peça ou uma gravação que você julgue representar bem a tradição da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul como um todo, seja no gênero que for, seja nativista, seja tradicionalista, você acha que tem alguma peça que julgue ser tradicional da viola nesse âmbito?

Fábio Soares

Cara, eu acho que quando fala diretamente da viola aqui, o que me vem? Tem duas músicas que eu sinto, uma eu não tenho certeza se é viola. A gravação do Vento Negro dos Almôndegas. Soa corda dupla. Dos Almôndegas. Não sei se ouviu falar desse grupo já?

Marcos Pires

Não.

Fábio Soares

Era o grupo do Cleiton Cledir e do Victor Ramil, se não me engano, eles eram um grupo só. É a gravação original dos Almôndegas, do Vento Negro, perdão, que era com essa banda da época. Na época também que surgiu ali o paixão e a música Gaúcha através do Bertussi e tal anos 60 talvez 50 talvez ainda eu não vou saber precisar também data período, mas também surgiu um movimento paralelo ao MPB que é o MPG. Você já ouviu falar? Movimento Popular Gaúcho da música Popular Gaúcha e nesse cenário que os almôndegas surgem né que é a banda, essa banda se não me engano, é o Victor Ramil e eu acho que tinha mais um participante. Quero lembrar que era um quarto, mas pode ser que sejam só os três também. E aí essa versão primitiva do vento negro no meu ouvido parece com uma corda dupla solando aquele solar, mas pode ser da minha cabeça ou pode ser um dueto daqui um pouco eles fizeram umas oitavas alguma coisa pode ser né efeito da gravação, pois eu não tenho certeza que eles usavam

viola. E uma clássica da viola é também uma música clássica que fala sobre o tropeirismo, mas aí é do meu quadrinho, que é "Tropeiro do Léo Almeida", um clássico do nativismo e sempre que se fala sobre o tropeirismo, essa música sempre aparece, principalmente os mais antigos. Mas eu não eu não saberia eu acho que eu não tenho conhecimento suficiente de repertório antigo para te dizer que essas são as referências da viola nativista ou de qualquer forma.

Marcos Pires

Talvez os grupos do Tressoldi de lá atrás também tem alguma coisa, né?

Fábio Soares

É bem possível, porque eu não sei quando que o Tressol de, por isso que eu te digo, meu período de Enart, que não foi muito tempo, foram 10 anos, acho, das internadas artísticas com o musical ativamente né e já nos primeiros três anos de Enart já conheci aí já tive a oportunidade de show também então eu não fui tão a fundo nos Enart assim embora os grupos eu tenha participado ativamente até 2007, 2008 pelo menos depois eu dei uma reduzida. Então eu não lembro em que momento que o Tressoldi trouxe a viola pra dentro do Enart, não sei se é lá dos anos 90 ainda ou se foi depois mais tarde, e eu não lembro de ter visto ele tocando, eu sei que ele é um personagem muito importante dentro da música gaúcha com a viola, mas eu não lembro se nas internadas ele já trazia, né. E aí, mas festivais eu sei que tem, tem bastante coisa deles ali, então com certeza ele tem muita coisa registrada, pelo menos é a impressão que eu tenho com a viola. Nesses festivais de litoral, principalmente, que eles usam bastante no ritmo mais específico dali. E agora me fuja o nome. Não sei se é Candombe, eu acho que não é Candombe. Eu não vou saber te dizer. E não é também a minha área, né?

Marcos Pires

Sim, sim. Não tem problema.

Fábio Soares

Mas eles têm essa fluência, né, nesses andamentos. Talvez ali tenha muita coisa importante.

Marcos Pires

Nesse sentido, que a gente estava falando antes também das gerações, né? A Viola teve esse certo protagonismo e com esse encontro com o que você falou lá no começo do contexto rural, né? De que o Paixão Côrtes estava no interior com as suas pesquisas, muitas vezes agrônômicas, né? Mas que acabava por ser também folclorista né buscando essas referências aí. Você acredita que o acordeom nesse contexto né, na chegada modernista dele né ou algum outro instrumento acabou ocupando o posto que era da viola ou e de que forma que isso seria na verdade se na tua opinião teria algum exemplo nesse sentido ou são coisas são processos diferentes assim

Fábio Soares

Nem o irritado, né, irmão? Eu nunca sei esse ditado. Tô tentando lembrar, aquele do fósforo matou o isqueiro.

Marcos Pires

Ah, sim, que eu acho que é do Jacques que catalogou, Cezimbra que catalogou isso daí, eu acho. O fósforo matou o isqueiro e a gaita matou a viola.

Fábio Soares

A gaita matou a viola, o fósforo matou o isqueiro, não sei o que, e a bombacha, e a moda, o uso do campeiro, alguma coisa assim. Eu acho que sim, pela projeção do que se tem deles mesmo, né? O ditado fala, o verso fala, né? Mas do que eu lembro, essa associação, a gaita traz muita força para o som, né? A viola tem um som mais miúdo, nesse sentido. Então, ganha essa projeção, acho que na própria história, assim, né? E surgem também danças mais instrumentais e que valorizam. Eu lembro dessa fonte também de análise, num primeiro momento, primeira e segunda geração então, principalmente, essa questão da viola e da voz e da rabeca com instrumentos que não requerem muita potência, ou ainda não dedicam potência aos sons que, aos sons mais orgânicos. E aí tem essas danças cantadas e tudo mais. E aí quando vem para a terceira e quarta geração, aparecem mais danças em instrumentais, porque aí tu tens a possibilidade dos sons da gaita. Tem mais isso também, né? Sobre tonalidades que falam que o limite das tonalidades não é porque os gaúchos não conseguiam tocar em outros tons. É porque as gaitas que tinham primitiva, logo que vieram

para cá, elas tinham duas, três tonalidades, né? As gaitas de cada. Então, ali o cantor não conseguia cantar no tom que a gaita estava e aí tocava as danças sem cantar, de certa forma. E eu acho que essa projeção da gaita acaba sendo mais atraente né nesse movimento pensa no popular mesmo né no próprio gosto popular né faz um sentido mais interessante, é mais festivo em alguns casos. Então acho que realmente a gaita vem e toma um lugar importante um protagonismo importante aí.

Marcos Pires

E você, em que medida que o uso da viola reflete uma conexão emocional, identitária, com a cultura gaúcha, assim como se tem com a cultura caipira? Você acredita que tem alguma relação nesse sentido?

Fábio Soares

É como eu falei antes, acho que a galera, no geral, não tem noção de muita coisa. Então, eventualmente, porque não é todos os grupos que eu toco viola, por exemplo, são dois, três, assim, quatro e eventualmente alguns me pedem mais por aí serem instrutores que sabem mais ou menos de algumas coisas e querem uma diferença e aí buscam a viola como um elemento diferente no contexto e tudo mais. Mas eu acho que muitas pessoas nem sabem dessa relação e continuam achando que a viola é caipira só, né? E não tem um sotaque regional em cada, em cada lugar, ainda assim quando eu encontro com pessoas dentro dos ambientes que eu faço um Ponteio que eu tô levando a viola para chorar por aquele grupo eu sinto pessoas que vem lá que bonito o som de como fica diferente dançar com os instrumentos tudo mais então tem quem perceba né é porque a musicalidade é humana né, então as pessoas diferenças nos timbres que ouvem de formas diferentes e até mesmo tocadas por pessoas diferentes. Então acho que ela encontra as pessoas assim, eu acho que tem uma relação emocional bem bonita com quem consegue perceber isso.

Marcos Pires

Maravilha, muito bom. Bom, a última pergunta seria como que a tradição oral e a transmissão entre essas gerações influenciam o aprendizado e a maneira de

tocar viola nesse meio gaúcho, no meio tradicionalista. Você acredita que tem essa relação?

Fábio Soares

É, eu acho, vamos falar de novo sobre o período em que as coisas não aconteceram. Vamos trazer isso só para tentar entender essa evolução da tradição oral. Houve um período onde as danças em si não aconteceram. Eu sinto que houve, ou pelo menos eu, na minha, na minha vivência musical de infância, anos 80 e os anos 90, início todos os anos 90 e daí por diante, eu não tenho memória musical com a viola sendo protagonista em música gaúcha de todo o período. E se tratar da tradição oral, aquela realmente folclórica, onde eu nunca vi viola desde pequeno, em vizinho, em amigo, família. Então realmente a cena da viola pra mim era caipira, era sertaneja, e essas modas lá de cima. Então, acho que nesse sentido, em algum momento aí, e faço de novo aquela ponte com a música gaúcha surgindo junto do movimento tradicionalista e com o Dueto de Gaita, a Gaita popularizou muito mais. É que volta também a responder a pergunta da Gaita como lugar, né? Eu acho que não sei se tomou lugar ou foi dado preferência também. Pensa, os próprios Bertussi que tem aquela música do “A volta do tropeiro” e o tropeiro e tal e são músicas que cara, viola ia fechar muito bem com os temas e com a toada que são né “pelo grito você conhece bem lá longe o tropeiro”, mas é na gaita. Então olha era uma oportunidade que ele tinha de trazer a viola aí como iniciantes do processo e não digo nem por maldade eu acho que não acho que era porque era o recurso que eles tinham né, estavam trabalhando com aquilo. Então acho que a tradição oral nesse sentido, em algum momento ela falhou, porque a gente vê muita gente querendo tocar violão, tocar gaita, mas vamos ver quem quer tocar viola. Então porque, onde que ela andou no meio tradicionalista mesmo a paixão relatando e trazendo para a documentação?

Marcos Pires

Muito bom.

Fábio Soares

Essa dúvida também tenho!

Marcos Pires

Sim. Tá certo. Bom, acredito que a outra pergunta estaria já respondida nos desafios que identificam as transmissões dessas culturas tradicionais, tanto na música quanto na dança, mas eu vou só reiniciar aqui a nossa chamada e a gente vai se encerrando daí tá que eu acho que vai cair em 30 segundinhos aqui. Aí voltamos ao terceiro capítulo da entrevista. Bueno acho que a última pergunta que eu irei te fazer vai muito de encontro com o que a gente falou ali sobre as tradições orais né, mas era nessa questão dos desafios que se tem hoje em dia de transmitir, essas culturas tradicionais para as novas gerações. Quais que na tua opinião seriam esses principais desafios que você identifica na transmissão das tradições culturais tanto na música quanto na dança também para as novas gerações?

Fábio Soares

Pois é eu acho que o maior desafio é o a parte mais comercial do que a gente tem um momentos histórico da humanidade assim com relação a internet com relação a esse fluxo de informações muito rápido e que ao mesmo tempo que pode ser um facilitador realmente eu acho que é o maior desafio assim é vencer isso né, a moda né, a moda como um ponto geral assim. A própria dança eu acho que tem ainda se mantém muitas coisas nos estudos, muitas estruturas com base em livros e até por isso que eu acho importante o papel do MTG como regulamentador da história, como mantenedor da história e não como regulamentador de concurso, né? Os concursos acabam refletindo um pouco, né? Dessa história e o regulamento em si do concurso não permite que coisas aconteçam para que a manutenção seja preferenciada né isso precisa eu acho que o papel do MTG não é para agora não deixa mais usar isso aquilo não sei que a reclamação de quem reclama a reclamação de quem reclama é bah não deixam mais não deixa tem porque de um ano deixar existe uma manutenção de alguma coisa acontecer tá porque o lenço tem que ter 25 cm porque alguém teve que detalhar o tamanho do lenço porque senão a galera tava usando só os cortinhos ou fazendo alguma intervenção do seu momento naquele visual que tem esse histórico. Então realmente o MTG precisa dar alguns limites e às vezes parece um regramento de concurso e na verdade é a manutenção e aí quando tu vem para a parte... Aqui também fazer aquela ponte com a instrumentação,

né? Rígida ou não rígida, possível pra variar ou não, né? É o mesmo, mesmo olhar, né? Aqui alguns limites precisam acontecer e isso às vezes afasta, né? Porque a galera não vê a manutenção e ver o regramento, né? A punição, a punição de não poder fazer alguma coisa ou acho que isso afasta um pouco e aí frente a essa modernidade toda, onde a gente tem muita coisa que acontece na hora, em qualquer lugar do mundo, tu está com acesso rápido a tudo. Eu sinto que esse é o maior desafio de manter coisas antigas num cenário tão moderno. Ao mesmo tempo, como eu disse, acho que é um facilitador para a gente. E já tenho, por exemplo, já tenho dois três, assim recentes e eu acho que no meu período de viola já tive pelo menos mais uns dois que me pediram que eu dava aula de viola para trabalhar, ou seja, estar eu com a viola em alguns lugares também desperta interesse. Então a viola presente não é a tradição oral antiga, mas é uma tradição oral moderna. Eu o presente com a viola na rede social, eu presente na viola nos eventos que eu vou, eu trazendo a viola para minha música, por mais que eu não use ela de forma tradicional como era antigamente, eu acho que essa presença marca de alguma forma, as pessoas que me ouvem e que ouvem a viola, não só eu, obviamente, né, tua e com o teu trabalho e todo o pessoal que usa a viola dentro das instituições, os CTGs ou nos seus trabalhos musicais acho que isso é um facilitador e eu acho que é um ponto importante que pode potencializar a juventude aí a gostar e explorar e pesquisar, enfim se dedicar, talvez né o último que me pediu a respeito faz uma semana uma semana uma semana amanhã já que trouxe a lembrança é menino, eu acho que deve ter uns 15 anos, entendeu? Então é um impacto bem importante falar, “tu não dá aula de viola?”, o pai dele veio falar, ele falou comigo uma vez e o pai dele veio a semana passada, eu não to trabalhando com ela, mas tem um fulano que pode saber de alguém se ele não der aula e tal, então está sendo semeado e às vezes a partir disso muita gente vai se contagiando com essa informação e vai também prosperando.

Marcos Pires

Acho que foi de grande valia, você vai contribuir, eu acho que de uma maneira muito rica para pesquisa, com detalhes, com toda sua experiência com toda sua bagagem musical, então agradeço imensamente a disponibilidade, pelo horário e tudo mais né, pela correria do dia a dia a gente tá até essas horas agora né

quase meia-noite e meia, a gente conversando sobre cultura, sobre viola e tudo mais, então agradeço demais a oportunidade. Então encerro aqui a entrevista agora e posteriormente a gente vai debatendo sobre esses assuntos.

APENDICE B – ENTREVISTA LUIZ GASPARETTO

Luiz Gasparetto - compositor, instrumentista acordeonista e violonista, pesquisador da cultura gaúcha.

17/06/2025

00:00:05 Marcos Pires

Boa tarde, hoje, terça-feira, dia 17/06/2025, iniciando mais uma entrevista para o projeto de pesquisa sobre a viola no meio tradicionalista gaúcho, especificamente no período do tropeirismo. E hoje estou aqui com o Luiz Felipe Gasparetto, um grande instrumentista regional, tanto no acordeom quanto no violão e tem uma vasta experiência com a cultura gaúcha. Então, primeiramente, boa tarde. Gasparetto, queria que você se apresentasse. E também aproveito a deixa para perguntar se você de fato aceita estar participando desse projeto de pesquisa científica a respeito do tema?

00:00:49 Luiz F Gasparetto

Tá. Boa tarde, Marcos. É, primeiro lugar, sim. Estou de acordo em participar com a Entrevista. É, então, reiterando o sou, Luiz Felipe Gasparetto, sou músico há 25 anos. Tocando acordeom de botão, né? A gaita ponto, e violão é ... mais na linha gaúcha, né minha, minha experiência é quase que, toda minha formação, praticamente toda vem da escola de música gaúcha nos 2 instrumentos. E eu participo do meio tradicionalista aqui no Paraná desde que eu nasci. Quando eu nasci, meu pai era patrão de um CTG de Cascavel chamado Rodeio da Tradição.

00:01:35 Luiz F Gasparetto

E com 5 dias já estava nos bailes, dormindo, nos pelegos ali embaixo da mesa, enfim. E desde berço assim, eu estou envolvido com CTG no meio tradicionalista, acompanhando o meu pai, não só dentro do CTG, mas como outros eventos do meio nativista, também em festivais, cavalgadas, enfim, inúmeras situações aí.

00:02:01 Luiz F Gasparetto

Até a questão do nosso envolvimento, principalmente com a parte campeira, né? Com a parte do cavalo, vem já desde o meu avô, né? Meu avô é..

00:02:14 Luiz F Gasparetto

Ele acompanhou o final do tropeirismo no Brasil, ele participou, não que participou

00:02:21 Luiz F Gasparetto

Mas ele teve contato como carroceiro, junto com os tropeiros, ali até os anos 30 por aí. Que daí foi quando ele se casou e formou família, então ele parou com essa função.

00:02:36 Marcos Pires

Em que região que era isso?

00:02:37 Luiz F Gasparetto

Isso era na região ali de Soledade e Vacaria, aquela volta ali na Serra gaúcha.

00:02:46 Luiz F Gasparetto

Ele tinha uma carroça com 8 junta de burro que ele acompanhava os tropeiros assim puxando carroça. O pai, até hoje tem uma corrente que o meu avô usava para amarrar o os burros na carroça.

00:03:04 Luiz F Gasparetto

Tem um penduradinho em casa lá, então é meio que histórico já isso, não é? Vem do meu avô, o meu tio, um dos meus tios, né, tio Darci? Depois ele se transformou num Tropeiro moderno, né? Ele se transformou num carreteiro, né? (risos) Viajando de caminhão. Foi caminhoneiro a vida inteira e até hoje, né? O filho dele, o Paulo. O meu primo também é caminhoneiro e meu pai, hoje em seguiu mais a linha tradicional, assim envolvendo aí com CTG e tal. E o meu pai sempre gostou muito de cavalgada. Acredito que até por isso assim, meu pai sempre participou muito de cavalgada. E uma das que ele fez assim que foi bem marcante. Acho que para ele eu não pude participar, mas foi quando ele fez uma cavalgada saindo de Francisco Beltrão aqui no Paraná, foram até Guarapuava e de Guarapuava para diante, eles foram pelos Campos Gerais aqui do Paraná,

seguindo a rota dos tropeiros até Sorocaba. Finalizaram em Sorocaba, 28 Dias de cavalgada.

00:04:17 Luiz F Gasparetto

É isso. E, isso um contexto histórico, né? Da minha família e da minha parte, como falei antes, sempre fui ouvido com CTG nas competições de acordeom, de violão, de dança, né? De uns 7, 8 anos para cá, agora tocando também no seguimento de invernadas de dança sempre junto, sempre envolvido mais aqui no Paraná, né? Com a movimentação gaúcha aqui do Paraná, mas também sempre se espelhando, né? A cultura se mescla.

00:04:52 Marcos Pires

Tá certo? Bueno pra gente começar. É especificamente falando assim sobre o projeto, né? É, gostaria de comentar, de fazer a pergunta, na verdade, contextualizar conforme a sua vivência, conforme a sua opinião, também ao que você tem um entendimento a respeito de 2 figuras que foram muito importantes para a preservação da cultura gaúcha como um todo, que foi o Paixão Cortes e o Barbosa Lessa, né?

00:05:22 Marcos Pires

Então a pergunta seria: qual a importância de figuras como Paixão Cortes e Barbosa Lessa na preservação e na reconstrução da cultura tradicionalista gaúcha?

00:05:36 Luiz F Gasparetto

Cara, no meu entendimento. É, são 2 figuras assim, muito... visionárias, muito visionárias. Se não fosse eles, né? O grupo dos 8. Enfim, né? Lá de dos anos 40. Acho que foi em 1947, se não me engano. Ah, nada disso que se vive hoje no meio tradicionalista existiria. Né? Então foram figuras assim de fundamental importância, não diria uma construção de tudo isso, mas, do fomento de fazer toda essa pesquisa, né, todo esse embasamento histórico e trazer essa, principalmente essa identidade, essa força, né, para a cultura gaúcha, é porque muito do que se vive isso, do que a gente vive, do que a gente alimenta, do que a gente fomenta hoje em dia, não existiria se não fossem eles.

Então acho que é muito, é uma coisa muito forte, né? É uma influência muito forte. Você não só, é fundamentar a pesquisa, mas você gerar essa identificação com toda uma população do estado, né? Para que trouxesse então até para as novas gerações. E passa ano, passa décadas e a coisa vai se renovando, mas não, não diminui, não é? Então acho que são pessoas, foram figuras assim, visionárias, de fundamental importância para que se existisse tudo isso que a gente vivencia hoje.

00:07:22 Marcos Pires

Certo! E até que ponto esse trabalho, né, do Paixão Cortes e do Barbosa Lessa representou, é ... um resgate da cultura autêntica, né? E até que ponto você acha que foi uma reconstrução ou uma certa idealização do gaúcho típico?

00:07:43 Luiz F Gasparetto

Cara. É uma coisa meio polêmica, né? De opinar sobre isso. Mas eu acho que... Foi, no meu entender, foi uma busca, não sei se consciente ou inconsciente, mas do meu entender, foi uma busca de... padronizar algumas coisas. Para formar essa identidade. Não entendo dessa forma como o gaúcho. Típico, né? O autêntico gaúcho, é... Mas eu acho que foi uma forma de uma busca por uma padronização do que seria a cultura do Rio Grande do Sul, o que representasse essa cultura do Rio Grande do Sul.

00:08:42 Marcos Pires

E ótimo, nesse sentido desse resgate, né? Dessas pesquisas que você comentou ali adiante e tal, você acredita que existe uma preocupação real por parte dos grupos tradicionalistas em respeitar a diversidade cultural das regiões que tem no estado? Ou existe uma padronização como você comentou mesmo? porque o estado do Rio Grande do Sul foi colonizado por diferentes etnias nesse sentido, né? E sempre tem algumas narrativas a respeito, né? Dos diferentes gaúchos, né? E você acha que existe uma padronização como a gente comentou anteriormente, o do gaúcho típico? Ou se acredita que esses grupos que se formaram através das pesquisas tradicionalistas ali, tem essa preocupação em respeitar a diversidade dessas regiões?

00:09:33 Luiz F Gasparetto

Eu acho que existe uma padronização. Até se a gente pegar o regulamento dos MTGs, né? E fora analisar, por exemplo, o capítulo das pilchas, né? Então da indumentária gaúcha, no caso. Então a gente tem algumas diretrizes que padronizam que tipo de pilcha é mais adequada dependendo do evento, né? Ou, por exemplo. Uma bombacha larga se usa em eventos sociais, em eventos artísticos. Uma bombacha estreita se usa em evento campeiro, mas não pode usar em evento artístico, por exemplo, sabe? Então você tem algumas diferenciações determinadas por diretrizes que eu vejo que aonde existe essa padronização. Porém, também você enxerga uma flexibilidade nesse sentido. É com relação aos grupos de dança que apresenta uma pesquisa histórica abordando determinados temas de diversas etnias. Então a gente tem é grupos que apresentaram sobre os negros, sobre os açorianos, sobre italianos, sobre os alemães mediante pesquisa, né? Mas você não enxerga isso como sendo algo... parte da diretriz do MTG, do MTG que que é o que regulamenta a parte do meio tradicionalista, né? Então eu vejo dessas duas frentes. A Entidade que regulamenta tudo isso, os Circuitos tradicionalista, busca por essa padronização, mas também sabe ser flexível, né? Dependendo da situação, como uma apresentação artística, de dança referenciando alguma etnia que fez parte da história que veio colonizar, veio é agregar ao povo Gaúcho. (...) É a temática, não é? Um grupo que aborde uma temática tem esse espaço, não é? Então existe essa flexibilização, esse respeito, mas na essência da coisa, ainda eu enxergo essa, essa busca por uma padronização assim tipo do que seria o mais comum do Rio Grande do Sul. O que eu entendo é a forma que eu que eu vejo.

00:12:10 Marcos Pires

Certo, no quesito de identidade, né? Que nós temos, então, a cultura do gaúcho, ela se baseia identitariamente de diversas maneiras, né? A indumentária, pilcha, seja na música, seja na gastronomia, nas diversos costumes e trejeitos, né? Do sul Rio grandense, digamos assim. Só que nessas narrativas, assim que que se tem é até dentro das pesquisas, a identidade gaúcha por vezes é representada de uma maneira fixa e imutável, né? É? Você acredita que a música, nesse sentido e os instrumentos constituintes ali podem ajudar a expandir essa visão para um conceito um pouco mais dinâmico? E por quê? Qual seria a justificativa?

00:13:00 Luiz F Gasparetto

Cara, assim, o que eu vejo nesse sentido... É que a partir do momento que se cria essa padronização de uma identidade, né, tipo, ou essa criação mesmo, essa construção de uma identidade específica, aquilo que foge, que tende a fugir disso, acaba gerando resistência. Né tipo, de quem se identifica com aquela construção identitária. É... tanto que, por exemplo, quando chegou no Rio Grande do Sul, as guitarras, né? Que os grupos de baile acabaram aderindo com uma... Implementando, né, em escala maior, no começo se tinha muita resistência, né? Até que se trouxe esse equilíbrio assim, tipo, embora se fosse uma coisa estrangeira, é algo totalmente moderno, pensando no contexto de baile, que é uma coisa muito tradicional, até que se trouxesse esse equilíbrio, né? Trazendo uma cara, um sotaque Rio grandense, né? Para um instrumento estrangeiro, foi enfrentada essa resistência. Sabe, mesma coisa o contrabaixo, enfim, outras formas. Porém, também há de se considerar que no começo dos festivais gaúchos, por exemplo, a tertúlia, a Califórnia, acho que foi primeiro em 1971, usava-se ainda tipo uma roupagem muito erudita nas músicas, porque a grande parte dos músicos vinha dos conservatórios, né? A referência musical que se tinha, principalmente em relação as partituras ainda era uma coisa muito erudita, que vinha das igrejas e tudo mais. Então, se você pegar, é nítida a diferença quando você pega músicas assim dos festivais lá do começo, né, da década de 70, essa roupagem mais erudita, construções, os vocais, as harmonias utilizadas em comparação agora que é uma coisa um pouco mais.. mais aberta, uma coisa até mais... eu diria que hoje a música gaúcha mais autêntica do que era no começo.

00:15:29 Luiz F Gasparetto

Pensando nisso, porque a escola musical da galera que tocava em festivais tudo mais, não tinha uma referência a que esse espelhar para trazer essa identidade gaúcha, e acho que hoje os músicos da atualidade, eles já têm uma vasta referência do que seria a identidade gaúcha para trazer uma autenticidade muito maior que se tinha na época. Inclusive a respeito do violão gaúcho, né? O Lucio Yanel foi o principal divisor de águas para a cultura do violão. Para o jeito de tocar violão, né? E ele mesmo fala, eu não lembro em qual entrevista que ele falou isso, mas que ele cita que quando ele chegou no Rio Grande do Sul, nos festivais, é... não se tinha o violão solista no Rio Grande do Sul. Era muito raro

você enxergar uma apresentação voz, violão. por exemplo, porque o violão ele era tocado de maneira dedilhada, uma maneira mais formal e exclusivamente como instrumento acompanhante né, acompanhante inclusive do coletivo, não acompanhante de um cantor só! Então, ele foi divisor de águas na forma de tocar violão, trazendo então essa força que se tem para o violão gaúcho hoje. Esse jeito de tocar mais imponente é... trabalhando os bordões, né? De maneira mais incisivas, as melodias enfim, né? Então, o Lucio Yaenel trouxe essa escola e ele praticamente foi quem... ele repaginando essa forma de tocar violão, ele praticamente repaginou todo um contexto musical.

00:17:20 Marcos Pires

Deixando uma coisa completamente dinâmica, nesse sentido, ali sim, do que era engessado de certa maneira para essa coisa que se se alterou aí.

00:17:35 Marcos Pires

De uma maneira, acho que um pouco mais específica, e você sendo também acordeonista, né? Você acredita, de certa maneira que o acordeom ou até outro instrumento acabou ocupando o lugar da viola brasileira, da viola dez cordas, no estado do Rio Grande do Sul. De que forma que você acredita que isso aconteceu? E quais seriam os exemplos que você acredita ou que você tem um entendimento a respeito disso daí?

00:18:07 Luiz F Gasparetto

Tá, é... sim! Eu acredito que o acordeom tenha entre aspas, né? Tomado o lugar da viola, e eu acredito que isso vem muito da colonização alemã e italiana e acho que a popularização das festas alemãs e italianas. A primeira, se não me engano, a primeira fábrica de acordeom aqui do Brasil foi a Hering, que é uma empresa, foi uma fábrica de origem alemã e posteriormente a Todeschini, né? Que é uma fábrica de origem de família originariamente italiana. Então, eu acredito que a popularização das festas dessas duas culturas, né? E a implementação do instrumento acordeom nessas festas ganhou notoriedade. Da mesma forma, citando o que eu falei antes sobre a guitarra, foi um instrumento que se adaptou aos bailes antigos, pela propagação sonora e tudo mais, né? Pensando que a projeção sonora de um instrumento que na sua essência, um instrumento de

sopro, né? Trabalhando com pressão de ar e palhetas e tudo mais... a projeção sonora desse tipo de instrumento, atingia um público muito maior, né? Do que um instrumento de corda. Então num galpão, né, onde as pessoas se aglomeravam conversando e tudo mais... é um momento de festa, acordeom conseguia, é... ser mais dinâmico, né? Pra um contexto de festivo.

E aí entra a questão também da adaptação do instrumento, né? Inicialmente, então na colonização italiana, alemã e, conforme é... essas etnias foram se mesclando, a população que já habitava aqui, né? Então foi um instrumento levado na festa aqui, uma festa lá e tal ele foi se disseminando. E com o tempo, foi ganhando espaço na viola. E outro ponto que eu acho que é muito importante de citar é a questão da resistência do instrumento, que é uma... até onde eu tenho relatos, né, de pesquisas que eu li sobre o acordeom há muitos é... autores defendem essa... questão da resistência do instrumento, principalmente a variação climática né? Então é um instrumento que não sofria tanto com os picos extremos de frio nem do calor, né? Então ele tinha uma resistência maior, se adaptava e não perdia características sonoras por conta do clima. Então isso também foi um fator que ajudou, né, à disseminação do acordeom na região sul.

00:21:15 Marcos Pires

Muito bom! E nesse contexto do tropeiro mesmo, né, que a viola teve um certo protagonismo nesse sentido. Como que você descreveria o papel da viola então durante esse período, né? Durante o período Tropeiro. E qual que seria esse papel da viola, na sua opinião? Você que não é violeiro instrumentista, mas que tem as suas referências familiares, com o tropeirismo e toda a sua bagagem musical?

00:21:49 Luiz F Gasparetto

Cara, a viola no contexto tropeiro, eu acho, eu arrisco a dizer que é um dos instrumentos mais importantes da época do tropeirismo. Pegando o contexto histórico do tropeirismo é... o tropeirismo, se não me engano, começou no século 17, os anos 1600 e alguma coisa ali. O acordeom surgiu 200 anos depois disso. O acordeom surgiu no na metade final do século XIX. Então é... se você analisar 200 anos da atividade tropeira, a viola muito provavelmente, é... esteve presente, nos momentos de descontração, de integração dos tropeiros em todo esse

período. E então acho que... eu acredito que pensando no tropeirismo, né? No contexto todo da atividade tropeira, a viola teria sido o principal instrumento, assim, de integração né, desses momentos assim, de comunhão, de descanso, de festa, enfim, dos tropeiros.

00:23:15 Marcos Pires

E nesse sentido, você tem um conhecimento, de alguma peça ou alguma gravação que que você julgue representar bem a tradição da viola, não somente nesse período, mas no contexto geral, da música do Rio Grande do Sul?

00:24:09 Luiz F Gasparetto

Eu, particularmente, desconheço, sabe? É... eu conheço várias obras em que a viola faz parte, inclusive ela traz algum sotaque, é... até poderia dizer até um sotaque mais Tropeiro, né? Tipo, ela traz essa roupagem um pouco mais... remetendo ao tropeirismo. Mas dizer de alguma obra, alguma peça musical, é... característica da viola que represente a cultura gaúcha, não, eu desconheço. Se existe, eu desconheço, diferentemente, por exemplo, do violão, né? Tipo o violão, a gente tem um vasto repertório de músicas gaúchas de violão solo né? Obra solo, acordeom, então, nem se fala, né? Poderia citar de largada aqui pelo menos vinte acordeonistas assim é... que trouxeram essa identidade ao instrumento é... gaúcho. Essa identidade gaúcha por instrumento, mas da viola eu realmente assim desconheço. Se existe eu não conheço.

00:25:19 Marcos Pires

Você fez um comentário nessa resposta que me chamou a atenção do sotaque tropeiro, né? Do instrumento. Qual que seria esse sotaque? Você conseguiria em palavras expressar qual que seria esse sotaque Tropeiro?

00:25:55 Luiz F Gasparetto

Bah, em palavras, é difícil descrever...Descrever assim eu poderia citar algumas obras, tipo que eu conheço, que trariam essa referência assim, uma delas é a "Tropeiros" do Léo Almeida, e uma outra que eu gosto bastante também, que traz essa sensação sonora, né? Essa paisagem sonora é a "Saga do Colono" do Nilton Ferreira. Tem também o "Canto do carretero" do Jean Kirchoff e Miro Saldanha. Então são algumas músicas assim que eu lembro agora de pronto,

que trazem essa é... essa paisagem sonora, já tipo, remetendo a esse sentido, mas em palavras eu não conseguiria descrever assim.

00:27:06 Marcos Pires

Certo, eu acho que isso entra agora na próxima pergunta. É de uma maneira, um pouco mais empírica talvez, em que medida que o uso da viola nesse cenário, reflete uma conexão emocional também e identitária, não é? Mas com a cultura caipira e cultura gaúcha pensando no sotaque que você comentou também

00:28:23 Luiz F Gasparetto

Tá. É... No contexto caipira, é o instrumento mais importante para a característica caipira, né? Isso não tem que discutir. Pra música gaúcha, é... eu vejo que ela ficou apagada, né? O tropeirismo, esse meio tropeiro ainda é o que que segura, né... a viola ainda em mais evidência. Essa identidade da da música tropeira e tudo mais. Mas a questão da conexão identitária, da conexão emocional, é, eu não sei se vou fugir do escopo da pergunta com a resposta, mas o que eu vejo é que a viola, ela é um dos principais instrumentos da música interiorana como um todo, sabe? Tipo o interiorano, na sua principal, na essência da palavra. Não remetendo agora a regiões, né... do Brasil, mas ao que seria o povo interiorano, né? O morador interiorano. Eu acho que a viola representa, né... esse perfil e acho que isso, independente de ser no Rio Grande do Sul, se é de São Paulo, Minas, enfim, eu acho que ela que ela traz isso, né? Na sua sonoridade, enfim.

00:30:14 Marcos Pires

É... eu acho que agora para finalizar. A viola, um instrumento também de tradição oral, não só viola, né? Eu acho que o acordeom também pode ter sido o violão etc.

00:30:29 Luiz F Gasparetto

É a gaita de botão, né? O acordeão de botão, sim, de tradição oral. O acordeão piano a gente tem métodos, né? Mas o acordom de botão sim.

00:30:40 Marcos Pires

Então seria nesse sentido mesmo, né? Como a tradição oral e a transmissão entre as gerações influencia o aprendizado na maneira de tocar viola, por exemplo, no meio tradicionalista, mas tentando fazer uma comparação com a tua experiência com os outros instrumentos.

00:31:48 Luiz F Gasparetto

Eu acho que é essencial, né? Porém, há que se ter uma... Alguém que puxa a frente disso né. Eu, particularmente, não conheço ninguém assim que... não que não, nunca ninguém tenha feito um trabalho para a viola no meio tradicionalista. Não é isso que eu quero dizer, mas eu não vejo ninguém que dissemine isso. E ainda sinto que não sei se entra em consenso com aquilo que comentei da resistência, né? A novas repaginações, a inserção de novos instrumentos, até talvez de pôr a viola ter ganhado tanta notoriedade no meio caipira e se tem essa resistência de que ela tire, de que ela traga esse aspeto caipira à música gaúcha, e... não se tenha referências de repertório da viola gaúcha né... para inserir ela no âmbito do tradicionalista, no âmbito nativista. Talvez isso possa ter alguma influência nesse sentido, mas o que eu vejo é que falta alguém que puxa frente para disseminar isso, que consiga equilibrar essa linguagem, que consiga trazer um sotaque gaúcho para viola, para que ela seja um instrumento inserido efetivamente na cultura.

Eu acho que esse meio oral assim, uma boa forma de abrir caminho, né? Mas precisa ter alguém, ter pessoas. Não digo uma pessoa só, mas pessoas que consigam é... replicar isso, consiga levar adiante para que isso se ramifique.

00:33:45 Marcos Pires

Perfeito. Então agradeço demais, de coração a participação Gasparetto. Acho que vai ser de muito conteúdo a ser contribuído, né? Para pesquisa e... já assim, nessa conversa, embora breve, já vai surgindo várias novas perguntas que se deixasse entre um chimarrão aqui, a gente vai conversando longe. Mas muito obrigado pela participação e a gente vai construindo esse caminho como você está falando aí, sempre com grandes parceiros, grande ajuda de pessoas que são envolvidas no meio, que têm uma grande experiência, então é uma honra que você faça parte desse trabalho, então agradeço imensamente. Estendo aqui, meu muito obrigado e vamos adiante, certo?

00:34:36 Luiz F Gasparetto

Fechou então eu que agradeço a confiança e o convite. É isso aí. Até uma próxima. Obrigado!

APENDICE C – ENTREVISTA TONI ALEX RODRIGUES

Toni A. Rodrigues – Professor, instrutor, pesquisador, arte-educador tradicionalista gaúcho.

Marcos Pires

Aqui, gravando. Bom, eu sou Marcos Rafael Pires, acadêmico do curso de música da UNILA. Estou investigando a viola caipira, a viola brasileira de 10 cordas no âmbito gaúcho. E estou aqui com o Toni. Toni, você aceita participar primeiramente dessa entrevista?

Toni Rodrigues

Sim, aceito sim, sem problemas.

Marcos Pires

Então vamos lá, vamos para algumas perguntas aqui. A primeira pergunta, qual seria a importância de figuras como Paixão Côrtes e Barbosa Lessa na preservação e na reconstrução da cultura tradicionalista gaúcha?

Toni Rodrigues

Eu vou me apresentar antes, então, eu sou o professor Toni Alex Rodrigues, sou formado em educação física, sou pós-graduado em educação física escolar. Trabalho no meio tradicionalista desde os 17 anos. Desde o ano de 1996, danço desde os 7 anos. Então, a vida tradicionalista dentro do movimento é desde criança. Sobre essa pergunta da importância do Paixão e do Barbosa, eu acho que foi fundamental a iniciativa das pesquisas que eles começaram. Então, tem alguns livros, alguns recortes sobre o início da pesquisa, a dificuldade que era, o Paixão Cortes se deslocava de Porto Alegre para o interior do Estado do Rio Grande do Sul, sempre comprando uma passagem a mais para levar o gravador da época, que era imenso, não é que nem um celular de dia carrega no bolso. E desembarcava numa rodoviária e saía com aquele gravador, fazendo suas pesquisas. Mais adiante, Barbosa Lessa também se incorporou nessas pesquisas de campo. E se talvez não tivesse essa visão de fazer essas pesquisas, tudo isso começou a pesquisa por causa da dança, principalmente por causa de um festival de folclore que houve

no Uruguai, onde o Paixão Côrtes foi, com mais alguns artistas do Rio Grande do Sul, cantar, tocar, declamar e nem uma dança. Cada um foi lá que despertou assim, mas como é que não tem uma dança no estado do Rio Grande do Sul? Tem que ter. E aí que despertou esse interesse em fazer essa pesquisa de campo. E se não fosse eles terem começado isso aí, talvez a gente não tinha essa riqueza que a gente tem hoje de bibliografia, acredito que a gente tem muita coisa, comparando até com outras culturas brasileiras, registrado. Eu acho que foi fundamental, fundamental para o desenvolvimento da cultura gaúcha.

Marcos Pires

Maravilha, maravilha. Então, aproveitando o ensejo sobre isso, até que ponto o trabalho do Paixão Côrtes e do Barbosa Lessa representou de fato um resgate da cultura autêntica? E até que ponto foi uma reconstrução ou uma idealização do que é o gaúcho típico?

Toni Rodrigues

É, eu não sei mensurar, assim, talvez a questão de a quantidade, quanto que foi, talvez outras pessoas tivessem feito algumas pesquisas. A gente acredita em tudo aquilo que está escrito, mas algumas coisas talvez não tenham sido tão autêntica, não por "ah, eu não vou fazer isso porque eu não tenho a informação, eu não tenho a informação". Na verdade, é porque não tinha a informação tão detalhada, porque a maioria das danças tradicionais, por exemplo, elas têm o descritivo músico-coreográfico. E algumas informações eram passadas e não tinha, talvez, a música completa. E aí mesmo ele perguntava, tá, mas aqui não tá encaixando. Daí o cara dava uma cantarolada com as informações, não encaixava, então alguma coisa talvez não tenha sido tão fiel àquilo que foi dançar. Porque eram muitas informações, ter que pegar de um cara do campo, um senhor do campo, que dançava, ele cantarolava talvez. Daí mais adiante talvez tinha um gaiteiro, e daí já tocava diferente, mas já não batia com as informações do descritivo coreográfico. Então alguma coisa foi ajustada. Mas isso eu acredito que foi mínimo, mas que teve uma interferência assim, talvez, pelo conhecimento que ele adquiriu de fazer uma

junção. Não sei se totalmente correto, mas alguma coisa tenho certeza que não foi totalmente fidedigno.

Marcos Pires

Maravilha, maravilha. Você como professor, como instrutor de vasta experiência no âmbito gaúcho, na sua opinião, quais são os principais desafios que você identifica na transmissão das tradições culturais, tanto na música e na dança, para as novas gerações?

Toni Rodrigues

Então, a gente está vivendo um novo momento, né? Eu quando fui dançarino de criança até adolescência, e eu comecei a dar aula com 17 anos, logo, digamos assim, eu parei de dançar, de ser só dançarino para ser professor. Era um outro mundo, a gente vivia muito mais nas ruas. Eu estudava de manhã, ia jogar bola, ia pra treino de tarde e à noite é pro CTG. Isso tudo de bicicleta ou a pé. E hoje em dia a gente não vê mais isso. O modernismo está dificultando um pouco. A gente vê as crianças participando do CTG, aqui em Foz do Iguaçu, por exemplo. Nós estamos hoje com mais de 40 crianças de idade mirim, contando pré-mirim, mirim B ...

Marcos Pires

Até que idade vai isso?

Toni Rodrigues

Até 14, de 13 para 14, o ano que faz 14 já é juvenil. Mas não há um interesse tão grande em si pela cultura, porque a maioria das pessoas, claro, as pessoas botam os filhos CTG porque sabem do ambiente sadio e familiar que é. Mas me parece hoje ser muito mais apenas uma atividade para a criança fazer, como qualquer outra. Por exemplo, “meu filho faz lutas, meu filho faz um esporte, ou futsal, ou vôlei”. E as pessoas falam muito aqui assim, “meu filho faz CTG”. E me incomoda um pouco até brincar em pedreiro, né? Então, por quê? Porque é mais uma atividade e não há mais tanto envolvimento familiar como era um tempo atrás, nem tão distante assim, né? Mas aonde os pais vinham, assistiam, ensaiam, tomavam chimarrão, ficavam na volta, hoje em dia largam a criança, vão pra casa e depois um pouco vêm buscar, ou já pega

carona com o outro. Então não é mais tanto uma preocupação tão com a cultura e sim com mais uma atividade. Então, isso me preocupa para o futuro. O que vai ser dessa criança daqui a 15 anos? Ela vai estar dançando no CTG? Ela vai estar no inverno adulta? Indo para uma veterana? Não sei, talvez hoje a gente chega numa fase juvenil e quando ele está passando para a fase adulta, ele para de dançar. Há uma cobrança muito grande hoje pelo resultado do adolescente na vida profissional. E aí vão exigir uma preparação de um curso, de um cursinho. A gente às vezes não tem dançarino na juvenil ou param de dançar porque estuda durante o dia no ensino médio e à noite vai fazer um cursinho de preparação. E quando começa a faculdade, daí vai estudar. Não que isso na nossa época não tinha, tinha também. Mas eu não sei se os tempos mudaram ou se as pessoas estão diferentes, mas digamos assim, era mais bruto. Nós encarávamos isso com uma maior naturalidade. Estudava de manhã, trabalhava de tarde, ou jogava de tarde, ensaiava de noite e no outro dia estava a mil de novo. Hoje em dia parece que tudo é muito mais melindroso, tudo é muito mais comedido. Não pode dormir menos de 8 horas por dia. Se o meu filho dançar, ele não vai concentrar isso. Não, inclusive eu acho que tem que ter esse momento de lazer. E quando me falam que vai parar de dançar só pelo fato de estudar, eu fico chateado. "Cara, tu tem que ter um momento de lazer. Tu gosta mesmo de dançar?" Então tem que dançar, alguns a gente consegue convencer outros...

Marcos Pires

Né faz parte né maravilha. E dentro da questão da instituição né como professor é você acredita que há uma preocupação real por parte desses grupos tradicionalistas em respeitar a diversidade cultural das regiões do estado né do Rio Grande do Sul ou existe uma padronização da figura do gaúcho típico?

Toni Rodrigues

Eu acho que ainda existe uma padronização, mas as coisas estão mudando e isso também nas próprias direções das entidades. Há uma preocupação, a gente percebe sim que há uma preocupação e isso eu não estou me referindo a nossa entidade aqui específica do Charrua, a gente vê isso em todas as

entidades, com os outros professores, em manter a questão da originalidade, mas não se torna tão efetivo. Eu sou um profissional da dança, eu trabalho com dança, eu sou um tradicionalista, mas a minha maior preocupação ainda é fazer o dançarino, é formar o dançarino. Claro que dentro do CTG vão se envolver outros valores, mas a sociedade em si é que acaba cuidando mais disso naturalmente, mas efetivamente não há algo que seja feito para que se mantenha essa tradicionalidade. Isso não é aqui. Olha, dificilmente, até o painel que a gente falou, teve final de semana, a cidade de Guarapuava, foi falado muito nisso, o envolvimento da parte cultural do CTG, estar envolvido com a parte artística. E isso é raríssimo. Deveria.

Marcos Pires

Geralmente são coisas paralelas praticamente

Toni Rodrigues

Hoje, mas, por exemplo, deveria, se nós pegarmos o jornal sem invernado em mirim e juvenil, pouco se sabe sobre o tradicionalismo, sobre a cultura gaúcha. Eu falo que eu não tenho tempo para fazer isso, né? Porque se eu for parar para falar sobre a tradição, eu não dou aula de dança, daí pergunta, né? Mas deveria ter, a nossa cultural está crescendo dentro da entidade, mas falta essa ligação ainda, né? Acho que teve mais alguma coisa que tu perguntou em relação à diversidade cultural...

Marcos Pires

É das regiões, das diferentes regiões no sentido também de dos processos que foram colonizados e que como isso interferiu né na cultura Gaúcho como um todo né se existe esse Gaúcho típico de certa maneira é endossado ali ou se existe um gaúcho em determinadas regiões que são diferentes...

Toni Rodrigues

São diferentes, são diferentes. A gente sofreu muita influência europeia, né?

Marcos Pires

E no sentido se existe uma padronização ou não, né, na tua opinião, quanto a isso?

Toni Rodrigues

Eu creio que não. A gente vê diferentes tipo, por exemplo, do gaúcho da serra, uma prova indumentária totalmente diferente, né, por causa da Serra do Rio Grande do Sul.

Marcos Pires

Seriam os birivas nesse caso ou não? Não.

Toni Rodrigues

Esse é o gaúcho serrano, que usa uma bombacha estreita pelos estudos assim, que andava a cavalo, mas andava muito mais no mato, onde tinha uma vegetação onde se tu usava uma bombacha larga, tu poderia ficar preso no meio do mato andando a cavalo mesmo. E o gaúcho da pampa do Rio Grande do Sul usa uma bombacha larga, por quê? Porque é só campo. se sentia mais à vontade usando uma baixa larga para andar a cavalo. Então, esses tipos permaneceram, bem característicos. Essas são as duas regiões mais fortes. A do litoral tem algumas características assim, de sofrer uma influência mais musical, que se toca muito, eu não sei dizer agora o termo correto da música, mas uma música mais batucada, mais Moçambique...

Marcos Pires

A descendência dos açorianos?

Toni Rodrigues

Isso, uma descendência dos açorianos. E as próprias danças que a gente já viu com essa característica, então ainda tem esse gaúcho típico por causa das regiões diferenciadas.

Marcos Pires

Que maravilha, muito bom. Aí eu falando agora sobre identidade, né? Sobre essas diferentes ou não diferenças, a identidade gaúcha, por vezes, ela é representada de uma maneira fixa e imutável. Você acredita que a música e os instrumentos podem ajudar a expandir essa visão para um conceito um pouco mais dinâmico? E por que você acreditaria?

Toni Rodrigues

Na verdade, assim, as pesquisas foram feitas e o que é tradicional não se muda. Se foi pesquisado lá que tinha viola, que tinha rabeca, que tinha gaita depois de um determinado tempo, as coisas não deveriam mudar. A mesma coisa da dança. Hoje em dia a gente faz cursos de dança tradicional, por exemplo, ano a ano ou talvez a cada dois anos, porque é lançada uma nova obra para um concurso de dança e aí os avaliadores do momento ou da equipe que está na direção do movimento tradicionalista gaúcho acham que tem que fazer as adaptações. O primeiro livro do Paixão Corte poderia estar sendo usado até hoje, foi publicado em 1975. Mas por uma questão do concurso, foi se alinhando a algumas coisas, por uma questão de didática e cobrança. O nível aumentou muito, até entendendo algumas coisas, mas todo ano há necessidade. E aí as danças acabam mudando por causa disso. O que tá errado! Não deveria ser assim. Deveria ser a autenticidade lá em 1975 faz as correções ortográficas só e tempo a bola. A partitura já tinha também das músicas, naquela época já tinha. E também foram sendo feita algumas adaptações depois. E por isso a mudança, mas não concordo dessa mudança, o que é tradicional não se muda.

Marcos Pires

Maravilha. Agora se tratando um pouco mais sobre a viola, sobre o instrumento que fez também parte de alguns processos, como que você descreveria o papel da viola de 10 cordas durante o período do tropeirismo gaúcho em específico e hoje qual que seria o papel né da viola no âmbito Gaúcho na sua opinião

Toni Rodrigues

Então eu gosto muito né. Isso é uma questão de gosto pessoal eu gosto muito do som da viola né. Acho que dá um regionalidade para o grupos de dança né claro isso depende muito também da época e do que daquilo que tu vai representar mas por exemplo 2023 para nós foi muito importante né que a gente falou do tropeiro. Na época do tropeirismo, talvez era o instrumento mais usado pelos tropeiros de São Paulo e de Minas Gerais. Quando eu vim para o Rio Grande do Sul buscar as tropas de cavalo, de mula, de bois, não existia

gaita ainda nessa época. Então, todos os sons para festas paravam para acampar os tropeiros. Os tropeiros com certeza iam se divertir, iam fazer um churrasco, ia tomar uma canha e aí tinha que ter um som. O som que carregava junto, o instrumento que carregava junto era o som da viola. Não sei se especificamente o de dez cordas, essas questões técnicas da viola eu não sei. Mas nesse período foi muito importante, né? Até porque as danças biribas foram dançadas no Rio Grande do Sul por causa desse tropeiro que trouxe a viola para o Rio Grande do Sul. Acredito que ela não é gaúcha, aí eu não sei dizer também, não tenho esse conhecimento. Mas que ela foi muito importante nesse processo, foi. Hoje em dia, depende muito daí da proposta, né? Mas já existem outros instrumentos que podem, digamos, não sei se a palavra certa seria troca ou substituição, porque eu acredito que o som da viola é insubstituível, né?

Marcos Pires

Certo. Mas hoje, então, você acha que ela só seria, teria funcionalidade para representação do passado?

Toni Rodrigues

Não, não, não. Ah, sim, na dança tradicional.

Marcos Pires

Isso.

Toni Rodrigues

É, eu acredito que sim, mas não precisa ser especificamente numa determinada época. A gente fez sobre um tema do tropeirismo, mas no ano seguinte a gente não fez e foi usado da mesma forma e não deixou nada a desejar em relação à qualidade do musical e muito menos em relação à originalidade do instrumento no período representado também.

Marcos Pires

Maravilha, muito bom. De certa maneira, que medida que o uso da viola reflete uma conexão emocional e identitária com a cultura caipira e a gaúcha? Ou podendo assim dizer dentro da tua experiência da cultura gaúcha, né?

Toni Rodrigues

É, eu acho assim, eu acho que para entrar nisso aí, na relação emocional, teria que ser aquilo que a gente fez em 2023, de falar do tema específico. Só que tem muito tema hoje em dia que pode usar a viola da época. O tropeirismo é um, mas nessa época mesmo, também no Rio Grande do Sul tinha o gaúcho Farroupilha, que foi durante a época da Revolução e, também foi usado lá durante esse período. Então também é um período marcante para o gaúcho, que foi a época dos 10 anos de guerra e ela, de certa forma, estava introduzida no meio campestre, onde o cara do camp estava recebendo ou não os tropeiros. E depois que tu tem esse intercâmbio, na minha visão, o instrumento ficou, né? Ficou também que até hoje faz parte da cultura gaúcha.

Marcos Pires

Maravilha, maravilha. E agora eu acho que para a gente finalizar, de certa maneira, esse contexto, essa contextualização também, você acha, existe alguma peça ou alguma gravação que você julgue representar bem a tradição da viola? de 10 cordas no Rio Grande do Sul e na cultura gaúcha?

Toni Rodrigues

Cara, tem uma música que eu gosto muito, mas ela não é gaúcha, assim, quer dizer, eu escutei ela no Paraná, eu não sei dizer se ela, ela é, fala do tropeirismo gaúcho, mas não sei se ela foi feita pra, no Rio Grande do Sul, não sei dizer, mas eu escutei ela em Ponta Grossa uma vez, Tropeiro do Futuro. E eu procurei essa música já, eu não acho, cara, alguém me passou uma vez, mas é uma música que ela fala do tropeiro de antes, do tropeiro que fez as cavalgadas e do tropeiro agora, né? Que seria mais ou menos o caminhoneiro.

Marcos Pires

Sim.

Toni Rodrigues

Né? E, mas uma música muito linda, que tem muito violão, muita, muita viola, mas eu não, eu não tenho ela dia, mas o tropeiro do futuro é o nome da música, é uma bela música que tem muita viola.

Marcos Pires

Não, maravilha, maravilha. Então, de certa maneira, acredito que a utilização, atribuída da viola na cultura Gaúcha é tem referência então a questão campesina a questão também rural assim como é associado com a cultura caipira né música interiorana de certa maneira e o gaúcho também divide as etapas da musicais e músico coreográficas em instâncias né a dança primitiva e etc então a viola teria essa função na evolução das danças e da música na questão campesina, rural, assim como as outras.

Toni Rodrigues

Eu não tenho dúvida que entrou no Rio Grande do Sul pelo campesina, porque já nessa época na cidade já se tocava muito, já era muito imitado os Estados Unidos no Brasil, então tinha muita imitação do que tocava lá aqui nos grandes centros citadinos e no interior e que ainda era preservado uma tradição regional, e foi lá onde que foi usado e visto a viola. E essa época, principalmente do tropeirismo no Rio Grande do Sul, que foi na época de 1840, 1830, nós estávamos no segundo traje, digamos assim, do que a gente conhece de indumentária relacionada à época, que era o traje Farroupilha, que era o Xeripá Farroupilha. Associado a isso tinha o traje dos estancieiros, mas esse era o mais o peão. E aí depois que vinha a bombacha, depois disso, então completou toda essa evolução durante os trajes e conseqüentemente a música. Tem uma música que eu ajudei a compor, que a gente fez em Pato Branco, em 2009 é que fala da história do tropeiro e a e a evolução das indumentárias e junto com eles a música gaúcha também e da própria dança evolução da dança daí fala dos ciclos do minueto é do Fandango até chegar da contradança até chegar na dança de salão o tropeiro de certa forma também tava envolvido né nesse meio ali ó...

Marcos Pires

Ótimo então mais uma vez eu agradeço Toni pela parceria, pela aula aqui que nos deu e que tenha muito a contribuir com esse projeto, meu muito obrigado e estamos juntos sempre aí.

Toni Rodrigues

Valeu, obrigado e sucesso aí no trabalho.

Marcos Pires

Obrigado.